

ROZPRAVY  
ČESKOSLOVENSKÉ  
AKADEMIE VĚD

---

ŘADA  
SPOLEČENSKÝCH VĚD

---

Ročník 97 — Sešit 1

PETR VÍT

---

Estetické myšlení o hudbě  
(České země 1760–1860)

C-3

Knihovna FF MU Brno



257R096405

PRAHA 1987

---

ACADEMIA  
NAKLADATELSTVÍ  
ČESKOSLOVENSKÉ  
AKADEMIE VĚD

Skenováno pro studijní účely

Řídí akademik Hála s redakční radou

Masarykova univerzita	
Filozofická fakulta, ústav hudební vědy	
Přir.č.	27-7132
Sign.	
Syst.č.	29664

ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA  
FILOZOFICKÉ FAKULTY  
UNIVERZITY J. E. PURKYNĚ  
BRNO

13-7132-87

Došlo 21. října 1985

Vědecký redaktor: prof. dr. František Mužík, CSc.

Recenzent: doc. dr. Miroslav K. Černý, CSc.

---

© — Petr Vít, 1987

Skenováno pro studijní účely

# OBSAH

## Úvodem 5

- I. Základy obecné estetiky na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě a estetické uvažování o hudbě 8
    1. Karl Heinrich Seibt a estetika napodobování (Nachahmungsästhetik) 8
    2. Estetika jako obecná teorie krásných umění 12
  - II. Od estetiky napodobování k výrazovému principu 20
    1. Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 21
    2. Hudebně estetické kvality mozartovské monografie Františka Xavera Němečka 25
    3. Rybovi Počáteční a všeobecná základové ke všemu umění hudebnému 29
    4. Přednáškový pobyt Georga Josepha Voglera — názorové zraní Václava Jana Tomáška 33
  - III. Podnět k emancipaci hudebně estetického myšlení — univerzitní přednášky Johanna Heinricha Dambecka 37
  - IV. Mezi klasicismem a romantismem — estetik a kritik Anton Müller 45
    - V. Čtyřicátá a padesátá léta — idea „čistě poetického“ v hudbě, citová estetika a estetický formalismus 51
  - VI. Pražské „schumannovství“ Eduarda Hanslicka — estetické názory Augusta Wilhelma Ambrose 61
    1. Schumannův Ráj a Peri — Rytíř Berlioz v Praze 63
    2. Die Grenzen der Musik und Poesie 66
- Závěrem 85  
Prameny a literatura 87  
Časopisy 90  
Rejstřík 91  
Резюме 95  
Zusammenfassung 97

Studie, kterou předkládám odborné veřejnosti, je prvním souhrnným pokusem o zachycení a zmapování peripetií vývoje novodobého estetického myšlení o hudbě v pražském prostředí v průběhu jednoho století, tj. v letech 1760—1860. Není to v pravém slova smyslu práce o dějinách hudební estetiky, nýbrž o formování hudebně estetických názorů v rámci filozoficko-estetických úvah o umění vůbec a o postupné emancipaci estetického myšlení o hudbě jako nezbytném základu k ustavení samostatné oborové specializace — estetiky hudby. Předložená práce sleduje tuto vymezenou etapu v Praze, kde filozofie a rodící se estetika (zpočátku krásné vědy — *schöne Wissenschaften*) byly úzce spjaty především s univerzitou jako centrem tehdejší vzdělanosti. Výklad problematiky se týká období, kdy nástrojem komunikace ve vědeckém životě, zvláště pak ve filozofii, byla němčina a kdy se v tomto jazyce o otázkách filozofických a estetických přemýšlelo, hovořilo a psalo, zatímco čeština do této sféry pronikala jen nesměle až v závěru zkoumané etapy, a to spíše ojediněle. Proto v této studii, až na malé výjimky, věnujeme pozornost téměř výlučně produkci psané a publikované německy.

Nejnovější práce z dějin kulturního a vědeckého života v Čechách do poloviny 19. století upustily od úzkého jazykově českého kritéria a oprávněně vtáhly do obrazu tohoto dění na našem území řadu významných osobností, byť jejich vědecké dílo bylo psáno převážně německy, a vyzvedly tak jejich přínos pro formování novodobé vědy a kultury. Zde uvedme alespoň četné monografie z edice Odkazy pokrokových osobností naší minulosti vydané nakladatelstvím Melantrich (např. I. J. Hanuš, B. Bolzano ad.) nebo nejnovější ocenění významu mnoha profesorů pražské univerzity, mimo jiné i z konce 18. a první poloviny 19. století, v Nástinu dějin filozofické fakulty Univerzity Karlovy J. Petráně. Znovuvedením německy komunikovaného estetického uvažování o hudbě do dějinného kontextu českých zemí proto usilujeme o vystižení pestré mozaiky názorového a myšlenkového proudění jako nedílné součásti obrazu dění v našem prostředí.

Časově téma vymezujeme spodní hranicí cca kolem roku 1760, kdy k nám začíná pronikat osvícenství vídeňské a německé spolu s reformním katolicismem. Osvícenství znamená v českých zemích jednu z nejzávažnějších etap. Umožnilo vědecký, kulturní i ekonomický rozmach a současně vytvořilo podmínky k otevření

složitého procesu vnitřního i vnějšího konstituování novodobého českého národa v rámci formujících se evropských národů. Prostřednictvím osvícenské ideologie pronikaly na naše území různé idealistické i materialistické filozofické směry a slévaly se zde ve specifickou, daným prostředím podmíněnou základnu domácí vzdělanosti. Vídeňské osvícenství prosadilo v samých začátcích nový systém věd, vybudovaný na d'Alembertově *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, na Linného třídění a klasifikaci světa rostlin a živočichů, v neposlední řadě pak i na francouzské Encyklopedii.

Horní hranici tvoří rok 1860, vydání Říjnového diplomu, kdy se českému národu otevřely nové perspektivy ve všech sférách veřejného, kulturního i vědeckého života. U tohoto významného mezníku novodobých českých dějin výklad uzavíráme s vědomím, že osobnosti jako J. Durdík a O. Hostinský navázaly speciálně v oblasti estetiky na předchozí vývoj a dále rozvíjely řadu podnětů, jejichž kořeny nacházíme právě ve čtyřicátých a padesátých letech.

S prací na tomto tématu jsem začal již v letech 1973–1976 v rámci interní aspirantury pod vedením prof. dr. Jiřího Vyslouzila, DrSc., na katedře věd o umění filozofické fakulty brněnské univerzity. Byla to první etapa základního výzkumu, první ohledávání problematiky a formulování závěrů. V průběhu následujících let jsem si mnohokrát ověřil potřebnost tohoto výzkumu, zvláště pro hudebně historickou práci, a přesvědčil jsem se o nutnosti dát odborné veřejnosti k dispozici souhrn nabytých poznatků ve formě první syntézy tak, aby mohla sloužit jako případný podnět k dalšímu bádání v této oblasti. Proto jsem se po několikaleté přestávce k tématu vrátil, navázal na dosavadní rozpracované výsledky a rozšířil původní výzkum uzavřený rokem 1848, až k roku 1860.

Výklad je rozvržen do šesti kapitol; kombinuje diachronní postup, tj. sleduje peripetie názorového zrání a vývoje v časové posloupnosti, s potřebnými synchronními průřezy, jež umožňují rozkrýt rozmanitost názorů v konkrétní dobové ohraničenosti.

