

Věnujme se krátce slohu nazývaného v Německu *Empfindsamkeit*. Podněty pro vznik tohoto specificky německého slohu přišly do Německa především z Anglie. V určitém slova smyslu ovšem *Empfindsamkeit* navazovala na galantní sloh přišedší z Francie. Rozdíl mezi oběma slohy spočívá v tom, že *Empfindsamkeit* si kladla za cíl vyjadřovat hluboké pocity a byla tedy značně expresivní. Hudba tohoto stylu byla často plná nečekaných zvrátů a překvapení a byla zdánlivě jakoby nesouvislá - v kontrastu s hudbou vídeňského klasicismu, která je založena na tematické a motivické práci.

Historie *Empfindsamkeit* v Německu je velmi členitá a rozsáhlá a postihla nejen oblast uměleckou, ale zasáhla i do běžného života obyčejných lidí, reprezentovaných hlavně silnou měšťanskou vrstvou. V r. 1768 napsal anglický spisovatel L. Sterne knihu "*Sentimentální cesta Francií a Itálií*". Je to dílo vykazující jasné znaky romantismu v literatuře. Ještě téhož roku byla kniha v Hamburku přeložena do němčiny, a to pod názvem *Empfindsamer Reiser*. Slovo *Empfindsam* jakožto překlad anglického "sentimental", tedy citový, pochází od velkého německého spisovatele a filozofa, Gottholda Ephraima Lessinga. On toto slovo tak říkajíc „vynalezl“, když byl překladatelem oné anglické knihy tázán, jak by přeložil výraz sentimental. Předtím se v podobném významu používaly pojmy *Zärtlichkeit* nebo *Galanterie*. Je až udivující, kolik nových slov v souvislosti s fenoménem *Empfindsamkeit* vzniklo (*Empfindler*, *Empfindsamlichkeit* - stav, kdy správné a zdravé proporce jsou narušeny přílišnou citovostí, *Empfinderei* - vyumělkovaná, manýristická forma, ap.)

V té době se tedy Německo začalo zabývat svými city a pocity (pociťování je v tomto kontextu rovněž velmi důležité, proto překlad "citový sloh" není zcela přesný - asociace ke slovu "citový" jsou totiž v češtině poněkud jiné).

Další, vrcholná fáze vývoje tohoto slohu nastává v letech 1773/4. Mezníkem je zde vydání Goethova *Werthera*. V Německu vznikla až jakási wertherovská psychóza - mladíci se oblékali nebo korespondovali jako Werther, ale také se stříleli jako on.

Že se jednalo o problém, který hýbal celým Německem, dokumentují i různá pojednání, co si počít s tzv. *Empfindsamer Mensch* - medicinské recepty, jaké sporty jsou vhodné, jaká jídla, co je dobré dělat ve volném čase ap. Tento *Empfindsamer Mensch* se projevuje domáckostí, tichostí, vážností, intimitou, prostotou.

Hnutí nebo směr *Empfindsamkeit* se postupně stává sociologickým problémem. Není tedy pouze intelektuální záležitostí, ale věcí, která se dotýká všech. I v Německu byl zájem o tuto problematiku oživen v nedávné době.

V r. 1779 píše Camper o "*Empfindsamkeitsfieber*", tedy citové horečce, ve které se podle něj ocitá svět a především Německo. Románem, který je pro tuto dobu zcela typický, románem v dopisech, což byla v té době velmi oblíbená forma, jsou Laclosovy *Nebezpečné známosti*. Hlavní hrdinka v knize ovšem umírá, a to právě na onu zmíněnou citovou horečku - nemůže unést důsledky svého vztahu s Valmontem.

Poslední fáze *Empfindsamkeit* přichází přibližně na konci 80. let. Tu dobu je možno zjednodušeně nazvat *Empfindsamkeit* pro každého - objevuje se v pokleslé a triviální literatuře. Témata jsou přitom dosti jednotvárná - láska, zejména nešťastná, vášnivá láska, ponuré scenerie, hřbitovy apod. Jejimi společenskými projevy jsou například neustálé bolesti hlav dam, lehké churavění, omdlávání, apod.

Existuje celá řada textů z té doby, které se zabývají fenoménem *Empfindsamkeit* kriticky - existuje jich mnohem více než spisů, které *Empfindsamkeit* obhajují.

Tato kritická analýza probíhá hned v několika rovinách: antropologické, psychologické, etické, moralistní a literárněkritické. Je to zajímavý moment i pro psychologii jakožto obor, neboť právě v této době se počíná konstitucionalizovat jako vědní disciplína.

