

# DELEUZE, ADORNO A KOMPOZICE HUDEBNÍ MNOHOSTI\*

*Nick Nesbitt*

Chceme-li namísto druhotné funkce hudby jako pouhého metaforického příkladu uchopit *konceptuální* vztah deleuzovského myšlení k hudbě, je třeba mimo jiné zaměřit se na klíčový pojem Deleuzova díla: koncept „vnitřní diference“, *vnitřní, ne-relační* ne-identity objektu. Protože Deleuze nebyl ani hudebník, ani filosof hudby, chápal svou práci jako tvorbu *pojmu*, jak nám nepřestává připomínat již od svých nejranějších článků<sup>1</sup> až po spis *Co je filosofie?*<sup>2</sup> Otázka diference – jakým způsobem může svět být něčím víc než jedinou, nediferencovanou rovinou Bytí, ale naopak (namísto či nadto) zahrnovat bytí vícero – představuje jeden z nezákladnějších filosofických problémů. Spíše než cestou inherentního zkoumání izolované Deleuzovy pozoruhodné formulace problému diference a jejího vztahu k hudbě se specifická povaha „vnitřní“ diference může vyjevit – a to jak filosoficky, tak ve vztahu k hudbě –, postavíme-li ji do kontrastu

\* Původní anglickojazyčná verze tohoto textu vyšla jako „Deleuze, Adorno, and the Composition of Musical Multiplicity“, in Ian Buchanan, Marcel Swiboda (eds.), *Deleuze and Music* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), s. 54–74. Zde uvádíme český překlad Marty Martinové a Michala Jurzy.

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Pusté ostrovy a jiné texty*, přel. Miroslav Petříček, Miroslav Marcelli (Praha: Herrmann a synové, 2010), s. 22.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Co je filosofie?*, přel. Miroslav Petříček jr. (Praha: OIKOYMENH, 2001), s. 10.

s tím, čím není. Chceme-li hovořit o vztahu hudby a filosofie, nabízí myšlení Theodora Adorna ten nejostřejší protipól Deleuzovu antidialektickému projektu. Adornova práce je historicky současná s raným Deleuzovým explicitně ne-dialektickým konceptem diference a zároveň představuje vývojově nejnávštějnější filosofii hudby 20. století.

Od Adornových objemných spisů o hudbě se Deleuzův přístup v mnohém odlišuje; Deleuzovo odmítnutí dialektického myšlení jako mylné abstrakce a autorovo zkoumání vnitřní diference, „*différence de soi avec soi*“ („diference sebe sama vzhledem k sobě“),<sup>3</sup> je abstraktně filosofickým zkoumáním, jež Deleuze provádí v různých podobách napříč celým svým dílem. Spíše než abych rozebíral různé momenty, kdy Deleuze hovoří o hudbě, momenty (s možnou výjimkou „návratu“), které slouží jako metaforická znázornění vypracovávaných konceptů, raději bych se šířeji podíval na fenomén hudby perspektivou deleuzovské *vnitřní diference*, abych lépe popsal, zda může skýtat nové způsoby, jak lze konceptualizovat hudební projev. Jestliže můžeme chápat hudební skladbu jako pokus vytvořit v každém ohledu jedinečnost a autonomii (identitu) řady hudebních událostí, pak koncept vnitřní diference může poskytnout navýsost plodné východisko k pochopení Deleuzova vztahu k hudbě. Deleuze sám své hrdiny (filosofy, spisovatele, hudebníky, malíře atd.) nikdy *neklade do srovnávací perspektivy*, ale spíše pojednává každého v jeho vlastní rovině konsistence, v jedinečnosti jeho takřka vnitřní diference. Klademe-li sami Deleuze do popisného vztahu vůči Adornově negativní (hudební) dialektice, je náš postup tedy záměrně nedeleuzovský (komparativní, dialektický), nicméně lze říci, že následujeme postup Deleuzovi vlastní: používáme jeho koncepty jako nástroje a uvidíme, co nám mohou přinést ve snaze porozumět různým (hudebním) událostem.

Deleuze začíná svůj filosofický projekt nikoli v afirmativním duchu svých pozdějších prací, ale naopak jako explicitní kritiku hegelovské dialektické diference. Deleuze odsuzuje dialektiku jako „abstraktní“ a „prázdnou“, protože „bytí v rámci hegelovské logiky je pouze bytí *myšlené*“.<sup>4</sup> Hegelovská diference zůstává vnější konceptualizací diference „vzhledem k nějaké jiné věci“ (prostorová diference), „diference vůči všemu tomu, čím není“ (diference protikladu).<sup>5</sup> V kontrastu s hegelovským dialektickým pojmem diference následuje Deleuze Henriho Bergsona a zejména Spinozu, když formuluje vnitřně identický pojem diference ve svých dvou článcích z roku 1956: „Bergson 1859–1941“ a „La conception de la *différence* chez Bergson“, oba nedávno vydané ve sbírce *L'Île déserte et autres textes*. Zde již nacházíme Deleuzovo představení vnitřní diference, kterou všechna Deleuzova pozdější a známější díla berou jako danou a přistupují k vyvozování jejích širších důsledků. V práci „Bergson 1859–1941“ Deleuze podává svou zhuštěnou

<sup>3</sup> Deleuze, *L'Île déserte*, s. 35; česky: Deleuze, *Pusté ostrovy*, s. 28.

<sup>4</sup> Deleuze, *Nietzsche a filosofie*, přel. Čestmír Pelikán, Josef Fulka (Praha: Herrmann a synové, 2004), s. 273, 317; zdůraznil N. N.

<sup>5</sup> Deleuze, *Pusté ostrovy*, s. 26.

formulaci vnitřní diference: „*La durée est ce qui diffère ou ce qui change de nature, la qualité, l'hétérogénéité, ce qui diffère avec soi.*“ Stručně řečeno: „Trvání je to [...], co se od sebe odlišuje.“<sup>6</sup>

Jak lze rozumět tak zjevně nesmyslnému, rozpornému tvrzení? Je-li trvání tím, co v čase *přetrvává* v jakési identitě, pak je jasným protikladem diference; přetrvávat znamená zůstat stejným. V souladu s projektem, jež Deleuze zformuluje v *Logique du sens*, znamenají logické rozpory deleuziánské vnitřní diference pokus přimět lidské myšlení, aby překonalo subjekt-objektovou logiku klasické dialektiky.<sup>7</sup> Vnitřní diference Deleuzových raných spisů je jedním z vyložených *objets impossibles* (kulatý čtverec, nerozprostraněná hmota), *événement pur* (čistá událost), které předcházejí a umožňují logické poznání (*le bon sens*) samo.<sup>8</sup> Myslet vnitřní diferenci znamená podvolit se destruktivní síle rozporu, narážet na logicky nemožné *problème-épreuve* (problém-zkouška), zenový *koán* – nalézt opěrný bod, s jehož pomocí lze prolomit usedlé, fixované formy subjektivity, vnímat rovinu čisté události, transcendentální rovinu univocity bytí, která sama zakládá fixovaný, ten-stejný subjekt: „osoba, [...] forma produkována na základě neosobního transcendentálního pole“.<sup>9</sup>

Deleuze sám neplýtvá časem, aby se pokusil definovat koncept vnitřní diference, ať už v těchto raných článkách, či v pozdější *Différence et répétition*; celou věc prostě rychle přejde, aby dospěl ke své prapůvodní otázce („Jak může mít trvání [*la durée*] takovou moc?“) jako *a priori* dané („Otázku je možné klást jinak: je-li bytí diference věci [*si l'être est la différence de la chose*], co z toho plyne pro věc samu?“).<sup>10</sup> Příklady vnitřní diference, které Deleuze nabízí, jsou obecně vzato buď matematické, nebo biologické. Všechny závisí na logice abstrakce a očišťování, v jejímž rámci jsou hegelovská negativita a rozpor vypuzeny vně jakékoli jednotliviny, čímž tuto jednotlivinu ponechávají napospas svobodě jednat jako produktivní stroj. Tato síla vnitřní diference – která na sebe bere různé převleky, jako jsou *élan vital*, vůle k moci nebo spinozovská *potentia*, – se objevuje například při buněčném dělení, kdy z jedné buňky povstává odlišné individuum, ale podržuje si přitom svou generickou (ve smyslu *genus*) identitu.<sup>11</sup>

Logika postupné profylaktické abstrakce v rámci vnitřní diference vrcholí oslavovanou deleuzovskou „etikou“ (Hardt), která nikdy nevyhlédne ze své jedinečné interiority, aby se vystavila tváří v tvář skutečným historickým etickým dilematům. Deleuze bez

<sup>6</sup> Deleuze, *L'Île déserte*, s. 34; česky: Deleuze, *Pusté ostrovy*, s. 26.

<sup>7</sup> Jestli tento stigmatizující dualismus koresponduje s Adornovým přepracováním dialektiky v „negativní dialektiku“, nebo zda vůbec koresponduje s původním Hegelovým dialektickým myšlením, je otázka nad rámec této práce.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Logika smyslu*, přel. Miroslav Petříček (Praha: Karolinum, 2013), s. 46.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 128.