Do předkládané studie není vědomě zařazeno pojednání o estetice Františka Palackého. Předně se Palacký otázkami estetiky zabýval před příchodem do Prahy a ačkoli svou *Krásovědu* psal česky, vznikala v jiném kontextu vědění, nezávislém na charakteru filozofického a estetického myšlení v pražském prostředí. Vtažení Palackého estetických názorů do koncepce výkladu, jenž sleduje pražskou linii, by bylo násilné. Tím však nemíníme Palackého nijak vyčleňovat z dějin české estetiky, do jejichž novodobých počátků nezastupitelně náleží, či dokonce snižovat jeho význam. V této souvislosti odkazujeme na zhodnocení Palackého přínosu jednak v kapitole ze starší práce M. Nováka, *Česká estetika (Od Palackého po dobu současnou)*, Praha 1941, kde si autor vzal za cíl „postihnout českou estetiku ve významných údobích jejího vývoje“ a zaměřil se na Palackého, Durdíka, Tyrše, Hostinského a jeho školu, a jednak v nejnovější studii E. Foglarové, *Estetika Františka Palackého* (Praha 1984).

Předkládaná práce je založena na studiu a interpretaci pramenného materiálu,

tj. dobové německé literatury z oblasti filozofie, zejména pak titulů obsahujících jak zárodečné, tak již rozvinuté estetické uvažování. Zde často vyvstával ne jeden problém, týkající se dešifrování mnohdy nejasných a víceznačných termínů a pojmů (např. u Eschenburga, Dambecka, Fickera ad.). Tyto nástrahy bylo nutno vyložit tak, aby se nezkroutil dobový význam pojmového aparátu a současně aby zůstala zachycena postupná proměna estetického myšlení (arabské číslo v šikmých závorkách // odkazuje na stranu, římské číslo případně na díl analyzované práce). Potřebné objasnění střechových pojmů, dnes užívaných k označení různých směrů a teorií, je podáno v průběhu výkladu s odkazy na poznámkový aparát a odpovídající literaturu.

Práce takto pojatá a zaměřená by nemohla být dokončena bez konzultací se specialisty jiných oborů. Na tomto místě bych rád vyslovil poděkování doc. dr. Jaroslavu Peškové, CSc. za cennou konzultaci o speciálních problémech ve filozofii první poloviny 19. století (zejména s ohledem na situaci u nás) i za zapůjčení rukopisných studií; stejně tak jsem díky zavázán dr. Miroslavu Pauzovi, CSc., vědeckému pracovníkovi Ústavu pro filozofii a sociologii ČSAV, za ochotné poskytnutí části rukopisu o problematice herbartismu v Čechách z připravené a do tisku odevzdané Antologie z dějin českého a slovenského filozofického myšlení v období let 1849–1948. Můj dík patří i doc. dr. Jaroslavu Stříteckému, CSc., z filozofické fakulty Univerzity J. Ev. Purkyně v Brně za dlouholetou přátelskou podporu v této práci i za obsahové a terminologické připomínky. Tuto studii bych však zdárně nemohl dovést ke konci bez pochopení vedoucích pracovníků mého pracoviště, Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, doc. dr. Josefa Beka, DrSc. a dr. Jiřího Bajera, DrSc., z jejichž podnětu jsem ostatně tuto finální etapu realizoval. Děkuji rovněž kolegům ze sekce hudební vědy za důležité připomínky teoretické i materiálové povahy. Nemohu současně nezpomenout ochoty, s níž mi vycházeli vstříc v často náročných požadavcích pracovníci oddělení starých tisků a rukopisů Státní knihovny ČSR v Praze i v Brně, dále Archívu Univerzity Karlovy a knihovny Národního muzea. Nakonec bych rád poděkoval i svým nejbližším za vytvoření takové atmosféry, která je k duševní práci nezbytná.

V Praze, v červnu 1985

Petr Vít

I.  
ZÁKLADY OBECNÉ ESTETIKY  
NA PRAŽSKÉ  
KARLO-FERDINANDOVĚ UNIVERZITĚ  
A ESTETICKÉ UVAŽOVÁNÍ O HUDBĚ

---

1. Karl Heinrich Seibt a estetika napodobování  
(Nachahmungsästhetik)

V sedmdesátých letech 18. století vrcholilo v Čechách hnutí prosazující ideje zemského osvícenství. V tomto složitém procesu vystupovaly do popředí dva odlišně orientované tábory. V čele prvního stál Karl Heinrich Seibt (1735—1806) jako reprezentant linie německé kultury, která přinášela nerakouské směry myšlenkového proudění, a druhý vedl Ignác Born (1742—1791), jenž prosazoval rozvoj přírodních věd v těsném kontaktu s rakouskými vzdělaneckými kruhy. Jak ukazuje soudobé historické bádání, usilovaly oba tábory bez ohledu na rozdílná východiska, četné polemiky i konkrétní činy o posílení zemského osvícenství<sup>1</sup>).

Seibtovo působení v Praze se úzce váže ke Karlo-Ferdinandově univerzitě. V roce 1763 byl jako první laik jmenován mimořádným profesorem krásných věd (schöne Wissenschaften).<sup>2</sup>) Místo mimořádného a posléze řádného profesora zastával na filozofické fakultě až do poloviny roku 1785 a od školního roku 1785/86 postoupil přednášky svému žákovi A. G. Meissnerovi. Sám pak do roku 1801 přednášel teoretickou a praktickou filozofii.

Vstup K. H. Seibta na pražskou univerzitu vyvolal velký rozruch a znamenal nejen úplnou změnu tehdejšího způsobu výuky, ale i vyvrcholení vlivu nerakouské německé osvícenské kultury. V neposlední řadě dal i popud k položení základů nového univerzitního oboru — estetiky. Počínaje tímto rokem se estetika stala trvalou součástí studijních plánů filozofické fakulty. Seibt ve svých přednáškách začal šířit tehdy populární názory svých lipských učitelů J. Ch. Gottscheda a Ch. F. Gellerta, kteří navazovali na filozofické učení Leibnizovo a Wolffovo. J. Durdíků ve studii *Über die Verbreitung der Herbart'schen Philosophie in Böh-*

<sup>1</sup>) Seibtovo postavení a význam v kontextu osvícenství v Čechách zevrubně hodnotí B. Slavík v knize *Od Dobnera k Dobrovskému*, Praha 1975, 43 ad.

<sup>2</sup>) Po zrušení jezuitského řádu zastával Seibt funkci ředitele filozofického studia a gymnázií (1775). Jeho osoba se stala v roce 1779 terčem záměrně vyprovokovaného útoku, známého pod pojmem „aféra Seibtova“. Byl nařčen z šíření podvrtných myšlenek a donucen obhajovat své názory ve Vídni. Seibt prokázal „samostatnost filozofického myšlení a jeho nezávislost na myšlení teologickém“. Všechny úřady mu byly ponechány. Viz cit. práce B. Slavíka, 46. — Seibtovo působení na univerzitě nejnověji posuzuje J. Petráň: *Nástin dějin filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze*, Praha 1983, 100.

men (*Zeitschrift für exakte Philosophie*, 1883, 318) spatřoval právě v tomto Seibtově setrvávání na pozicích Wolffovy školy etapu předkantovského estetického a filozofického myšlení v Čechách.

Seibt si ve své době získal velkou popularitu zvláště přednáškami o morálce, v nichž však hlásal až bezohledný utilitarismus. Význam tohoto pražského osvícence byl doposud zkoumán obecně ve vztahu k utvářející se české kultuře druhé poloviny 18. století a akcentován byl především jeho vrozený pedagogický talent, výchovné poslání i brilantní řečnická schopnost.<sup>3)</sup> Stranou vědeckého zájmu však zůstávalo objasnění Seibtova podílu na formování osvícenského estetického myšlení. Seibtův tehdejší oficiální titul univerzitního učitele, „öffentlicher Lehrer der schönen Wissenschaften und gelehrten Historie“, nebo též „öffentlicher und ordentlicher Lehrer der schönen Wissenschaften und Moral“ ukazuje, že základem jeho přednáškové činnosti byly krásné vědy.