Z těchto nejrozumnějších textů plyne:
Empfindsamkeit je principiálně dobrá, neboť jejím prostřednictvím může člověk konečně prezentovat sám sebe.
porušení proporcí není pro psychiku dobré, jelikož city člověka jsou

neustále napjaty a to je patologické. Jde o nervovou horečku, nervovou slabost, duševní hypochondrie, melancholie, těžkomyslnost. Člověk takto postižený reaguje potom velmi rychle a nepřiměřeně na nepatrné podněty.

Racionalisté a osvícenští filozofové *Empfindsamkeit* odsuzují, neboť je pro ně egoistická záležitost. Člověk je příliš zahleděn sám do sebe, jedná se o čistý subjektivismus, který se stává důležitější než náboženství, mravnost a sociální řád, což je proti měšťanskému principu.

Z hlediska estetiky umění je v tomto kontextu důležitá práce Karla Heinricha Haydenreicha, který v r. 1790 vydal svou knihu *System der Aesthetik*. Má zcela novou definici umění. Říká, že umění má vzbuzovat city a fantasi, což je zcela odlišné od osvícenských definicí, v nichž se mělo umění především líbit a mělo by též sloužit vyšším cílům. Haydenreich též konstatuje, že umění vzbuzující city může produkovat pouze ten, kdo sám má cit. Dochází k názoru, že nejvyšší formou *Empfindsamkeit* je druh jakéhosi transu, kdy "já" je zapomenuto a existuje jen cit pro jiné. Uvědomme si, že tato práce, která je zcela již v zajetí romantismu, je napsána rok před Mozartovou smrtí a 19 let před smrtí Haydnovou. V souvislosti s oním transem, o kterém psal Haydenreich, je zajímavé, co píše Burney o Emanuelovi Bachovi, že improvisoval dlouhé hodiny na klavír jako v transu.

Haydenreich v závěru uvádí, že nejvyšší smysl umění je pohnutí nebo dojem - "*Rührung*". Přitom podle něj nezáleží na tom, zda je umění tvořeno pro recipienty nebo pro tvůrce samého. To je rovněž romantická myšlenka *par excellence*: člověk může tvořit sám pro sebe, sám sebe pohnout, a cíle, smyslu umění je dosaženo.

Haydenreich říká: pojem krásná umění už neexistuje, existuje jen umění citu či pocitů - *Künste der Empfindsamkeit* nebo *Künste der Empfindung und Fantasie* (umění citu a fantasi).

Zabývá se rovněž otázkami geniality - to je styčný bod s hnutím *Sturm und Drang*.

Ve svých výzkumech považoval za nejrelevantnější formy improvizace

a fantasie. Oba tyto útvary totiž mají možnost pracovat bez jakéhokoli nátlaku ke strukturovanosti. A právě těmito útvary byl proslulý C.Ph.E.Bach. Již jsem řekla, že Em. Bach byl znám jako vynikající a vášnivý improvizátor, jak dokládá zejména Burney a Reichardt. Existuje několik tematických katalogů díla C. P. E. Bacha. Nejčastěji se používá katalog Alfreda Wotquenna (zkratka "Wq").

Pokud se týče fantasie, ta sloužila - podobně jako preludium nebo toccata - v 18. stol. především k vyzkoušení nástroje. Em. Bach však tuto formu značně kvalitativně posunul v jejím vývoji. Chápal ji a komponoval ji jako zcela volnou skladbu, ve svém zralém období ji psal zcela bez taktových čar. Jednalo se mu o narušení metra, čehož podle něj jde dosáhnout pouze tehdy, hraje-li člověk jen s několika málo osobami (komorní hra) nebo nejlépe sám. O fantasii se vyjádřil, že musí překvapovat, rychle přecházet z jednoho afektu do druhého.

To je tedy přímo vystižen moment překvapení, kontrastů a zdánlivé nesouvislosti jednotlivých hudebních úseků - o těchto znacích jsme mluvili jako o hlavních znacích *Empfindsamkeit*. Na té zdánlivé nesouvislosti má velký podíl fakt, že s řadou motivů se vůbec nepracuje a později se tyto motivy vůbec neobjeví - to je v protikladu ke klasicistnímu stylu, pro nějž je motivická a tematická práce jakousi bází. Na tom se podílí samozřejmě tonalita a rytmus.