<sup>10</sup> Deleuze, *L'Île déserte*, s. 34; česky: Deleuze, *Pusté ostrovy*, s. 26.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 99–100.

nejmenších výhrad reprodukuje Nietzscheho oslavu „bezohledného ničení všeho zvrhávajícího se a parazitického“.<sup>12</sup> Po Osvětimi a všem, co ten název symbolizuje, působí záměrně ignorování tohoto vyjádření napsaného v roce 1962 znepokojivě. „Afirmace“ vůle k moci, která „odsune negativní“,<sup>13</sup> sleduje logiku očišťování nejen tematicky, ale může se jako etická jevit jediné tak, že sama sebe očistí od všeho obsahu. „Dionýská afirmace, kterou neposkvrní [*ne souille*] žádná negace“,<sup>14</sup> může zůstat etickou jediné tehdy, když nehovoříme o skutečných tvorech nebo živých entitách, kteří jsou vyloučeni z možnosti „čistou“ afirmaci pošpinit. Aby tato nietzschovská „afirmace“ zůstala etickou, musí filosof univocity paradoxně předpokládat *a priori* separaci mezi myšlenkou (očištěnou od negativních afektů) a entitami (které pravděpodobně netouží zlikvidovat v táborech smrti), nebo mezi entitami a jejich negativními afekty. Deleuze se jasně pokouší překonat tyto dualismy, ale nereflakuje důsledky univocity pro imanentní, neidealistickou etiku. Místo toho slyšíme velebít Zarathustrovo „aktivní zničení“. Nietzscheho „afirmace [...] ničení“<sup>15</sup> zůstává nevinná právě proto, že je bezobsažnou abstrakcí, z níž bylo již dříve vyhnáno vše negativní. Podobné zdůvodnění zakládá i logiku apartheidu. Deleuze, následující tak Spinozu, tvrdí, že existenci musíme strukturovat „k produkci aktivních afektů“ a „prožívání maxima radostných vášní“.<sup>16</sup> Michael Hardt tvrdí, že Deleuze by tak zavedl svou utopii pomocí „uznání obecných vztahů, které existují mezi naším tělem a jiným tělem“, k němuž by došlo pomocí porozumění „viditelným znakům“ (patrně tím nemyslí barvu kůže nebo rysy tváře).<sup>17</sup>

Omezíme se na výčet těchto rozporů spíše než abychom pokračovali v soustavné kritice deleuzovské vnitřní difference, což by nás zavedlo daleko od tematického pole hudby. Přijmeme zde prostě pojem *vnitřní difference* tak, jak s ním pracuje Deleuze: jako operativní koncept; a pokusme se odkrýt jeho důsledky pro deleuziánské pochopení hudební difference. Deleuze postupuje analogicky k Spinozově překvapivému úvodu *Etiky* – namísto ohledání výchozí půdy formuluje definici: „Příčinou sebe sama,“ píše Spinoza na první řádce *Etiky*, „rozumím to, čeho esence v sobě zahrnuje existenci, neboli to, čeho přirozenost lze chápat jen jako existující.“<sup>18</sup> Otázka, zda takové entity jako

<sup>12</sup> „*La négativité faisant le sacrifice de toutes les forces réactives, devenant, destruction impitoyable de tout ce qui présente des caractères dégénérés et parasitaires*“ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris: PUF, 1962), s. 201. („Negativita obětující veškeré reakční síly, stávající se „bezohledné ničení všeho zvrhávajícího se a parazitického“, citováno dle Deleuze, *Nietzsche a filosofie*, s. 304.)

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 301, překlad upraven.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 309.

<sup>15</sup> Cit. dle *ibid.*, s. 302.

<sup>16</sup> Cit. dle Michael Hardt, *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), s. 95.

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 96, 102.

<sup>18</sup> Benedikt Spinoza, *Etika*, přel. Karel Hubka (Praha: Nakladatelství Svoboda, 1977), s. 55.

Spinozova *potentia* – kterou Negri nazývá „produktivním bytím“<sup>19</sup> a Deleuze vnitřně diferencovanými singularitami – *skutečně* existují coby něco více než pouhé postuláty, zůstává v obou případech nepoložena. Deleuze, tak jako Spinoza, jednoduše začíná svou práci *in media res*, jak Negri trefně vystihuje ve své studii o Spinozovi.<sup>20</sup> Jestliže předpokládáme, že vnitřně diferencované singularity existují, ptá se Deleuze, jaké důsledky plynou z tohoto předpokladu? Jestliže ovšem je vnitřní diference problematickým, teoreticky málo podloženým a jaksí mystifikovaným základem deleuzovského myšlení – a myslím si, že je –, pak to ještě nutně nepopírá jakoukoliv myšlenku, která na tomto pojmu ze své podstaty závisí. Možná, jak tvrdí Adorno, musí každá filosofie vycházet z nějakého množství nutných daností či pevných základů, a bylo by „dětské“ kvůli tomu filosofii zpochybňovat namísto toho, abychom sledovali tyto celkem jednoduché a funkční koncepty, jejichž *funkci* se chystáme prozkoumat.<sup>21</sup> Z tohoto hlediska se deleuzovská vnitřní diference neliší od kantovských kategorií či Hegelova předpokladu, že jak postupně dospíváme k porozumění světu, odhalujeme tím jeho racionalitu. Vnitřní diference je celkem prosté *a priori*, které umožňuje fungovat mnoha deleuzovským „strojům“. Zaměřme se nyní na to, jak některé z nich fungují na poli hudby.

### Hudební diference; dialektická, vnitřní a etická

V obecném smyslu lze problém vnitřní diference označit za *právě ten* problém, jež západní koncertní hudba řeší již od Wagnerova *Tristana* (1857) až po dobu, kdy Deleuze formuluje svůj pregnantně filosofický pojem. Koncept vnitřní diference od základu mění naše chápání hudby v kontrastu ke klasickému modelu analýzy harmonie. V klasickém modelu, jež poprvé zformuloval Rameau (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722) a následně stvrdil Hugo Riemann (*Katechismus der Harmonielehre*, 1891), je každý akord definován pouze ve svém hierarchickém vztahu k tónickému (I) akordu. Ve skladbě v C dur je celkem schematicky každý akord definován a odlišen jen prostřednictvím svého podřízeného vztahu k akordu C dur. Daný akordový nebo harmonický moment nenese žádnou nezávislou, soběstačnou identitu; pouze *reprezentuje* svou funkci v této tónině. Septakord D moll (II-7) nebo zmenšený septakord B (VII) jsou jen funkcemi toho, čím samy nejsou: C dur (I). Veškerý harmonický pohyb probíhá teleologicky, až k poslednímu tónickému akordu, který uzavírá každou rigorózně klasickou kompozici. Tato strukturální logika funkcionální harmonie zakládá před-konstruovaný jazyk, který – jako saussurovská lingvistika – uvaluje sebe sama na jedinečného skladatele, aby utvářel svůj hudební objekt v dialogu s těmito strukturální-

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 46.

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 47.

<sup>21</sup> Theodor W. Adorno, *Kant's Critique of Pure Reason* (Stanford: Stanford University Press, 2001), s. 15–16.

mi normami. Různé analytické stupně, které identifikovali Rameau a Riemann (I-VII, tóniky, subdominanty, dominanty atd.), mají význam v hierarchickém, diferenciálním a strukturálním vztahu, kde každý získává svůj smysl skrze své místo v dané harmonické formě. V tomto klasickém modelu je akord C dur tónický akord (I) v kompozici v C dur, ale stejný akord C dur slouží zároveň jako subdominanta (IV) i v kompozici v G dur.

V reakci na tento heteronymní vztah našla dehierarchizace harmonie – tedy eliminace funkčních referentů jako tónika nebo dominanty, které teleologicky redukuje veškerou hudební harmonii na *vztahy* – svůj první šokující výraz v dějinách západní koncertní hudby tristanovským akordem, jehož výjimečná dvojznačnost rozbila jasnou klasickou logiku harmonického vztahu. I když zní ve Wagnerově kompozici naprosto „správně“, může být zároveň identifikován jako náležející do pěti tonalit, od sebe výrazně vzdálených.<sup>22</sup> Tento akord, podobně jako Deleuzův koncept vnitřní, ne-relační diference, byl klasickou analýzou prakticky neuchopitelný; jeho účinek proto přetrvává do dnešních dnů a provokuje obsáhlé, rozporné a často zmatené komentáře napříč muzikologickými kruhy. Sám o sobě zakládá rovinu vnitřní diference, která náhle, roku 1857, jednoduše znemožnila (vzdělaným) posluchačům uvažovat skrze hudební funkci a vztah. Tak jako Deleuzův koncept vnitřní diference sám, i tristanovský akord nás nutí zcela opustit relační myšlení. Jak může jeden konkrétní případ harmonie představovat tolik rozporných věcí najednou? Jinými slovy: jak může být diferencovaný vnitřně, a nikoli relačně? Tak jako Alenka objevuje nepochopitelné věci v říši za zrcadlem, nemusíme ani my chápat, jak tristanovský akord logicky a relačně funguje ve světě Rameaua a Riemanna, kde každý jeden akord může (ideálně) být v určitý moment jen jednou věcí, stejně identický sám se sebou,<sup>23</sup> ale přesto skutečně funguje jako polyvalentní entita sama o sobě.