Jaké dobové směry estetického myšlení šířil Seibt ze svého univerzitního působíště do pražského prostředí nám osvětlí přednáška, kterou pronesl „bey dem Antritte seines Lehramts“ a nazval „Vom dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf die Ausbildung des Verstandes und folglich von der Nothwendigkeit, sie mit den höhern und andern Wissenschaften zu verbinden“ (je doplněna o plán celého cyklu „Grundriß zu meinen akademischen Vorlesungen über die schönen Wissenschaften und gelehrte Historie, in vier Abschnitte, und eben so viel Collegia abgetheilt“; (tiskem byla vydána v Praze 1764). Výchozí stanoviska a názory, promítající se do Seibtova vstupního pojednání, můžeme identifikovat podle okruhu autorů, jejichž práce v textu označil jako díla „největších mistrů těchto věd“ (6). Jsou to spisy Ch. Rollina *De la manière d'enseigner et d' étudier les belles lettres* (Paris 1. a 2. sv. 1726, 3. a 4. sv. 1728), Ch. Batteuxe *Cours de belles lettres* (Paris 1747–50), dále *Sämtliche Schriften* Ch. F. Gellerta z r. 1756 a dodatek J. E. Schlegela k překladu Batteuxovy práce *Le beaux arts réduit à un même principe* (Leipzig 1769, 1770).

Cíl vstupní přednášky, směřující k objasnění vlivu krásných věd na zušlechtnění rozumu a k nutnosti spojovat studium krásných věd s ostatními vědami, vychází z idejí velkého pedagogického hnutí německého osvícenství, s nimiž se Seibt seznámil během lipských studií. Otevřeně se přihlásil k výchovnému a moralistnímu poslání svého lipského „nejctihodnějšího“ učitele Ch. F. Gellerta. Na Gellerta jako rozhodující autoritu se rovněž odvolal při zdůvodňování prospěšného vlivu studia krásných věd na bystření rozumu a jeho síly /12/ a ocitoval v této souvislosti i výrok z Gellertovy univerzitní řeči *Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten*: „Niemand läugnet, oder sollte doch läugnen, daß die schönen Wissenschaften den Verstand schärfen, die Einbildungskraft beleben, und das Gedächtniß mit einer Menge von Kenntnissen bereichern, ohne die man sich nie weder in den göttlichen noch in den menschlichen Wissenschaften,

<sup>3)</sup> E. Winter: *Bernard Bolzano a jeho kruh*, Brno 1935, 16 ad.



weder in den öffentlichen noch in den häuslichen Geschäften, über das Mittelmäßige erheben wird.“<sup>4)</sup>

Při objasňování hlavní podstaty krásných věd vyšel Seibt z Batteuxovy teorie belles lettres, tzn. z principů estetiky napodobování, a shodně přisoudil krásným vědám jediný výchozí princip — napodobování krásné přírody, „Nachahmung der schönen Natur“ (imitation de la belle nature). Z Batteuxe přejal vymezení rozdílu mezi krásnými a ostatními vědami. Krásným vědám přisoudil za předmět dobro a krásno (das Gute und Schöne), zatímco ostatním vědám pravdu (das Wahre). Seibt téměř doslovně přejal Batteuxovu tézi, že krásno, které zobrazují produkty krásných věd, se musí obracet k rozumu a dobro k srdci. Spoluúčast rozumu v procesu napodobování spatřoval v tom, že se bystří. Podněcuje se tak jeho schopnost, Seibtem nazvaná důvtipnost (Scharfsinnigkeit), prospěšná při studiu ostatních věd /13/.

Obsah pojmu krásné vědy chápe Seibt ve smyslu Batteuxově<sup>5)</sup>, což lze vystopovat z první části osnovy přednášek (Grundriß). Tuto část Seibt vymezil všeobecnému výkladu o krásných vědách, jejich podstatě, původu a dělení, dále výkladu o předmětu jednotlivých krásných věd, o jejich vzájemné spřízněnosti; nakonec ještě připojil úvahu o vkusu (goût, Geschmack), o dobově velmi preferované a akcentované kategorii estetického myšlení (I). Do první části přednáškového cyklu zahrnul rovněž samostatný oddíl, věnovaný problematice básnictví (Dichtkunst, II), historie (Historie, III) a svobodných umění (freye Künste, IV). I když Seibt nevyjmenovává krásná umění, která zahrnuje pod krásné vědy, můžeme předpokládat v analogii s Batteuxem, podle něhož byla i hudba stejně jako ostatní umění redukována na též princip napodobení krásné přírody<sup>6)</sup>, že do výkladu zahrnul i problematiku hudby. Básnictví, jemuž v plánu přednášek Seibt věnoval zvýšenou pozornost, preferoval již v textu úvodní lekce /16/ a pro mimořádnou schopnost oživovat obrazotvornost je řadil k nejpřednějším z krásných věd. Právě v této síle básnictví viděl i značný prospěch pro studium vyšších věd. Shodně s Batteuxem, jenž rozumu přisuzoval spíše schopnost představivosti, tzn. fantazijní složku, než v duchu racionalismu funkci matematicko-analytickou, považoval i Seibt fantazii za sílu rozumu, když napsal: „Die Kraft des Verstandes, die dargestellten Bilder und Gegenstände richtig und lebhaft zu empfinden, und die empfundenen, sich wieder deutlich vorzustellen, um durch deren Zusammensetzung etwas Neues und Ungemeines hervorzubringen, heißt Einbildungskraft“ /17/.

Co se týče pojetí další krásné vědy, umění řečnického (Redekunst), které je

<sup>4)</sup> Gellertova „Eine Rede, bey dem Antritte der Profession“ byla publikována v *Ch. F. Gellerts sämtliche Schriften*, Neue verbesserte Auflage, Leipzig 1775, 5. sv., 78.

<sup>5)</sup> Batteux zahrnoval pod tento pojem „Poesie, Malerkunst, Redekunst, Bildhauerkunst, Musik und Tanzkunst“. Viz německý překlad Batteuxovy knihy *Cours de belles lettres*, pořizeny K. W. Ramlerem a vydaný pod názvem *Einleitung in die schönen Wissenschaften*, Leipzig 1756—1758, 21769, 1. sv., 12 ad.

<sup>6)</sup> Srov. C. Dahlhaus: *Musikästhetik*, Köln 1967, 33.

podle Seibta důležitým pomocníkem ve snaze dosáhnout vyšší vzdělanosti a kterému věnoval v plánu přednášek druhou samostatnou část /34/, lze opět odkázat na Batteuxův spis *Cours de belles lettres*. Připojení výkladu o „gelehrte Historie“ (třetí část, 35), tzn. v dobovém významu přesné a kritické znalosti dosavadní literatury ze všech vědních oborů, mělo podle Seibta posloužit k jejich dokonalému a zevrubnému poznání, jak již obšírněji předeslal ve vstupním pojednání — „Die gelehrte Historie, wie Sie wissen, ist eine vollständige kritische Erzählung dessen, was in den Wissenschaften merkwürdiges vorgegangen ist, wie sie entstanden, zugenommen, und zu ihrer Vollkommenheit gelangt ist.“ /25/

Poslední čtvrtou část v přednáškovém plánu /36—37/ věnoval Seibt „praktické mravouce“ (praktische Sittenlehre) v duchu osvícenského utilitarismu. Zařazení mravouky bylo motivováno Seibtovým pedagogickým posláním, jehož zásadu — spojovat dobově chápanou morálku s krásou a přispívat tak ke kultivování vkusu — přejal od svého lipského učitele Gellerta.