Na afektivním charakteru hudby stylu *Empfindsamkeit* se vysokou měrou podílí i předpisy skladeb. Ještě v r. 1781 platilo, že *Vivace* a *Allegro* znamenají jen průměrnou radost, *Allegro di molto*, *Allo assai* a *Presto* vykazují mnohem větší díl radosti, *Prestissimo* přemíru radosti. Naproti tomu *Andante*, *Andantino* a *Larghetto* vyjadřují mírnost a *Mesto Adagio*, *Largo*, *Lento* a *Grave* jsou spjaty s afektem bolesti. Toto ovšem jsou jen základní možnosti, existovala celá řada variant a upřesňujících pojmů, takže německý skladatel, básník a teoretik C. F. Daniel Schubart v r. 1771 poněkud ironicky poznamenal, že tempové údaje budou snad brzy důležitější než noty. To dokumentuje tehdy běžnou situaci, kdy tempové údaje sloužily k dosažení ještě větších nuancí a větší výrazové síly

(připomenout souvislost s výrazovou estetikou). Emanuel Bach ve svých 18 Probestücken in 6 Sonaten, které připojil k své učebnici klavírní hry, používá označení jako Allegretto tranquillamente, Andante lusingando, Allegretto arioso es amoroso, Andante ma innocenemente apod.

Mnohé z charakteristických znaků Empfindsamer Stilu zachycuje Em. Bach ve své práci Versuch über die wahre art, das Clavier zu spielen (1. díl vyšel 1753

Fantasie bez taktových čar se zdá Em. Bachovi být k vyjádření afektů zvláště vhodná, protože každý druh s sebou nese určitý druh přinucení - je to strukturovací prvek. Navíc, jak tvrdil, poměr not k sobě navzájem je pro interpretaci dostatečným vodítkem.

Jednotlivec, tvůrce v romantickém slova smyslu byl pro něj velmi důležitý. Ve své autobiografii napsal, že většinu svých skladeb musel psát pro určité lidi nebo pro publikum a proto se stále cítil svázán, neboť musel dodržovat směšné předpisy. Jen velmi málo kusů mohl zkomponovat pouze pro sebe.

Absencí taktových čar ve svých fantasiích tedy deklaruje Emanuel Bach svůj dramaturgický princip, hledat nějaké spojení nebo meziformu mezi normální, v té době běžnou fantasií a recitativem - volným, instrumentálním recitativem bez textu. Tyto jeho fantasie byly předmětem vzrušených diskusí již za jeho života. Imponovala jejich vysoká expresivita, odvážné harmonické postupy, náhlé zlomy afektů, subjektivní výraz, a přitom dodržování určité konstanty - a tou byla zpěvnost.

Klávésová, ale částečně i komorní a orchestrální tvorba C.Ph.E.B. byla založena na překvapení a na velkých zlomech a kontrastech, a to i kontrastech dynamických - v 18 Probestücke předepisuje dynamiku od ppp po ff. Jeho odpůrci mu vytýkali, že posluchač musí být při poslechu jeho skladeb neustále ve střehu a že je neustále vystaven konfrontacím - neboť očekává něco a přijde něco jiného. Jinak je tomu u značné části Mozartovy tvorby - tam v řadě děl často přesně víme, co přijde, nenastává žádné vybočení či překvapení.

Tuto hudbu, kterou vedle Mozarta reprezentuje Emanuelův bratr

Johann Christian a v Německu ještě například Daniel Schubart, neměl Emanuel Bach příliš v lásce. Označoval ji za sladkou a říkal o ní, že „...jde jedním uchem tam a druhým ven“. Byla pro něj povrchní, podle módního vkusu. Tak byl zaujat i proti formě menuetu, protože byla podle něj lehká a povrchní. Nepoužil jej nikdy ani ve svých symfoniích, i když to bylo v té době běžné.

Vztahem k trojici nejslavnějších klasicistních skladatelů H. - M. - B. se mj. zabývá velmi dobrá a podrobná monografie Hanse Güntera Ottenberga s názvem C.P.H.E.B. (vyšlo v edici Reclam 1982).

Em. Bach napsal mj. šest sbírek klavírních sonát, fantasií a rond pro znalce a milovníky (myšleno amatéry) - v němčině "für Kenner und Liebhaber". Tyto termíny, které se v Německu objevily přibližně v polovině 18. století, jsou převzaty od francouzských teoretiků umění (zejména Dubose) a poukazují na úzkou spojitost s galantním slohem. Znalcem je míněn vzdělaný racionální posluchač, milovníkem nevzdělaný, emocionálně vnímající recipient. Znalci ovšem nejsou nijak upřednostňováni, Christian Krause, reprezentant berlínské písňové školy, upřednostňuje dokonce amatéry, protože nemají předsudky a díky tomu mají lepší, přirozený vkus.

Nutno podotknout, že Empfindsamer Stil se týkal takřka výhradně instrumentální hudby, na rozdíl od hnutí Sturm und Drang, které je jakousi dramatictější modifikací Empfindsamkeit. Za reprezentativní díla S. u D. můžeme považovat např. Bendovy melodramy nebo třeba operu Guenther von Schwarzburg I. Holzbauera, Mozartova Donna Giovanniho apod. Vůbec řada děl mannheimských tvůrců je řazena mezi Sturm und Drang.