Tato tendence vrcholí v roce 1920 v Schönbergově absolutně dehierarchizující kodifikaci dvanáctitónové harmonie. Ani jeden z dvanácti tónů chromatické stupnice zde není nositelem žádných vztahů dominance či nadřazenosti nad tónem jiným; každý je vnitřně diferencovanou entitou o sobě, každý z nich jednoduše následuje předcházející v předurčeném řádu. Wagner nicméně nebyl nějakým demiurgickým iniciátorem této dehierarchizace harmonie o nic více než Schönberg. Sám posun od středověké modální harmonie (například gregoriánského zpěvu) – v níž každý stupeň modálního

<sup>22</sup> Claude Abromont, *La théorie de la musique* (Paris: Fayard Henry Lemoine, 2001), s. 301. Čím „vzdálenější“ jsou od sebe jednotlivé stupnice, tím méně not mají společných.

<sup>23</sup> Opakuji, že toto je hrubě zjednodušený pohled na ideálně čistou „klasickou harmonii“; vezme-li její nejzřetelnější protiklad, „společné akordy“, které představují jemnou modulaci z jedné stupnice do druhé, což závisí na jejich inherentní dvojznačnosti (stejný akord zastupuje různá funkční místa v původní i cílové stupnici), aby tak vedly posluchačovo ucho z jedné tonality do druhé. Takový akord tedy v pravém slova smyslu není nositelem simultánních, ale protikladných identit, tak jako „tristanovský akord“, ale spíš jemně střídá své identity, zatímco posluchač objevuje cestu k další stupnici.

aranžmá dané stupnice (jónské, dórské atd.) nese specifickou roli nebo *gestus* vzhledem k ostatním modům – k rovnoměrně temperovanému ladění postupně vedl v padesátých letech 19. století k dosažení striktně funkcionální rovnosti všech dvanácti stupnic. Mnozí hudebníci sice tvrdí, že jisté stupnice jsou lépe uzpůsobeny pro vyjádření té které hudební emoce; je tomu tak zřejmě proto, že daná tónina je zvykově spojena s jistými kompozicemi (například Chopinova Polonéza As dur op. 53: „Heroická“). Wagner rozšířil tuto rovnost všech dvanácti chromatických tónin (kompozice v As dur není objektivně o nic vhodnější k vyjádření „hrdinství“ než kompozice v D# dur) do progresivně uvolněnějšího schématu neomezené chromatické modulace (posun z jedné tonality do druhé) *v rámci* jedné kompozice. Při skutečně rovnoměrné temperaci si žádná tónina neponechává individuální barvu nebo identitu, což implikuje, že všech dvanáct možných modulací se může vyskytovat v jediné skladební struktuře. Rozrůstající se chromaticismus Chopina a Wagnera pouze rozšířil strukturální rovnost rovnoměrné temperace nejprve do zastřešujících vztahů v tónině a pak i do nejmenších prvků hudební kompozice, včetně vertikálních harmonických struktur (začlenění postupně čím dál vzdálenějších – či „disonantnějších“ – harmonických rozšíření v akordech) a horizontálních intervalových struktur, které nakonec u Schönberga volně začleňují dvanáct tónů chromatické stupnice.

Odhlédneme-li od tristanovského akordu, již dávno před Wagnerem lze středověké mody označit za základ raného modelu vnitřní hudební diference, protože ke každému modu (to znamená různorodé možné dispoziční intervalů základních a odvozených na diatonické škále) patří zvláštní odlišná „nálada“ či charakter. Každý modus se stává tím, co Deleuze a Guattari, zvláště v pracích o umění a hudbě, nazývají „autonomní a soběstačné [hudební] bytosti“, jelikož „složenina stvořených počitků sama sebe v sobě zachovává [*se conserve en lui-même*]“.<sup>24</sup> Zda může takový antropomorfismus hudebního „afektu“ být něčím více než rétorickým ornamentem nebo zda může hudební „subjekt“ skutečně stát autonomně ve vztahu k lidské subjektivitě, vyvolává pochyby – i když skvělá hudba nás sem tam přesvědčí, že něco takového možné je. V každém případě Deleuzova a Guattariho koncepce hudební subjektivity následuje celkem bez výhrad Lockovu definici „já“ z roku 1694: subjekt je to, „co chápe sebe sama jako myslící věc v různém čase a na různých místech“.<sup>25</sup> Zásadní rozdíl ovšem tkví v tom, že rozhodující prvek Lockovy koncepce subjektu – sebe-vědomí – Deleuze a Guattari ze svého pojetí „toho-stejného“ bezprostředního hudebního výrazu vypustili.

Středověká obdoba Deleuzova a Guattariho „autonomního hudebního jsoucná“ dosáhla své vrcholné podoby v cisterciáckém chorálu, stvrzeném a teoreticky rozpracovaném v *Regule de arte musica* Gui d'Eu de Longponta (cca 1142). Každá cisterciácká

<sup>24</sup> Deleuze, Guattari, *Co je filosofie?*, s. 146, 143, překlad upraven.

<sup>25</sup> John Locke, *Identité et différence. L'invention de la conscience*, ed. a přel. Etienne Balibar (Paris: Seuil, 1998), s. 148.

melodie utváří nezávislou, tu-stejnou „modální jednotu“, z nichž každá je nositelkou své vlastní osobitosti či „*dispositio*“.<sup>26</sup> Druhá cisterciácká reforma znamená na Západě první případ hudby zrozené autonomním působením produktivního stroje – teoretické dedukce Gui d’Eu de Longponta, která vytvořila hudební monádu, jíž se rozumí cisterciácký chorál, objektivním „*prise de conscience* [uvědomováním si] autonomního individua“.<sup>27</sup> Tato reforma na sebe vzala úkol očistit hudební praxi tím způsobem, že z dané melodie vypudila všechny „protikladné elementy“, a proměnila tak neurčitost historické (gregoriánské) tradice v podřízenost čisté dokonalosti rozumu.<sup>28</sup> Gui d’Eu znázorňuje tuto očištěnou sebediferenciaci jako modální kruh, vnitřně racionalizovaný a prostý rozporů, v procesu věčné sebediferenciace: „*Dispositio* [sedmi modů] je uspořádáno v kruhu [*in circulo ordinatur*], který coby obraz věčnosti nemá ani začátek, ani konec [...] Kdekoli začnete [v kruhu], najdete znak generovaný vedlejším znakem a generující další [dokola].“<sup>29</sup>

Z jiné perspektivy nahlíženo, opuštění církevních modů a přijetí středotónového ladění přispělo ke vzniku deleuzovských rovin vnitřní diference. Namísto rozložení nepřesností horních tónů harmonické řady rovnoměrně po celé chromatické stupnici,<sup>30</sup> středotónový systém 16. století učinil všechny nižší intervaly dokonale konsonantními, přičemž kumulativní nepřesnosti pythagorejského ladění vytlačil do jediné noty, (h#), která se tak ale stala nevyužitelnou a proslula coby kvílení „vlčího intervalu“.<sup>31</sup> Velmi zjednodušeně řečeno, středotónový systém znamenal čistou rovinu imanentní nerozpornosti, krácející toutéž cestou vyloučení, po jaké jde Deleuze ve svém nietzschovském „odsunutí negativního“ z pojmu singularity.<sup>32</sup>

Impresionistický obrat k hudebnímu modu jako vektoru hudební výstavby představuje hudební období Deleuzova bezrozporného spinozismu. Terminologický překryv

<sup>26</sup> Abromont, *La théorie*, s. 387.

<sup>27</sup> Claire Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant. Etude d'un traité théorique* (Brecht, Cîteaux: Commentarii cistercienses, 1995), s. 409.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 60. „Ti, kdo spojují *progressio* jednoho typu s *compositio* druhého,“ píše Gui, „vytvářejí [...] iracionální směsici [*irrationabilem ... coniunctionem*]; není to nic jiného než roubování lidské hlavy na koňskou šíjí.“ Gui D’Eu, *Regule de arte musica*, in Maître, *La réforme cistercienne*, s. 108–233, zde s. 170–171. Podoba s výzvami Pierra Bouleze ve 20. století k očištění hudby v duchu serialismu (o němž bude pojednáno níže) je nápadná.

<sup>29</sup> *Ibid.*, s. 140–141.

<sup>30</sup> Procházíme-li různé intervaly pythagorejské stupnice, postupně sledujeme, jak jsou stále falešnější a falešnější; a intervaly je pak nutné „temperovat“, aby bylo možné použít ve skladbě harmonickou modulaci. Pro středověkou kostelní hudbu, která obecně setrvala v jediné stupnici či „modu“, to bylo zjevně nepodstatné. Avšak s narůstajícím zájmem skladatelů o zakomponování stále vzdálenějších modulací (tj. posun k stupnicím s menším množstvím společných tónů) šlo o čím dál závažnější otázku.