Je třeba ještě říci několik slov o tom, co Seibt zahrnoval pod označení „vyšší a jiné vědy“. Vysvětlení nalezneme v jeho základním zakotvení ve filozofickém učení Ch. Wolffa, který rozdělil filozofii na principu poznání a vůle, dvou schopností (mohutností) lidské duše, na teoretickou filozofii nebo metafyziku (jejími zvláštními částmi byly ontologie, psychologie, kosmologie, racionální teologie) a na praktickou filozofii (etiku, ekonomii a politiku). Oběma pak podřadil jako druh propedeutiky logiku. Seibt po jmenování profesorem praktické a teoretické filozofie v r. 1785 zařadil v duchu Wolffova filozofického učení přednášky z logiky, empirické filozofie, ontologie, metafyziky, kosmologie, teologie a morálky.<sup>7)</sup> Vyššími vědami byly tedy pro Seibta obory vymezené teoretickou filozofií, oblast „jiných věd“ spadala do praktické filozofie. Sem náležela morálka stejně jako úvahy o přírodovědných oborech apod.

Zamýšlíme-li se nad Seibtovou vstupní přednáškou (včetně plánu celého cyklu) z hlediska původnosti názorů, pak nám nutně vyvstane její eklektický charakter. Pokud vycházíme ze základů formujícího se estetického myšlení v Praze v druhé polovině 18. století, nemůžeme pominout Seibtovu zásluhu o šíření myšlenek Batteuxovy estetiky napodobování, teorie, již, jak podtrhuje C. Dahlhaus, „Charles Batteux die rigoroseste und wirksamste Fassung gab“, a která progresivně ovlivnila rovněž další vývoj hudebně estetického myšlení.<sup>8)</sup> Seibtova informovanost v této oblasti byla na úrovni doby, uvážíme-li, že s Batteuxovým učením seznámil Prahu jen s několikaletým zpožděním vzhledem k prvnímu vydání *Cours de belles lettres* (1753) i prvnímu Ramlerově překladu této práce do němčiny z let 1756—58. I když těžiště Seibtovy univerzitní činnosti netvořila oblast dobově

<sup>7)</sup> Viz Verzeichniß der ordentlichen und ausserordentlichen Vorlesungen, welche an der Universität zu Prag 1785—1786 gehalten waren. Archiv Univerzity Karlovy, Praha.

<sup>8)</sup> Srov. P. Polák: *Hudobnoestetické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*, Bratislava 1974, 125.

pojaté estetiky, nelze mu upřít podíl na tom, že základy novodobého estetického myšlení se v Praze formovaly v souladu s tehdy vládající estetikou napodobování a v těsném kontaktu s evropským vývojem.

Seibtovo působení na stoličce „krásných věd“ se stalo rovněž jedním z pilířů novodobě budovaného oboru obecné estetiky na pražské univerzitě. Je však třeba mít na zřeteli i ten fakt, že to nebyl jenom Seibt, jenž do Prahy přinesl řadu inspirativních podnětů. Významnou roli tehdy, tj. v posledních desetiletích 18. století, sehrála rovněž dobová produkce odborné literatury, zvláště německé, šířené na naše území především z lipských nakladatelských domů.

## 2. Estetika jako obecná teorie krásných umění

Seibtovým nástupcem na stoličce krásných věd se stal ve školním roce 1785/86 jeho žák, první protestant na pražské univerzitě, August Gottlieb Meissner (1753—1807). Na rozdíl od Seibta ohlásil „estetiku s řečnictvím a básnictvím“. Ve svých výkladech se opíral o tehdy velmi oblíbenou učebnici německého literáta a populárního filozofa Johanna Joachima Eschenburga, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlín 1783 a další vydání). O oblíbenosti Eschenburgova spisu svědčí i to, že se stal na dlouhá léta základním studijním materiálem, podle něhož byla na pražské univerzitě téměř až do poloviny 19. století přednášena estetika. Podle Eschenburga postupoval rovněž i další ze Seibtových žáků, Joseph Georg Meinert (1775—1844), jenž po Meissnerově dobrovolném odchodu z univerzity v roce 1806 získal místo profesora (přednášky konal až do roku 1811).<sup>9)</sup> Eschenburgova spisu se zpočátku částečně přidržovali i další z profesorů estetiky Johann Heinrich Dambeck (1774—1820) a Anton Müller (1792—1843), o nichž budeme hovořit na následujících stranách.

V této souvislosti je třeba vyzvednout fakt, že mimo Meissnera se všichni jmenovaní profesori estetiky, Seibtem počínaje, narodili v Čechách nebo na Moravě a získali na pražské univerzitě základní vysokoškolské vzdělání. To jen potvrzuje naši tezi o formování názorově sice nepůvodní a eklektické (což ve své době nebylo obecně nic tak neobvyklého), přece však domácí větve estetického myšlení. Můžeme ji doložit následujícími údaji: Seibt se narodil v Horní Lužici, studoval humaniora v Kosmonosích, filozofii a práva v Praze; Meinert, narozen v Litoměřicích, absolvoval filozofická studia v Praze, žák Seibtův; Dambeck se narodil v Brně, filozofii studoval v Praze, žák Seibtův a Meissnerův; Müller, rodák z Osečné u Českého Dubu, navštěvoval filozofii v Praze.

Meissner a po něm Meinert, vycházejíce z Eschenburgova spisu, vnesli do společenského vědomí Prahy počátku 19. století dobové pojetí estetiky jako obecné

<sup>9)</sup> Viz J. Petráň: *Nástin dějin filozofické fakulty Univerzity Karlovy*, 111. — 1804/5 a 1805/6 suploval za Meissnera K. A. Schneider, 1811/12 suploval estetiku F. X. Němeček. Viz tamtéž, 129.

teorie všech krásných umění včetně hudby. Eschenburg v úvodní části knihy (Einleitung oder Allgemeine Grundsätze der schönen Literatur)<sup>10)</sup> vysvětluje obsah pojmu krásné vědy. Zdůrazňuje, že pod tímto označením byla obecně podle tehdejší teorie chápána poezie a řečnictví (Beredsamkeit); méně často a nepřesně byla vtahována pod toto označení veškerá jazykověda, „filozofie“ (Weltweisheit) a historie. Jestliže tedy považujeme poezii a řečnictví za vědu, jak konstatuje Eschenburg, pak vyučování obou oborů souhrnně nazýváme poetikou a rétorikou. Z hlediska praktického provádění jsou však poezie a řečnictví i krásnými uměními a nazývají se básnictví a umění řečnické. Eschenburg k tomu v duchu dobových názorů dodává: „Denn Wissenschaft ist eigentlich Theorie der Kunst; und diese (Kunst) die Ausübung und Anwendung der theoretischen Regeln“ /1/. Mezi krásná umění zařadil Eschenburg hudbu, tanec, herectví, kreslířství, malířství, mědiryctví, sochařství, kamenorezbářství, stavitelství a umělecké zahradnictví /2/. Rozdíl mezi krásnými vědami a krásnými uměními nepovažuje za náhodný a libovolný, ale za podstatný. Spočívá částečně v odlišné povaze předmětů, které zpracovávají, částečně v rozdílném způsobu účinku a působení na smysly. Nejpodstatněji se však vzájemně obě skupiny liší prostředky (Mittel) a znaky (Zeichen), jichž používají k zobrazení a působení. V krásných uměních jsou to přirozené znaky, tj. obrazy a tvary s předmětem nutně spojené, u krásných věd naopak libovolné (willkürliche) znaky, tj. tóny a slova /2–3/. Vzájemné hranice mezi jednotlivými krásnými uměními a krásnými vědami spatřuje Eschenburg dále v odlišném způsobu zobrazování. Jako příklad uvádí výtvarná umění, která mohou předmět zobrazit najednou a z jednoho hlediska, zatímco krásné vědy mohou zobrazovat postupně. Výtvarná umění tedy zachycují současně trvajících, existujících (koexistierenden) a krásné vědy následně, odehrávajících se v čase (successive). Pouze hudba (Tonkunst) je uměním, které zobrazuje v čase shodně s krásnými vědami /3/.

Přes veškeré rozdíly se podle Eschenburga vzájemné hranice mnohdy prolínají. Často se krásná umění a krásné vědy spojují s jinými vědami a činí výsledné produkty přístupnější smyslovému vnímání. Přívlastek „schön“ dostaly právě pro jejich společný účel, „denn Schönheit ist der Hauptgegenstand aller ihren Darstellung; und ihre vornehmste Bemühung geht dahin, dieser Darstellung den höchsten Grad der Lebhaftigkeit und Sinnlichkeit zu ertheilen“ /4/. A mají-li krásná umění a krásné vědy stejný účel, lze vytvořit i společnou teorii, která bývá nazývána teorií vkusu nebo teorií smyslového poznání a citění krásna, jež byla Baumgartenem nazvána estetikou. Eschenburg upozorňuje, že obvykle je tímto chápána obecná teorie, aplikovaná na všechna krásná umění a krásné vědy, pokud jejich cíl směřoval ke smyslově dokonalému zobrazení a vyvolání „smyslového pocitu krásna, pravdy a dobra“ („des sinnlichen Gefühls vom Schönen, Wahren und Guten...“). K formulování této společné teorie bylo třeba najít nejvyšší a všeobecný princip, jenž musel odpovídat tehdejšímu duchu mechanistického pojetí vědy. První pokus,

<sup>10)</sup> V textu pracujeme s vydáním z roku 1796, Frankfurt-Leipzig.

jak uvádí Eschenburg, provedl Batteux a zvolil si za společný základ napodobení krásné přírody. Druhý, a podle jeho názoru lepší a úspěšnější, pochází od Baumgartena a spočívá na principu dokonalosti smyslového vnímání /5—6/.

Význam, jaký profesori estetiky pražské filozofické fakulty přikládali Eschenburgově spisu, nás opravňuje k tomu, abychom mu věnovali bližší pozornost. Pro Eschenburga bylo charakteristické, že se rozešel s estetikou napodobování a pojem „Nachahmung“ nahradil pojmem „Darstellung“ ve smyslu „Nachbildung“. Umění se podle jeho názoru zabírají „mit der Darstellung oder mit der Nachbildung und Versinnlichung der in der Natur vorhandenen Gegenstände vermöge der Einbildungskraft“ /9/. Eschenburg se tímto stanoviskem zařadil mezi stoupence Baumgartenovy školy; o tom svědčí i shodné rozlišování vyššího nadsmyslového poznání a nižšího nebo smyslového jako základu estetiky, krásných umění a věd /7/. Na Eschenburgovu názorovou rozkolísanost a ne zcela jasnou vyhraněnost však ukazuje teze — každé zobrazení má za účel klam a tímto se stává smyslovější a dokonalejší /7/ — v níž W. Serauky<sup>11)</sup> spatřuje tendenci k racionalisticky pojaté teorii iluze (umění = iluze) Ch. Batteuxe.

Za nejdůležitější duševní schopnost v dílech vkusu (jsou tím míněny produkty krásných umění i krásných věd) považoval Eschenburg obraznost (Einbildungskraft) jako „prvotní pramen všeho smyslového zobrazování, vlastní tvůrkyni krásných uměleckých děl“<sup>12)</sup>. Schopnost nalézat krásu v každé vědě a umění, schopnost založenou na znalosti a posuzování krásna, definuje Eschenburg jako estetický vkus. Za základní vlastnosti dobrého vkusu považuje citlivost, jemnost a správnost, vlastnosti, které je třeba zdokonalovat neustálým studiem přírody a umění, stejně jako osvojováním si pravidel zdravé kritiky. V dílech krásných umění je rovněž nutné spojení génia a vkusu, neboť vkus dává produktům génia pravidelnost, korektnost, půvab a eleganci /19/. Proto Eschenburg s oblibou hovořil o uměleckých dílech jako o dílech vkusu. Těmto je pak vlastní krása, dokonalost a dobro, tj. kvality, požadované francouzskými estetiky (Diderotem aj.)<sup>13)</sup> Nejdůležitějším prostředkem, jímž se v dílech vkusu navozuje smyslové zalíbení a potěšení je krása (Schönheit). Eschenburg za „sídlo“ krásy považuje především „formu a vnější stranu viditelného předmětu“<sup>14)</sup> a zdůrazňuje tak tezi, jež se stala jednou z rozhodujících v budoucí vyhraněné formalistické estetice.

Velmi obsáhle pojednává Eschenburg o problematice opery a lze se právem domnívat, že Meissner a Meinert při svých zájmech o oblast básnictví a řečnictví neopomenuli tento výklad, byl-li navíc zahrnut právě do části pojednávající o dra-

<sup>11)</sup> *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum vom 1700 bis 1850*, Münster 1929, 105.

<sup>12)</sup> „Sie (Einbildungskraft) ist die vornehmste Quelle aller sinnlichen Darstellung, die eigentliche Schöpferin aller schönen Kunstwerke.“ 10.

<sup>13)</sup> Viz P. Polák: *Hudobnoestetické názřady v 18. stořoři*, 128 ad.

<sup>14)</sup> „Der Sitz des Schönen ist vornehmlich die Form und Außenseite sichtbarer Gegenstände;...“ 20.

matických básnických druzích (Eschenburg k nim řadí poetický rozhovor, heroïdu — básnické herojské „sdělení“, drama všeobecně, veselohru a tragédii). Eschenburg nepřistupoval k opeře z hlediska hudebně estetického, nýbrž ze stanoviska opírajícího se o zákonitost básnických druhů. Nicméně toto jeho „literární“ pojetí, ve své době běžné, při bližší analýze ukazuje, že v sobě zahrnuje i názory autorů, zaujímajících k opeře specificky hudebně estetický postoj. Podle našeho soudu je třeba se u tohoto Eschenburgova výkladu zastavit, a to ze dvou důvodů. Jednak umožňuje konfrontovat autorovy názory s dobovým estetickým hodnocením opery ve druhé polovině 18. století (hovoří-li kromě toho o podílu krásných umění) a jednak proto, že prezentoval jedno z ucelených a o tehdejší nejnovejší literaturu opřených pojednání, jež mohli studovat posluchači navštěvující na pražské filozofické fakultě přednášky z estetiky.

Vodítkem k objasnění Eschenburgova názoru na operu bude pro nás literatura, kterou k této problematice uvádí. Z citovaných autorů zasluhují bližší pozornost práce Remonda de Saint-Mard (*Réflexion sur l'Opera*, Paris 1741), Chr. G. Krauseho (*Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752), K. W. Ramlera (*Verteidigung der Oper* in: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 2. sv., 1754), dále jeden z nejdůležitějších příspěvků k estetice opery 18. století F. Algarottiho (*Saggio sopra l'Opera in Musica*, Livorno 1764, v německém překladu Raspeho pod názvem *Versuch über Architektur, Mahlerey und musicalische Oper*, Kassel 1769), J. J. Rousseaua (*Dictionnaire de musique*, Paris 1768) a J. G. Sulzera (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771—74).