<sup>31</sup> Abromont, *La théorie*, s. 335.

<sup>32</sup> Deleuze, *Nietzsche a filosofie*, s. 301.

mezi spinozovskými „mody“ bytí a specifičtějším hudebním využitím je pronikavý. Debussyho modální hudební konstrukce (tak jako v celotónové harmonii C dur skladby „Voiles“) se od relačních metod strukturace – v nichž témata přecházejí do variací v teleologickém procesu vývoje, kdy je harmonie budována pomocí kadence momentů napětí a uvolnění – obrací k těm, v nichž konkrétní sada látky stupnice určuje (relativně) statické pole harmonie a melodie.<sup>33</sup> Všechny myslitelné mody jsou tedy doslova *virtuální* v Deleuzově strukturalistickém smyslu,<sup>34</sup> protože existuje konkrétní a omezený počet matematicky možných kombinací, jako např. daná sada tónů (nejobvykleji dvanáct not chromatické stupnice). Tento abstraktní materiál zakládá bezrozporné bytí hudebního univerza, zatímco každý hudební modus vytváří jednotlivou rovinu konzistence v tomto hudebním universu. Přesto i ta nejrigoróznější „modální“ kompozice tohoto období není ve své diferenci absolutně „vnitřní“; například Debussyho experimenty jsou pochopitelné jedině v rámci své vnitřní logiky a současně jako momenty v dějinách hudby vzhledem k nejprogresivnějším vývojovým momentům funkční harmonie na počátku 20. století.

Inovativní přístup Schönberga a jeho žáků Berga a Weberna představuje alternativní pokus o kompozici vnitřně diferencovaných monádovitých hudebních objektů. Přitom už u Brahmsa začíná být předepsané jedině metrum, determinující rytmickou totalitu kompozice, nahrazováno konstantně se měnícími metrickými vzorci. Brahmsova konstrukce hudebních motivů sama ve zvýšené míře vyrůstá z intervalových struktur imanentních hudebním motivům tak, že přímo otevírá cestu serialismu a opouští všechny postupy poháněné jen rytmickým spádem kompozice.<sup>35</sup> Na každé úrovni – rytmické, harmonické i tembrální – Schönberg se svými studenty následuje Brahmsovy inovace a opouští předepsané formy a nahrazuje je vnitřně generovanými distinkcemi.<sup>36</sup> Období „volné atonální“ skladby – přesněji kompozice volně užívající dvanáctitónové stupnice, předcházející Schönbergovým postupům dvanáctitónové série – poukazuje na metodu kompozice, do níž je začleněno všech dvanáct chromatických tónů bez odkazu k transcendentní diatonické stupnici nebo vůbec bez potřeby specifických rozlišení. V tomto smyslu můžeme hovořit o hudbě naprosté imanence, v níž každý hudební moment vyrůstá z předchozího beze vztahu k vnějšímu zdroji jakékoli formální či stylové autority, což je ideál poprvé dosažený v Schönbergově *Erwartung* (1909). „V nové hudbě hodné toho jména,“ píše Adorno ve svém článku „The Function of Counterpoint in New Music,“

<sup>33</sup> Ludmila Ulehla, *Contemporary Harmony. Romanticism Through the Twelve-tone Row* (Rottenburg: Advance Music, 1994), kap. 8.

<sup>34</sup> „Struktura je realita virtuálního.“ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: PUF, 1968), s. 270.

<sup>35</sup> Ulehla, *Contemporary Harmony*, s. 12, 21–24.

<sup>36</sup> Alain Badiou je neaktuálnějším z komentátorů, kteří udržují při životě představu Schönberga coby hrdinného ikonoklasta, která naprosto pomíjí, že tento skladatel do svého díla hudební tradici – konkrétně Wagnera a Brahmsa – hluboce věleňuje a přetváří ji.

neplatí, že subjekt pouze emancipuje sám sebe, neboť sama hudba se tu zkrátka dovolává objektivitu. Jejím ideálem je autonomie. Nepřimyká se k ničemu, co je cizí jejímu vlastnímu impulsu, její vlastní koherenci; k ničemu, co by jí bylo zvnějšku předepsáno. Touží stát se objektivní ze své vlastní subjektivitu, skrze bezvýhradné pohroužení ve své unikátní já, a to bez vnějších opor či výpůjček.<sup>37</sup>

Adorno zde ve volné atonalitě odhaluje model vnitřní hudební diference založený na autonomní hudební události. A přece – nejspíše v blízkém vztahu impresionistů k Brahmovi, Wagnerovi a Mahlerovi – jsou vztahy těchto skladatelů k převzatému materiálu (sonátová forma, funkční harmonie, orchestrace, téma a variační technika) povýšce dialektické. Každý, a především Berg, jehož *Vojčka* a *Lulu* se Deleuze dovolává při nesčetných příležitostech, toto hudební dědictví *překonává* na vlastní cestě za hudební autonomií. Čirá imanence dvanáctitónové kompozice je sama zprostředkovaná, není redukovatelná ani na deleuzovské absolutní vyloučení reprezentace a reflexe, ani na vývojový důsledek vídeňského klasicismu. Vídeňská moderna je současně zakotvena relačně a současně je tím, co Alain Badiou nazval čistou událostí.

Vztah mezi deleuzovskou hudbou vnitřní diference a Adornovou hudební dialektikou je komplexní, jedná se současně o identitu i diferenci. Vidíme to zřetelně v Adornově pozdní studii *Alban Berg: The Master of the Smallest Link* (1968). V určitém smyslu lze mezi Adornovými hudebními studiemi tuto považovat za nejvíce deleuzovskou, stojí svým provedením nejbližší tomu typu práce, kde se „[o autorovi] přemýšlí tak usilovně, že už nemůže být pouhým objektem“.<sup>38</sup> V kontrastu s polemickým hájením jedné strany (Schönberg vs. Stravinskij) z Adornova dřívějšího textu *Philosophy of Modern Music* kombinuje jeho bergovská studie úplné pohroužení do sebemenšího detailu Bergovy hudby s pozoruhodnou zdrženlivostí, s níž Adorno láskyplně vzpomíná na svého bývalého učitele. Podobně jako Deleuzovy monografie i *Alban Berg* znovuoživuje estetickou podobu „Berga“ jako „biografické a muzikální“ „osobnosti“.

V Adornově pojetí Berg postupuje při zrušení dialektiky pomocí hudby obdobně jako on sám ve své negativní dialektice. Jestliže Adorno podkopává strnulý mechanismus oficiální dialektiky (teze – antiteze – syntéza) pomocí sebekritiky antinomického myšlení, Adornův Berg podrobuje klasickou sonátovou formu kritice imanentní. Bergův první Orchesterstück (op. 6) se snaží „zničit sonátu“<sup>39</sup> tím, že komponuje estetické zpodobení přirozeného řádu expresionistickými prostředky. „Nepřetržitá variace“ skladby vyrůstá zpočátku z pustoty ticha, pokračuje pianissimem nemelodických bicích nástrojů (tam-

<sup>37</sup> Theodor W. Adorno, *Sound Figures*, přel. Rodney Livingstone (Stanford: Stanford University Press, 1999), s. 134.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, přel. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam (New York: Columbia University Press, 1987), s. 119.

<sup>39</sup> Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Master of the Smallest Link*, přel. Juliane Brand, Christopher Hailey (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), s. 82.

tam, činely), poté nastupují melodické bicí nástroje (tympány) a dále žestě, smyčce a fagot rostou v kompozici, v níž se „technika provedení stala vším: není tam jediná nota, která by nebyla výsledkem důsledně motivického postupu“.<sup>40</sup> Nápodobu přírody, již Adorno nazývá „Bergovou oddaností organickému“<sup>41</sup> – v níž akustický život jako by povstával z nicoty, rostl a stahoval se zpět do nicoty –, nacházíme jak na mikrologických, tak formálních úrovních této skladby; Bergova estetického zpodobení přírody je dosaženo těmi nejkomplexnějšími, nejvíce rozvinutými technickými prostředky.<sup>42</sup> Z nich Berg vytváří kompozici, kde „se [hudba] svou vegetativní silou, téměř divokým bujením rozrůstá do všech směrů“.<sup>43</sup>

Abychom pochopili, proč Adornovo tvrzení, že „první věta [op. 6] je do důsledku destilovaná sonáta“<sup>44</sup> znamená také kritiku dialektiky, stačí vzít v úvahu výklad sonátové formy, jak jej podává první vydání *New Grove Dictionary of Music* (1980). Článek Jamese Webstera popisuje „dvoudílnou tonální strukturu, artikulovanou ve třech hlavních částech [...] Sonátová forma je syntézou binárního a ternárního principu: integruje tři části do dvoudílné struktury.“<sup>45</sup> Tyto části – expozice, provedení a repríza – přímo korespondují s abstraktní formou dialektického sylogismu (teze, antiteze, syntéza). Podvojná povaha hudební látky zase odpovídá posloupnému pohybu afirmace a negace, této „nesmírné moci záporná“, jež poznamenává veškerý pohyb hegelovské dialektiky.<sup>46</sup> V tomto smyslu sonátová forma v hudební rovině reprodukuje pohyb ducha, v němž se

duch však stává předmětem, neboť duch jest tento pohyb: stává se něčím *od sebe odlišným*, tj. *předmětem své vlastní osoby*, a rušiti tuto jinakost. [...] To, co není předmětem zkušenosti, tj. abstrakce, se sobě odcizuje a pak se z tohoto odcizení vrací k sobě; tímto návratem pak jest teprve vyjádřeno ve své skutečnosti a pravdě.