Eschenburg definuje operu jako „lyricko-dramatickou báseň, k níž se při scénickém uvedení připojuje zpěv a hudba“.<sup>15)</sup> Jejich funkce spočívá v podtržení a doprovázení vášnivých citů, vyjádřených slovy básníka. Při inscenaci opery, řečeno dnešní terminologií, má své místo rovněž užití pantomimy a baletu; na scénické výpravě se pak podílí architektura a malířství. Na základě vzájemného spolupůsobení těchto krásných umění pak Eschenburg charakterizuje operu jako hru, „k jejímuž účinku a dokonalosti se spojují krásná umění, aby probudila co největší zájem diváků a navodila dokonalý přelud“.<sup>16)</sup>

Do Eschenburgova výkladu o opeře se promítají dvě dobové linie vývoje opery a jim odpovídající estetická hodnocení. Jedna linie odrážela situaci, která se v první polovině 18. století vytvořila ve francouzské opeře a na níž upozornil v r. 1754 Rochemont. Hudba měla funkci podřízené složky a byla odsouzena sle-

<sup>15)</sup> „Die Oper ist ein lyrisch dramatisches Gedicht, bey welchem sich mit der theatralischen Vorstellung noch Gesang und Musik vereinigen, wodurch die Worte des Dichters, und die darin vorgetragenen leidenschaftlichen Empfindungen ausgedrückt, unterstützt, und begleitet werden.“ 280.

<sup>16)</sup> „...so ist sie (die Oper) ein Schauspiel, zu dessen Wirkung und Vollkommenheit sich fast alle schöne Künste mitwirkend verbinden, um Interesse und Täuschung bey dem Zuschauer in voller Stärke hervorzubringen.“ 280.

dovat básnický text, podporovat jeho poetickou krásu. Obdobně byla potlačována rovnocenná spoluúčast jiných krásných umění.<sup>17)</sup> Druhý názor, preferující operu jako samostatný umělecký druh s odlišnými specifickými zákonitostmi, hájil Chr. G. Krause. Podle něho byla opera plně svéprávná, nepodléhající zákonitostem činohry. Hudba a poezie v ní musely vzájemně spolupracovat i navzájem ustupovat.<sup>18)</sup>

Eschenburg sice v textu výslovně nehovoří o svébytnosti opery, nicméně tomu napovídá zdůrazňování spoluúčasti dalších umění. Část úvodní pasáže o opeře přejal z Rousseauova slovníku.<sup>19)</sup> Rousseau sice hovoří o dramaticko-lyrickém představení, avšak Eschenburg pod zřejmým vlivem Sulzerovým („Da wir den Dichter für die Hauptperson halten, um die Oper zu einem guten Schauspiel zu machen...“)<sup>20)</sup> zaměnil slovo „spectacle“ za „Gedicht“.<sup>21)</sup> V názoru na spojení dalších umění se Eschenburg shoduje jak s Rousseauem<sup>22)</sup> a Sulzerem,<sup>23)</sup> tak i s Algarottim.<sup>24)</sup> Klade důraz na správný poměr a harmonii jednotlivých „součástí“ opery i na souhlasné působení všech umění, přispívajících k její dokonalosti. Upozorňuje rovněž, že při spojování poezie a hudby je třeba dbát na vlastní podstatu těchto umění, jejich vzájemný vztah a spřízněnost. Hudba, na rozdíl od poezie, působí podle Eschenburga pouze smyslově, vzbuzuje hnutí vášní, podněcuje fantazii, avšak stranou jejích možností je oblast pojmů a představ rozumu /283/. Proto je povinností libretisty (Eschenburg používá termínu Operndichter) volit za obsah textu sféru citovou a nikoli rozumovou.

V analogii s básnickými druhy a v souladu s dobovým stavem opery hovoří Eschenburg o opeře vážné a komické /281—82/. U vážné opery zaznamenává též užívané označení „velká“ a konstatuje u tohoto typu mnoho společných znaků

<sup>17)</sup> De Rochemont: *Réflexions d'un patriote sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts*, Lausanne 1754; — Viz H. Goldschmidt: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich-Leipzig 1915, 304—305.

<sup>18)</sup> Chr. G. Krause: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752, 359 ad.

<sup>19)</sup> J. J. Rousseau: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, 339. „Spectacle de dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, á l'aide des sensations agréables, l'intérêt & l'illusion. Les parties constitutives d'un Opéra sont, le Poème, la Musique, & la Décoration.“

<sup>20)</sup> *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 21779, 3. díl, 354.

<sup>21)</sup> Viz Eschenburgova definice v pozn. 15.

<sup>22)</sup> Srov. pozn. 19.

<sup>23)</sup> *Allgemeine Theorie*, 3. díl, 346. „Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schöne Künste ihre Kräfte vereinigen...“ a dále „...Poesie, Musik, Tanzkunst, Mahlerey und Baukunst vereinigen sich zu Darstellung der Opern.“

<sup>24)</sup> F. Algarotti: *Saggio sopra l'Opera in Musica*, v německém překladu Raspeho: *Versuch über die Architektur, Mahlerey und musicalische Oper*, Kassel 1769, 219. „Unter allen Vergnügungen schöner Geister ist die musicalische Oper vielleicht die vollkommenste und sinnreichste. (...) und man kann mit Grunde behaupten, daß alles was Poesie, Musik, Pantomime, Tanz und Mahlerey reizendes hat, sich in der Oper glücklich vereinige, die Sinne zu reizen, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Täuschung hervorzubringen.“

s hrdinnou básní. Odlišnost spatřuje pouze v dramatickosti děje. V dalším dělení vážné opery uvádí dva dobové typy — 1. tzv. operu bohů (Götter-oper) s mytologickými postavami bohů a s momenty údivu a úžasu, 2. hrdinnou operu, rovnající se heroické tragédii, avšak mající jednodušší děj, pěvecky vhodné lyrické dialogy a zpravidla šťastný závěr. Komická opera (Eschenburg užívá též označení opereta nebo opera buffo, aniž rozlišuje specifčnost jednotlivých typů) oproti tomu čerpá náměty ze smyšleného nebo skutečného světa, či z nižší sféry života. V tomto Eschenburgově vymezení námětové oblasti se setkáváme s normativním stanoviskem francouzských dramatiků 17. století, uplatňujících v dramatické tvorbě jeden ze základních postulátů klasicistní teorie dramatu — rozlišování žánrů na vyšší a nižší. Vyšším žánrem byla tragédie, přinášející vznešené myšlenky a ideje, a nižším komedie, s výjevy ze současného života nižších společenských vrstev. Komická opera /289—90/ má podle Eschenburga mnoho společného jak s lyrickou epopejí, tak i s veselohrou. Dialogy v těchto operách jsou lyrické a místo recitativů se často objevuje i próza. Od vážné opery se komická opera liší mnohdy i vnější formou a mísí se v ní árie s písněmi (tento typ bývá rovněž nazýván veselohrou se zpěvy).

Eschenburg věnuje velkou pozornost rovněž fabuli /283/ a poukazuje na námětové oblasti jednotlivých druhů opery. Vážná opera může mít obsah buď mýtický, historický nebo „romantický“. Romantické chápe ve smyslu méně pravděpodobného se sklonem k divotvornému. Těto zvláštní atmosféry se docílí prostřednictvím různorodého zapojení „pomocných“ umění. Všechny uvedené typy vážné opery však musí mít postavy s přesnými a výstižnými charakteristikami.

U komické opery rozlišuje Eschenburg zpravidla dvojí obsah /289—90/. Vychází buď z prostředí měšťanského či venkovského života, líčí nevinnost a „rozkošnost“, stejně jako zesměšňuje mravy nebo uvádí na scénu různé komické intriky, které však musí být v „komickém singspielu“ mnohem jednodušší než ve veselohře. Komičnost postav může být stupňována až ke grotesknosti. V komických operách s náměty z venkova (Eschenburg je přirovnává k jistému druhu bukolických básní) je pak zvláště účinná naivita mravů, myšlení i slovního projevu. Dialogy nesmí působit nepřirozeně a nudně. Eschenburg nabádá k lehkému a přirozenému spojení árií a písní s dialogy i s charaktery postav, přičemž lze uplatnit i parodii.

Ve shodě s dobovými autoritami dbá Eschenburg na specifčnost jednotlivých umění, a proto žádá, aby libretista při zpracování textu nepouštěl ze zřetele hranice možnosti poezie a hudby. Na tuto skutečnost se musí myslet již při rozvržení osnovy libreta. Text má odpovídat nejen vládnoucím vášním, ale i rozdílným charakterům. Obecně Eschenburg požaduje text vesměs lyrický nebo vášnivý, a to v různých odstínech. Výraz klidnějších citů považuje za vhodný pro recitativ a naopak řeč silných vášní pro árii. Mezi oba krajní póly řadí arioso a cavatinu /284/.

Co se týče ansámblových výstupů sólistů, doporučuje nejvýše jedno až dvě dueta nebo terceta. Eschenburg věnuje pozornost rovněž sborům a jejich užití na



začátku nebo v průběhu jednání, či v závěrečném finále. Z hudebního hlediska nemusí být použit sbor vždy v plném obsazení všech hlasů. Skladatel může pracovat i s jednotlivými hlasy nebo je kombinovat s vokálními party sólistů.

Jako zvláštní druh komické opery, rozšířený zejména u Italů, uvádí Eschenburg tzv. intermezzo — mezihru s velmi jednoduchým dějem a dvěma postavami. U intermezza zaznamenává dvě části, které jsou vkládány mezi první a druhý, třetí a čtvrtý akt velkého singspielu nebo pantomimy. V praxi jsou často na scéně uváděna i samostatně. Podobný tvar, zpravidla však s vážným a vášnivým obsahem, mají podle Eschenburga monodramata a duodramata, která, jak konstatuje, vznikla v Německu ve druhé polovině 18. století. Jsou většinou psána v próze a mluvené slovo se zde střídá s hudbou (290—91). Eschenburg uvádí mezi nejlepšími autory textových předloh J. Ch. Brandesa (jeho text *Ariadna auf Naxos* z r. 1777 užili J. Benda a J. F. Reichardt), F. W. Gottera (*Medeu* z r. 1777 zpracoval rovněž J. Benda) a K. W. Ramlera (*Cophalus und Prokris*, 1778).

V duchu Ramlerovy Obrany opery (*Verteidigung der Oper*) obhajuje Eschenburg operu proti kritickým výtkám, odsuzujícím nepravděpodobnost její stavby a provedení. Tyto útoky, zdůrazňuje, vyvolaly omyly libretistů a skladatelů, neboť „... die Gattung selbst aber nicht verwerflich machen können, die ohne Zweifel des vollkommensten Eindrucks, und der wirksamsten ästhetischen Kraft fähig ist“ /286/.

Ačkoli Eschenburg zdůrazňoval význam spojení všech zúčastněných umění v opeře a požadoval správný poměr jednotlivých složek, všiml si jako literát nejvíce libreta a jeho zpracování. Z libretistů vážné opery si cenil Apostola Zena a Metastasia. Upozorňoval rovněž na rozdíly mezi francouzskými libretisty, kteří oproti italským se téměř úplně omezili na náměty z mytologie (*Götteroper*), vnesli do hrdinných oper prvky zázračna, působícího více na fantazii než na city, a dali francouzské opeře lyrický charakter. Za nejvýznamnější libretisty francouzské vážné opery považoval Quinaulta, la Fontaina, la Motta /287/. Kvalitu dobových textů komických oper považoval Eschenburg za velmi slabou a jen v málo případech se podle jeho názoru pozvedla nad průměrnou úroveň. Z italských autorů chválil pouze Goldoniho. V této souvislosti však nepopíral skutečnost, že řada komických oper, byť s nevalnými texty, měla velmi kvalitní hudbu.

Jak je patrné z předchozího výkladu, není Eschenburgův spis myšlenkově původní, což dokazují různé názory čerpané z bohatě doložené literatury. Celkově představuje elektický souhrn principů umění své doby<sup>25)</sup> a snad právě pro tuto „přednost“ (nazíráno z dobového hlediska), že umožňoval rychlou orientaci v tehdejší estetické literatuře a potažmo i problémech, byl tak obecně rozšířen a dlouhodobě oblíben.<sup>26)</sup>

<sup>25)</sup> Srov. W. Serauky: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929, 105.

<sup>26)</sup> Na oblíbenost Eschenburgova spisu upozorňuje F. Ficker: *Asthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfange*, Wien 1840, 17.

Interpretaci Eschenburgových pasáží o opeře jsme věnovali poněkud více místa proto, že s obdobou jeho „literárního“ přístupu k problematice opery se setkáváme i v pražském prostředí. Přinesl je Josef Jungmann, který studoval na filozofické fakultě v letech 1792—95 a navštěvoval rovněž přednášky Seibtovy a Meissnerovy. Jungmann sám o několik let později zařadil ve Slovesnosti (Praha 1820) operu do oblasti „dramatického, herného jinak i divadelního básnictví“ /LVIII ad./ V úvodu k této první české učebnici poetiky uvedl, že čerpal z estetických prací K. H. Pölitze, J. A. Eberharda a Reinbecka, tedy z autorů náležejících do téže linie jako Eschenburg. F. Hikl ve studii Jungmannova Slovesnost a její předlohy<sup>27)</sup> podal zevrubnou analýzu jednotlivých vydání (1. z roku 1820, 2. přepracované z roku 1845, 3. 1846, otisk 2. vydání) a dospěl k závěru, že verze z roku 1820 se především opírá o práce K. H. Pölitze. V paragrafech 48—52, které jsou věnovány dramatickému básnictví a v nichž Jungmann hovoří o opeře, kompiluje nejen z Pölitze, ale částečně i z Clodia.<sup>28)</sup>

Jungmann přejímá definici opery jako „lyricko-dramatické vystavení děje ze zázračného světa s krasovědným obsahem toho, co slove romantické a dobrodružné v spolku zpěvu, hudby a někdy i plesu“. K témuž názorovému stanovisku, z něhož vycházeli Eschenburg a Pölitz, se přiklonil Jungmann srovnáváním opery s básnickými druhy a vymezením její námětové oblasti. „Ve vážné opeře děje (koná) hrdina podobně jako v smutnohře. Ve směšné vady a durnosti lidské zesmyslněné se vystavují nebo pletichy (intričky) zapřádají se tak, aby nit až ke konečnému rozpletení běžela. Smíšená opera dle podobnosti činohry střídá veselá a vážná stránky“ /LXV/. Jungmann přistupuje rovněž na pojetí opery jako složeného uměleckého druhu, píše-li: „V opeře hudba od básnictví nerozlučná jest i v rozmluvě i samomluvě... a poněvadž tu sbíhá se básnictví, hudba, ples, okrasa malířská a stavitelská k zaujímání více smyslů pospolu, nemůže skutek zpěvohry než veliký býti“ /LXV/. V souladu s autory, z nichž čerpal, hovoří i o operetě a melodramu. „Sem počísti může se opereta, t. malá zpěvohra, novější nálezek, kdežto hudebné provozování na hlasy a sbory (árie a chory) obmezeno jest rozmluvou se přetrhuje.“ A dále „Melodrama nebo hudební hra může býti jednohra (monodrama), dvouhra at. d., jest dramatická báseň, to vlastné mající, že řeč vpadající střídne hudbou se přetrhuje. Liší se od opery a operety tím, že nijakých árií nemá, ano hudba zde toliko k zesmyslnění a provedení děje a citů v řeči obsažených, anebo i k připravení toho, co následuje, prospívá...“ /LXV/. Je zřejmé, že Jungmann, obdobně jako Eschenburg a Pölitz, požadoval od hudby podtržení a zvýraznění citů obsažených v básnickově textu a že v pojetí opery vycházel z týchž názorů jako oba uvedení autoři.