Naproti tomu Webster popisuje v překvapivě deleuzovských termínech jedinou rovinu: „*Affekt* (psychologický stav, rytmický profil, textura atd.)“, který se vyvinul „v uniformní textuře“ v raně barokní hudbě, kde se „kontrast vyskytuje jen v protichůdných plánech

<sup>40</sup> *Ibid.*, s. 106.

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 20.

<sup>42</sup> David Headlam, *The Music of Alban Berg* (New Haven: Yale University Press, 1996), s. 187–193. Konkrétně mapuje mimořádně těsné předivo melodických vztahů, které Berg rozvíjí v harmonické materii op. 6 č. 1; vztahů, které – dodávám – poutají akustickou látku jako bujnou révu „prastarého světa“, který Headlam evokuje, viz *ibid.*, s. 187.

<sup>43</sup> Adorno, *Alban Berg*, s. 72.

<sup>44</sup> *Ibid.*, s. 107.

<sup>45</sup> James Webster, „Sonata Form“, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Washington: Macmillan, 1980), s. 497–508, zde s. 497.

<sup>46</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenologie ducha*, přel. Jan Patočka (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960), s. 69.

(solo a tutti, silně a slabě atd.)“.<sup>47</sup> Namísto něj sonátová forma uvádí do klasické hudby dialektickou negaci – s Beethovenem jako jejím vrcholným představitelem – ve stejný moment, kdy do filosofie vstupuje Hegelův pojem „určité negace“.<sup>48</sup>

Naopak v Bergovu op. 6 dialektická pružina sonátové formy zcela chybí. Namísto ní je dosažení totality v Bergově hudebním objektu „vynuceno událostmi samými – tedy hudebním plánem [...] Individuální události mají svůj individuální zvuk bez ohledu na předjímanou totalitu.“<sup>49</sup> Paralela mezi Adornovým popisem a pojmem Deleuze a Guattariho hudebního subjektu, který stojí „na vlastních nohou“,<sup>50</sup> je víc než nápadná. Vezměme navíc v potaz motivickou ekonomii *Vojcka*, kdy specifické postavy (fráze kapitánova anglického rohu, která poprvé zazní ve čtvrtém taktu, Vojckova fráze „Wir arme Leute“) samy představují subjektifikované hudební zvuky-koncepty, jež Deleuze a Guattari nazývají „pojmovými osobami“ [*personnages*].<sup>51</sup>

Hudba Albana Berga, a zvláště *Vojcek* – jehož jak Deleuze, tak Adorno pokládají za jedno z pozoruhodných děl 20. století –, však poukazuje na zřetelně antagonistický vztah mezi deleuzovským a adornovským myšlením. Myslím, že není možné pochopit *Vojcka* v rámci deleuziánské „etiky“ vůle k moci a pojmu *potentia* (tak jak ji Deleuze představuje ve studiích o Nietzscheovi a Spinozovi). Adorno staví Berga do explicitní opozice vůči jakékoli nietzschovské „afirmaci“ nebo „zdraví“:

Berg stojí v krajní antitezi vůči všemu, co hudební tradice považuje za zdravé, vůči vůli k životu, vůči afirmaci, vůči opakované glorifikaci toho, co *je*. Koncept zdraví, z podstaty nevymýtitelná součást jak převládajících hudebních kritérií, tak filistrovství, stojí v jedné řadě s konformismem; zdraví je spojenec toho, co je v životě silné, tedy vítězů.<sup>52</sup>

V této pasáži, zahuštěné implicitními odkazy, Adorno naznačuje ten rozměr Nietzscheho, který Deleuze potlačuje a vypuzuje ze své antihegelovské, očištěné, pozitivní roviny konzistence (jíž je jeho *Nietzsche*): toho Nietzscheho, který když svou symptomatologií nihilismu bere na sebe, identifikuje se nikoli s tím, co je zdravé, ale s tím, co je *nemocné*.<sup>53</sup>

<sup>47</sup> Webster, „Sonata“, s. 498.

<sup>48</sup> Jak tvrdí Webster, souvislost mezi Deleuzovým Leibnizem a barokní hudbou je pronikavá, avšak bylo by třeba rozpracovat ji dále, než ji ponechává Deleuze coby letmý náčrtek v poslední kapitole *Le pli*.

<sup>49</sup> Adorno, *Alban Berg*, s. 52.

<sup>50</sup> Deleuze, Guattari, *Co je filosofie?*, s. 143.

<sup>51</sup> *Ibid.*, s. 56.

<sup>52</sup> Adorno, *Alban Berg*, s. 5.

<sup>53</sup> V době, kdy pracuje na knize *Co je filosofie?*, již Deleuze nehovoří o profylaktickém vyhoštění negativity (jako choroby), ale namísto toho se dialekticky ujímá toho, „čemu Nietzsche říká zdraví“. V této pozdní práci přijímá tento antipsychologický filosof toužících strojů neoroman-

Uprostřed muk, jež přináší nepřetržitá třídní mozková bolest spolu s namáhavým zvracením hlenů – vládí jsem jasností dialektiků *par excellence* [...] Je po tom všem zapotřebí říkat, že jsem v otázkách dekadence *zkušený?* [...] Kdo ví, kolik jsem toho dlužen [...] své dlouhodobé nemoci!<sup>54</sup>

Ovšem zároveň je Adornova evokace „vítězů“ i poukazem k „Tezím k dějinám“ Waltera Benjaminova. Benjaminova sedmá teze se smutkem obhlíží historii s jejími masakry, aby dospěl k závěru, že

povaha tohoto smutku vystoupí jasněji, položíme-li otázku, do koho se vlastně vcituje dějepisec historismu. Odpověď zní neúprosně: do vítěze [...] Ten, kdo si vždycky až do dnešního dne odnášel vítězství, i ten kráčí v triumfálním pochodu, který vede dnešní vládce přes mrtvolu dnešních poražených.<sup>55</sup>

Již svým zaměřením na nejmenší skladebné detaily vyjadřuje Bergova hudba empatii a soucit s trpícími; je to hudba „radikální a šokující tím, že straní slabším a poraženým: je symbolem Bergovy lidskosti. Žádná hudba našich časů není tak lidská jako jeho; to ji nekonečně vzdaluje [skutečné krutosti] lidstva.“<sup>56</sup> Zatímco momenty jako Mariin motiv violy v D moll, jímž začíná třetí jednání *Vojcka*, vynikají vyjádřením zdrcujícího utrpení a empatie, Berg se jinak rád přidržuje (hudební) minulosti v každém rozměru své práce. Přepracoval a vdechl nový život každé zmrtvělé a zvěčnělé látce, na kterou narazil při ohledávání trosek (hudební) historie. Berg odmítl vyhodit na smetiště dějin dědictví sonáty, ronda, pochodu, ukolébavky, suity, passacaglie, fugy či fantazie jen proto, že doba kráčí vpřed; naopak tyto formy zapracoval do hlubších struktur svého díla, a to naprosto mistrovsky.<sup>57</sup> Každý takt jeho hudby ztělesňuje „smířlivost k minulému, jemuž umožňuje prosvítat přítomností, nikoli přímo, ale skrze záblesky snů a vzpomínek“.<sup>58</sup>

Kontrast mezi Bergem a jedním z hlavních vztažných bodů Deleuzovy hudební teorie Pierrem Boulezem bije do očí. Ačkoliv Deleuze a Guattari v *Tisíci plošinách*

tický náhled na velké „umělce“ a „filosofy“, který se příliš neliší od přístupu Wedekinda či Berga. Křehké „zdraví“ těchto „velkých“ umělců spočívá v trvání života žitého prostřednictvím nemoci i jí navzdory, což je ještě násobeno skutečností, že „v životě spatřili cosi, co je pro každého příliš velké, co je příliš velké i pro ně a co jim vtisklo neznatelné znamení smrti“. Deleuze, Guattari, *Co je filosofie?*, s. 151.

<sup>54</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, přel. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1969), s. 222–223, 229, zdůraznění v orig.; česky: kromě poslední věty Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, přel. Ladislav Benyovszky (Praha: Naše vojsko, 1993), s. 94–95; poslední věta přeložena M. M.

<sup>55</sup> Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, přel. Věra Saudková (Praha: Odeon, 1979), s. 11.

<sup>56</sup> Adorno, *Alban Berg*, s. 5.

<sup>57</sup> Douglas Jarman, *Alban Berg: Wozzeck* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), s. 42.

<sup>58</sup> Adorno, *Alban Berg*, s. 8.

provedli mnoho přesvědčivých konceptualizací Boulezových spisů a hudebních skladeb,<sup>59</sup> raději bych se zde zaměřil na inherentní deleuzovství Boulezovy knihy z roku 1963 *Penser la musique aujourd'hui*. Nejenže Boulez poskytuje akustický model pro Deleuzovu bezprostřední, nedeskriptivní rovinu konzistence, „zvukový blok, který již nemá bod původu, [...] imanentní zvuková rovina, daná vždy s tím, čemu dává vyvstat“,<sup>60</sup> ale nadto Boulez představuje ideální zprostředkující článek pro Deleuze z období spisu *Nietzsche et la philosophie* (1962); právě proto, že muzikologické koncepty, které vytváří komponista Boulez, sledují tutéž logiku profylaktické izolace a abstrakce, která leží v základech Deleuzova raného myšlení. Zdali Boulez vytváří ne-referenční zvuky-události svými kompozicemi jako *Pli selon pli* (1962), jak tvrdí Deleuze a Guattari, je otázka, která ačkoli jde za rámec tohoto článku, působí velmi tendenčně, uvážíme-li, že zmíněná kompozice se přímo vztahuje k básni Stéphana Mallarméa. Přesto je nápadné, jak blízce Boulezova argumentace v *Penser la musique aujourd'hui* sleduje v hudební rovině Deleuzovu nietzschovskou „etiku“ očištěnou od vztahové diference a negativity.

*Penser la musique aujourd'hui* jsou upravené přednášky, které Boulez pronesl v německém Darmstadtu nejprve jako součást letního kursu věnovaného moderní hudbě. Darmstadtské přednášky spojily nyní již slavné zakladatele poválečné seriální hudby – včetně Bouleze, Messiaena, Karlheinz Stockhausena a Luigi Nona –, zatímco Adorno sehrál důležitou roli ve vývoji teoretické reflexe serialismu svými darmstadtskými přednáškami jako například „Vers une musique informelle“. Boulez ve svém textu osvětluje svůj hlavní cíl: absolutní hudební interioritu, očištěnou od všech vztahů k mimohudebním kritériím. Boulezův fundamentální normativní cíl je „položít základ hudebním systémům podle výlučně hudebních kritérií“.<sup>61</sup> Svým hudebním karteziánismem přitaká „absolutní nutnosti logicky organizovaného vědomí“.<sup>62</sup> Boulez se tváří jako hudební puritán, pohoršený světskými pokušeními, když své publikum vybízí,

abychom disciplinovali svůj mentální vesmír takovým způsobem, že nebude třeba čelit žádnému odříkání [*que nous n'ayons pas devant nous de reniements à affronter*]. Striktně uspořádejme své hudební myšlení: to nás ochrání před vším nahodilým a pomíjivým. Není toto tím hlavním odmítnutím, které stojí v protikladu k těm ach tolik svůdným, leč naprosto marným pokušením?<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Srov. Ronald Bogue, *Rhizomusicology*, *Substance* 20, 1991, č. 3, s. 85–101.

<sup>60</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tisíc plošin*, přel. Marie Caruccio Caporale (Praha: Herrmann a synové, 2010), s. 334, 300.

<sup>61</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* (Paris: Gallimard, 1963), s. 29.

<sup>62</sup> *Ibid.*, s. 33.

<sup>63</sup> *Ibid.*, zdůraznil N. N.

Jako Deleuze v knize *Nietzsche a filosofie*, v níž vůle k moci „vykáže negativní“,<sup>64</sup> také Boulez usiluje o očistění svého hudebního plánu od vši negativity („nebude třeba čelit žádnému odříkání“), takže může postupovat jednomyslně. Svět seriální hudby, jež Boulez konstruuje, je celkem doslova prostorem jednohlasu, prostorem, který připomíná apartheid (což platí pro Darmstadt stejně jako pro seriální kompozici jako takovou), kde žádný disentní hlas nemůže zpochybnit postupy seriální hudby.

Boulezův esej se objevil právě v období, jež následovalo po rozpadu darmstadtské skupiny, jehož příčinou byl rezolutně odpadlický, nesmířitelně humanistický hlas Luigiho Nona. Aniž by je jmenovitě zmínil, zaútočil Nono ve svém projevu v roce 1959 („Presenza storica nella musica d'oggi“) přímo na racionalistickou interioritu svých serialistických kolegů z Darmstadtu; obzvlášť na Bouleze a svého blízkého přítele Stockhausena.<sup>65</sup>

Nono – jehož kompozice *Il canto sospeso* z roku 1955 kombinuje serialistní techniky s úryvky z dopisů protifašistických odbojářů odsouzených na smrt – ve své řeči ostře plísnil

tendenci [...] odmítat integraci umělecko-kulturních fenoménů v jejich historickém kontextu, to znamená odmítat chápat dílo *ve vztahu* k jeho původu a k prvkům, které jej formovaly, jakož *ve vztahu* k aktivní účasti díla na soudobé skutečnosti, jakož *ve vztahu* k jeho schopnosti utvářet budoucnost; ale naopak exkluzivně *o sobě a pro sebe*, jako svůj vlastní účel, a nadto pouze *ve vztahu* k právě tomu okamžiku, kdy samo sebe manifestuje.<sup>66</sup>

V kontrastu s Nonovým pokusem vytyčit v souvislosti s nejpokročilejšími hudebními postupy také radikálně etický projekt, Boulezův striktní strukturalismus (souhlasně cituje stanovisko Louise Rougiera, že „to, co můžeme vědět o světě, je jeho struktura, ne jeho esence“<sup>67</sup>) absolutizuje vypuzení transcendentálního poznání z umělecké praxe, a s ním i jakýkoli vztah hudby k etice. Boulezův strukturalismus popisuje hudební „universum“, které je striktně „relativní“, v němž „strukturální vztahy nejsou definovány jednou provždy podle absolutních kritérií; organizují se samy, podle proměnlivých schémat“.<sup>68</sup> Je-li toto „logika vztahů“,<sup>69</sup> nejde o zevní, dialektické vztahy formy a ob-

<sup>64</sup> Deleuze, *Nietzsche a filosofie*, s. 301.

<sup>65</sup> Nono to výslovně potvrzuje v autobiografickém rozhovoru, jež vedl Enzo Restagno: „[Můj projev] špatně pochopili jako útok na [Johna] Cage, zatímco ve skutečnosti byl zaměřený proti akademismu [*all'academia*], který se v Evropě, a v Darmstadtu obzvlášť, začal rozmáhat [...] Když jsem projev dočetl, Stockhausen se na mě obořil s extrémní prudkostí, protože se cítil osobně zasažen – a měl pravdu.“ Luigi Nono, *Nono* (Torino: Edizioni di Torino, 1987), s. 15.

<sup>66</sup> Luigi Nono, „Presenza storica nella musica d'oggi“, in *Nono* (Torino: Edizioni di Torino, 1987), s. 239–245, zde s. 239, zdůraznil N. N.

<sup>67</sup> Boulez, *Penser*, s. 31.

<sup>68</sup> *Ibid.*, s. 35.

<sup>69</sup> *Ibid.*, s. 113.

sahu, umění a společnosti, pravdy a výrazu, které zajímají jak Adorna, tak Nona, ale vztah striktní interiority. Boulezův pojem série – jako kombinatorní sekvence (tónových výšek, ale v poválečném serialismu i rytmů a zabarvení hudební látky) určující kompozici – postuluje soběstačnou entitu: série „jsou nositelé vnitřní, ze sebe sama plynoucí charakteristiky – závisí na [...] své struktuře; na isomorfních hodnotách, které obsahují; na symetriích, které zahrnují; a konsekventně na konkrétních účincích, kterými disponují“.<sup>70</sup> Jedinou exterioritou, kterou Boulez připouští, je vnějškovost nekonečného regresi širších strukturálních vztahů, které organizují „dispozice struktur ve vztahu jedné k druhé“. Z těchto strukturálních dispozic, zdánlivě bez jakékoli dialektické interakce s převzatým materiálem – hudebním, sociálním, filosofickým či jiným – „se přímo dobíráme kompoziční formy“ [*on débouche directement sur la forme*].<sup>71</sup>

Boulez prezentuje hudební systém naprosto abstrahovaný od mimohudebních významů, a to i od hudební subjektivity (jako např. od poslechu, imaginace, zvukového výrazu) v jakékoliv formě: „V seriálním systému [...] se žádná funkce [v sérii] nejeví sama jako v různých sériích identická, ale každá funkce závisí výhradně na specifických charakteristikách [dané série] a na stylu, jímž je s ní pracováno.“<sup>72</sup> Boulez nepodává žádné vysvětlení, jak vnitřní diferenciací identity sérií může (nebo nemusí) záviset na imanentních univerzáliích, které jednotlivé série transcendentují – ať už hovoříme o lidské fyziologii publika, o historické, srovnávací hudební paměti či praxi (při Boulezově vlastním kritickém vztahu k Schönbergovi a Webernovi), nebo o imanentní univerzalitě hudební látky (tónové výšky, zabarvení, rytmy atd.), která transcendentuje jakoukoli kompozici. Boulez může jen zastávat své neudržitelné stanovisko, že „série není arbitrární“<sup>73</sup> protože její pojem byl očištěn od veškerých vztahů k vnější fakticitě. Tato vylučující logika – „soubor vymezený originální sérií vylučuje [...] vše arbitrární, protože důsledky z toho vyvozené jsou nutně svázány s výběrem daným akustickými reáliemi“<sup>74</sup> – drží pohromadě jedině proto, že všechny „reálie“ kromě „akustických“ byly z úvahy předem vyloučeny. Touto čistkou usiluje Boulezův zvukový svět o ustavení roviny imanence zbavené veškerého historického obsahu, který by univocitu mohl narušit jakýmkoliv rozporem. „Autonomní vesmír je schopen – bez vnější akce, bez jakéhokoli jiného hybatele [*déclenchement*], kromě těch plynoucích ze sebe sama – zajistit koherenci textu.“<sup>75</sup> Na rozdíl od Deleuze, jehož poválečnou formulaci vnitřní, ne-relační „etiky“ moci považují za vcelku alarmující, Boulezova obrana vnitřní *hudební* diference z roku 1963 je spíše ironicky směšná, zvláště přichází-li od mistra polemiky a invektiv. Boulez,

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, s. 150.

<sup>72</sup> *Ibid.*, s. 48.

<sup>73</sup> *Ibid.*, s. 92.

<sup>74</sup> *Ibid.*, s. 93.

<sup>75</sup> *Ibid.*, s. 149.

velekněž hudební interiority, obratně dospěl k dominantnímu postavení na hudebním poli ve francouzském – a globálním – měřítku, ovšemže pomocí akumulace a manipulace intelektuálního, uměleckého a symbolického kapitálu, v čemž se mu vyrovná snad jen Sartre, jehož postavu tak pronikavě analyzoval Bourdieu (1992).

\*

V závěru mi dovoluje obrátit pozornost k jinému poli moderní hudební produkce rozvíjejícímu se v období (raná šedesátá léta) současném všem ostatním textům, jimiž jsme se dosud zabývali. Toto pole názorně demonstruje trvalou pronikavost deleuzovských i adornovských konceptualizací hudební diference, přičemž současně tím, že zpřítomňuje konkrétní intersubjektivní hudební etiku, překračuje omezení vlastní jak Deleuzovu, tak Adornovu modelu. Jestliže je nedostatkem deleuzovské „etiky“ interiority její zjevné odmítání vytvořit etický *vztah* k druhým, pak Adornova negativní dialektika naráží na své limity v konfrontaci (či řečneme v souladu) s nejrozvinutějšími výsledky lidového modernismu, konkrétně jazzu.

Ve srovnání se strukturální komplexností Boulezova *Pli selon pli* (1962) může hudební produkce Johna Coltranea z téhož období působit hrubě a zaostale. Coltraneova hudba má však v západní hudbě 20. století výjimečné místo – lze ji srovnat snad jedině s Bergovým *Vojckem* – tím, že pomocí nejrozvinutější interakce hudebních látek vytvořila hluboce etický hlas. Jak v kontrastu s Boulezovou povýšenou, matematickou abstrakcí oddělenou od sociálních obsahů, tak s Adornovou neochotou připustit jakýkoli hlubší mimoestetický vztah izolovaného umělce (Schönberga) k absolutně falešné společnosti, Coltrane vybudoval nekompromisně radikální odpověď na africkou diasporickou lidovost, která současně zapůsobila jako zásadní morální síla v rámci amerického hnutí za lidská práva. Coltraneova hudba přitom není ani trochu agitační a jeho práce se rozvíjejí podle striktně hudebních pravidel, která jako by ani nepřipouštěla nějaké nejednoznačné „sociální“ čtení. A přece – i když se mnoho tradicionalistů prudce vzpíralo jeho inovacím, široká veřejnost, zahrnující bílé kritiky jazzu přes návštěvníky klubů až po velkou část amerického lidového publika dobře obeznámeného s jazykem jazzu a blues, porozuměla Coltraneovi vcelku jednoznačně, že vytváří estetické zpodobení (deleuzovské „*personnage musical*“) svobody a autonomie potlačované nesvobodnou společností.<sup>76</sup>

Podobně jako Deleuze na poli filosofie vypracoval Coltrane nekonečný proud hudebních konceptů, kompletně přetvořil estetické normy jazzu přinejmenším natříkrát během dvanácti krátkých let mezi rokem 1955, kdy se připojil k Milesu Davisovi, a svou smrtí v roce 1967. Skladba *Impressions* odhaluje mnohovrstevnatou reflexi hudební diference, která v rámci hudební reflexe pojednává problém diference, tak jak existoval

<sup>76</sup> Srov. Gerald Early, „Ode to John Coltrane: A Jazz Musician's Influence on African American Culture“, *The Antioch Review* 57, 1999, č. 3, s. 370–385; Graham Lock, *Forces in Motion: The Music and Thoughts of Anthony Braxton* (New York: Da Capo Press, 1988).

pro afroamerickou komunitu uprostřed 20. století. *Impressions* byly charakteristickou skladbou živých vystoupení Johna Coltranea s jeho klasickým kvartetem let 1960–1964 (McCoy Tyner, Jimmy Garrison, Elvin Jones). *Impressions* mohou sloužit jako opěrný bod mnoha reflexím o diferenci mnohem spíše než vágní formulace, že Coltraneova hudba vyjadřovala existenční obtíže amerických menšin angažovaných v boji za sociální spravedlnost v šedesátých letech. Coby estetický objekt představují *Impressions* modální rovinu imanence pro Coltraneovy improvizace způsobem, který se podobá modalismu skladatelů raného 20. století jako Debussy.<sup>77</sup> Harmonické schéma *Impressions*, ve formě AABA, je extrémně prosté: osm, jednou opakovaných, taktů D moll (dórská), osm taktů D# moll (zapsaných jako enharmonický ekvivalent Es moll dórská), pak znovu osm taktů D moll.

Zatímco modální jazzové kompozice daného období začasté vymezují sóla jedinou tonalitou (jako je tomu v případě modality C moll v Coltraneově nádherné baladě *Lonnie's Lament*), *Impressions* jsou důmyslně strukturovány tak, aby vyvolaly maximum diferenciací hudební látky s minimem prostředků. Půltónovým modulováním z D na D# ve středním dílu udržují části A a B absolutní nejednoznačnost harmonické látky.<sup>78</sup> Na jednu stranu tak každá sekce zakládá (akustickou) jednohlasou rovinu konzistence, umístěnou půltón nad sekcí předchozí. Chybí zde jakýkoli harmonický úvod k modulaci z jedné roviny do druhé; úvod, který by v tradiční harmonii tuto pasáž propojil a uvořil. Navíc neidentita těchto dvou modů činí harmonickou změnu až extrémní; chybí společné tóny, které by usouvztažnily jednu tonalitu s druhou. Harmonie přeskočí bezprostředně z jednoho absolutně vnitřně konzistentního modu do druhého a zase zpět. Každý *modus* utváří svou vlastní *monádu*.

A přece jsou tyto roviny ve vzájemně značně komplexním vztahu. Deleuze sám koneckonců zamlžuje pojem vnitřní diference svým konceptem rezonance.<sup>79</sup> Tvrdit, že roviny konzistence mezi sebou „rezonují“, bezpochyby znamená zabránit tomu, aby šlo striktně hovořit o jejich *absolutně* vnitřní diferenci – hudební, konceptuální či jiné. Jedno těleso může rezonovat s druhým, pokud sdílejí nějakou charakteristiku. Skladba *Impressions* tuto rezonanci demonstruje dosti konkrétně. Každá z jejích dvou modalit má smysl teprve v relaci se svým neidentickým protějškem. Ve striktně modální kompozici s neměnnou tonalitou se absolutní neidentita tónů kompozičního modu obrací v absolutní identitu a nerozlišenost statického harmonického pole. Pohyb mezi dvěma tonalitami v *Impressions* stále posiluje absolutní diferenci jednoho pole od druhého. V tomto smyslu jestliže uchopíme celou 32taktovou formu jako celek, spíše než abychom se zaměřili na každý jednotlivý modální plán, můžeme o kompozici prohlásit, že je

<sup>77</sup> Melodie písně poněkud připomíná melodie Mortona Goulda a Maurice Ravela. Lewis Porter, *John Coltrane. His Life and Music* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998), s. 218.

<sup>78</sup> D dórská: d, e, f, g, a, h, c; D# dórská: d#, e#, f#, g#, a#, h#, c# (tato diference není absolutní: h# je pochopitelně enharmonickým ekvivalentem k C).

<sup>79</sup> Deleuze, Guattari, *Co je filosofie?*, s. 25.

vnitřně diferencovaná; dórský modus se sám diferenciuje (D, pak D#, a zase D), zatímco podržuje svou identitu právě coby dórský modus (identickou distribucí intervalů). Tato absolutní interiorita je ovšem čistou abstrakcí. O *Impressions* lze říci, že obráceně demonstruje fungování vztahové difference samé. Jakmile začneme uvažovat o *Impressions* jako o aktuálně jsoucí, prováděné, improvizované entitě, deleuzovská karanténní uzavřenost relační hudební difference se jeví jako neudržitelná. Jak Deleuze, tak Boulez vynechávají ve svém pojetí hudby právě lidskou zkušenost, zpřítomnění hudby jako komplexně podané společenské totality. A právě zde může Coltrane zprostředkovat pronikavý vhled do našeho pochopení hudební difference.

Když si uvykne na 32taktovou formu *Impressions*, začneme skladbu vnímat jako pohyb vztahové tenze a uvolnění. Ve skutečnosti je harmonická forma skladby pochopitelná spíše jako jediná rozšířená kadence než dvě absolutně odlišné akustické roviny: s D moll fungujícím jako tónika a extrémní tenzí E $\flat$  7 sloužící jako nepřímou vyjádřenou tritónovou dominantu (bII alt.). A co víc, během živého provedení McCoy Tyner a Coltrane uvádějí harmonický pohyb do vztahu ke dvěma abstraktním, statickým tonálními rovinami *Impressions*. Coltrane se v *Impressions* zřídka omezuje na šest tónů dórské stupnice déle než do prvního refrénu svých sól, když vrství alternace akordů a melodické vzorce, aby tonalitu přivedl k čím dál extrémnějším chromaticismům.<sup>80</sup> McCoy Tynerův doprovod na pozadí Coltraneova sóla utváří modální rovinu konsistence za užití uhlazených (Deleuze a Boulez by řekli *lisse*) rovnoměrně vzdálených kvartvých akordů, které ukotvují smysl harmonického postupu v rámci statického dórského plánu, ale i sem Tyner zavádí chromatické alterace, paralelní akordové konstrukce, které opouštějí dórský modus, a střídavé a tritónové posuny dominant, které zjemňují jednotnou modulaci *Impressions*.<sup>81</sup>

Vyniká-li Coltrane jako jeden z největších umělců 20. století, pak jistě pro svou schopnost spojit estetickou inovaci s jedinečnou silou výrazu na nejvyšší technické úrovni. Deleuzovu spinozovskou oslavu možností toho, „co dokáže [rozezvučené] těleso“, rozvinul Coltrane do nejvyspělejší podoby, před ním nepředstavitelné. Současně Coltrane zpřítomňuje Spinozovu etickou maximu a vyvádí ji z uzavřené interiority monády saxofon-tělo komunikativní, intersubjektivní a společenskou silou hudebního zvuku. S cílem zkoumat hranice skutečně možného Coltraneova hudba bez váhání prolamuje to, co je zdánlivě skutečné, a přesto zůstává více než jen čistým výrazem: komunikuje, a to beze slov. Tato hudba zpřítomňuje produktivní, radikálně fundamentální hudební subjektivitu coby kritiku odcizení a násilí, jež Tony Negri, následuje tím Spinozu,

<sup>80</sup> To je zvláště dobře patrné na nově vydané nahrávce „Impressions“ z 19. listopadu 1962 v rámci výběru *Live Trane: The European Tours*. Porter, *John Coltrane*, s. 218–230; David Liebman, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* (Rottenburg: Advance Music, 1991), s. 25–28.

<sup>81</sup> Pro názorný příklad srov. transkripci a analýzu Tynerova doprovodu v ranější modální improvizaci „Softly, as in a Morning Sunrise“ od Paula Berliner. Paul Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), s. 689–708.

označuje za *potestas* čili ustavenou Moc. U Coltranea se tato transcendentální Moc neprojevuje jen v násilí panujícím v Americe za doby rasové segregace, ale i ve zkostraných formách samého hudebního výrazu. V Coltraneově praxi není hudebnímu výrazu odcizena jeho tvůrčí moc ve prospěch transcendentních přijatých norem (což se týká i jasně daných stylových žánrů jako bebop nebo tonality samotné), ale namísto toho v každém momentu výrazu musí znovuvynalézat prostory emancipované subjektivity (jako v „Brasilia“ z roku 1965 nebo při svobodném ohledávání tematických mikromotivů, jehož jsme svědky v Coltraneově poslední nahrávce *Interstellar Space*).<sup>82</sup> Ačkoli tento radikální program šedesátých let sdílelo mnoho jazzových hudebníků, zřejmě jediný Coltrane byl díky své unikátní technice a uchopení hudební látky schopen plně zapojit tvůrčí možnosti této emancipace – historické, teoretické i výrazové. Kombinoval nejspolehlivější systematické zkoumání lidového hudebního modernismu s nejhlubším výrazovým potenciálem toho, co Houston Baker nazval „blues voice“: nikoliv stylistická norma (kde byl Coltrane samozřejmě svrchovaným mistrem), ale modus či „matrix“ (společenského) výrazu.<sup>83</sup>

Hudební *charakter* Johna Coltranea představuje jak pro deleuzovskou, tak pro adornovskou konceptualizaci (hudební) difference model emancipovaného subjektu utvářeného zvukem. *Impressions* není jen autonomie sama, ale její zvuková reprezentace, imprese, kterou hudba dokáže sdělit, že autonomie je nejen možná, ale je vlastně již imanentně zde, probuzená úsilím dát zaznít transcendentální možnosti („A Love Supreme“). Tyto dříve nepředstavitelné zvuky jsou skutečně svobodné, i když ti, kdo jim naslouchají, sami svobodní nejsou; Coltraneův příběh autonomie není jen utopický, může se stát přinejmenším imanentní, empirickou formou estetického vyjádření. Tato hudba tedy ztělesňuje pravdu, již si Adorno nikdy nepřipustil: totiž že vyspělá hudební skladba mohla zachovat svůj intersubjektivní, morální náboj i ve spojení s americkou lidovou hudbou. Je to tatáž pravda deleuzovského pojmu vnitřní (hudební) difference, konstruující ty stejné hudební entity, které (vědomě) odkazují pouze k sobě samým, zpracovávají své vnitřní (hudební, existenciální) problémy. A přece z této interiority bez oken rezonují navenek – napříč časem a prostorem, kulturou a rasou, aby v plnosti vyjádřily, „co dokáže [živoucí] tělo“ – ať už je to tělo černé, společenské, lidské, nebo prostě vektor organické organizace – aby názorně předvedly, že to, co jsme považovali za naprosto nemožné a utopické, je vlastně na dosah ruky.

<sup>82</sup> K analýze výstavby Coltraneových sol z tohoto pozdějšího období srov. Porter, *John Coltrane*, s. 276–288.

<sup>83</sup> Houston A. Baker, Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), s. 3.

### Diskografie

- Berg, A. (1979) *Wozzeck*. Christoph Von Dohnanyi, conductor. Polygram Records.
- . (1979), *Lulu*. Pierre Boulez, conductor. Deutsche Grammophon Records.
- . (1995), *Chamber Concerto; Three Orchestral Pieces, Op. 6; Violin Concerto*. Pierre Boulez, Conductor. Sony Records.
- Boulez, P. (2002), *Pli selon pli*. Pierre Boulez, conductor. Deutsche Grammophon Records.
- Chopin, F. (2001) *The Rubinstein Collection, Vol. 28*. Arthur Rubinstein, piano. RCA Records.
- Coltrane, J. (2001), *Live Trane: The European Tours*. GRP (Impulse!) Records.
- . (1998), *The Classic Quartet: Complete Impulse! Studio Recordings*. GRP (Impulse!) Records.
- Debussy, C. (1995), *Arturo Benedetti Michelangeli Plays Debussy*. Deutsche Grammophon Records.
- Nono, L. (1993), *Il canto sospeso*. Claudio Abbado, conductor. Sony Records.
- Schoenberg, A. (1979) *Erwartung*. Christoph Von Dohnanyi, conductor. Polygram Records.
- Wagner, R. (2001), *Tristan und Isolde*. Wilhelm Furtwängler, conductor. EMI Classics Records.

### *Deleuze, Adorno, and the Composition of Musical Multiplicity*

*Abstract: This text, first published in Deleuze and Music, edited by Ian Buchanan and Marcel Swiboda (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), pp. 54–74, Nick Nesbitt compares Theodor W. Adorno's negative dialectical approach with Gilles Deleuze's anti-dialectical approach to the question of multiplicity and differentiation within music. Nesbitt concludes with a consideration of the attempts made to address the problem in the work of important twentieth-century musicians, particularly that of John Coltrane. The Czech translation here is by Marta Martinová and Michal Jurza.*

*Keywords: Gilles Deleuze, Theodor W. Adorno, philosophy of music, multiplicity, John Coltrane*