<sup>27)</sup> In: *Listy filologické*, roč. 38, 1911, 207—219, 346—353, 416—448.

<sup>28)</sup> Pölitz: *Praktisches Handbuch*, 3. sv. a *Estetika*, 2. sv.; Clodius: *Entwurf einer systematischen Poetik*, Leipzig 1804. Viz cit. studie F. Hikla, 438—439.

## II. OD ESTETIKY NAPODOBOVÁNÍ K VÝRAZOVÉMU PRINCIPU

Záslouhou Seibtovou a Meissnerovou byla oblast filozofického a estetického myšlení v pražském intelektuálním prostředí konce 18. století obohacena o filozofii Wolffovu a Leibnizovu ve specificky redukované verzi populárních německých filozofů a literátů Gottscheda a Gellerta. Tento filozofický směr se na přelomu století postupně mísil s pronikajícími filozofickými a estetickými názory A. G. Baumgartena, J. G. Herdera a I. Kanta. Z devadesátých let 18. století máme dochovány zprávy o tom, že v pražských kruzích se staly předmětem mimořádného studijního zájmu Kantovy kritické spisy.<sup>1)</sup> Mezi těmi, kdo v této době pilně studovali Kanta, nalézáme např. i Bernarda Bolzana, který, jak uvádí ve svých zápiscích, četl i nejdůležitější komentáře ke Kantově Kritice čistého rozumu.<sup>2)</sup> Bolzano v letech 1796—1804 studoval rovněž filozofické systémy a učení Herderovo, názory Fichtovy, Schellingovy i Hegelovy spisy. Na Bolzana zde upozorňujeme záměrně, neboť v jeho mnohostranných zájmech zaujímala již od mládí významné místo estetika. Bolzano se tehdy obíral studiem obecně estetických problémů i plánem zpracovat obsáhlou pětidílnou estetiku. Dokončil pouze její části, avšak publikoval je až ve čtyřicátých letech 19. století.<sup>3)</sup>

Mimo oficiální univerzitní půdu vzniklo v našem domácím prostředí několik prací, které sice nemají jednoznačně estetický charakter, nicméně se v nich v určité modifikaci promítají dobové estetické názory. Úroveň této produkce, poměřováno tehdejším stavem evropského estetického myšlení, je druhořadá a dalo by se říci,

<sup>1)</sup> Srov. E. Winter: *Bernard Bolzano a jeho kruh*, Brno 1935, 29.

<sup>2)</sup> Viz *tamtéž*, 29.

<sup>3)</sup> Über den Begriff des Schönen, in: *Abhandlungen der k. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften*, IV, 3, 1843; Über die Eintheilung der schönen Künste, *tamtéž*, V, 6, 1848—1850. Při vymezení krásna se Bolzano inspiroval německými estetiky, zejména Baumgartenem, jeho žáky, i Kantem, a podal vlastní, svérázně pojatý výklad. Ve druhé z uvedených studií se sice věnoval jen třídění umění a nikoli jejich specifickým otázkám, nicméně při řešení problému „složitosti“ umění (složitost chápal jako první kvalitu, rozdělující celou sféru umění na jednoduchá a složitá) hovořil podrobněji, v mnohem větší míře než před ním Mendelssohn a Kant, o skládání umění a tedy i o hudbě (operu charakterizuje jako umělecké dílo složené bez ohledu na počet tvůrců). Viz K. Svoboda: Bolzanova estetika, *Rozpravy ČSAV*, roč. 64, 1954, řada SV, seš. 2.

že pro hudební estetiku nemá zvláštní význam. Avšak z hlediska poznání, jakým způsobem a do jaké míry byly jednotlivé směry estetiky v Praze přijímány a jak se mísily, chceme i tomuto písemnictví o hudbě věnovat zvýšenou pozornost. Je přirozené, že se tu nesetkáme s ucelenými estetickými výklady, neboť práce spadají do oblasti jiných než estetických reflexí hudby (máme na mysli historické, teoretické apod.).

Vrstvení dobových estetických názorů na hudbu nám poodhalí analýza několika prací, jako byly: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* ([Praha] 1796), obě vydání mozartovské monografie Františka Xavera Němečka (1798, 1808), dále Jakuba Jana Ryby Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu (Praha 1817, předmluva Rožmitál 1800) i jeho autobiografie (*Mein musikalischer Lebenslauf* z r. 1801).

Zkoumáme-li hudebně estetické myšlení tohoto údobí, nelze pominout krátké působení Georga Josepha Voglera jako mimořádného profesora tzv. „Tonwissenschaft“ na filozofické fakultě ve školním roce 1801—02. Voglerovy přednášky byly zařazeny jako mimořádné a určeny nejširší veřejnosti. Jejich základ tvořila oblast hudební teorie a jen částečně se dotýkaly hudebně estetické problematiky.<sup>4)</sup> Proto výklad o Voglerových přednáškách zařazujeme do kontextu této kapitoly. Stejně tak sem náleží svým estetickým postojem Václav Jan Tomášek, zrající intelektuálně v devadesátých letech 18. století na pražské univerzitě. Právě zde musíme hledat základy skladatelových estetických názorů, publikovaných o řadu let později v autobiografii.

## 1. *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*

V tomto příspěvku k „soudobým vlasteneckým dějinám“ (ve smyslu *Vaterlandsgeschichte*),<sup>5)</sup> jak je práce charakterizována v předmluvě, vypovídá o úrovni hudebně estetického myšlení třináctá kapitola *Betrachtungen über die Musik*.<sup>6)</sup> V šesti podkapitolách se zde hovoří nejprve o samotném názvu hudby (*Ueber die Benennung*), dále o jejím původu a vlastnostech (*Ueber den Ursprung und die Eigenschaften*). Výklad pokračuje pojednáním o účelu hudby (*Vom Zweck der*

4) Voglerův pražský pobyt a jeho přednáškovou činnost z hlediska hudebně teoretického zevrubně analyzuje J. Ludvová ve studii *Abbé Vogler a Praha, Hudební věda* 1982, č. 2, 99—122.

5) *Jahrbuch* měl zachytit dobový stav hudebního života a posloužit jako příspěvek k dějinám hudby své doby. Situaci v Praze je věnováno patnáct kapitol druhé části ročenky. Celek představuje důležitý faktografický zdroj informací; o jeho významu pro hudební historiografii viz P. Vít: *K počátkům české hudební historiografie, Hudební věda* 1979, č. 1, 33—34. — Předmluva *Jahrbuchu* není číslována a vlastní text začíná stranou 1. V průběhu číslování došlo k omylu, neboť po straně 175 následuje strana 166.

6) V ročence na str. 159—178. Hudebně estetická analýza těchto pasáží je rovněž publikována v článku P. Vít: „*Tonkunst*“ 1796. Dílčí obraz dobového estetického myšlení o hudbě v pražském prostředí na konci 18. století, *Opus musicum* 1979, č. 1, 8—10.

Musik) a jeho naplnění nebo zpochybnění (Von Erreichung und Verfehlung des Zweckes der Musik) i o důležitosti a v tehdejší pojetí od umění neodlučitelné otázky významu a typů vkusu (Vom Geschmack in der Musik). Poslední část je věnována interpretačním zákonitostem v dnešním slova smyslu (Ueber den Vortrag, oder Exekuzion).

Z hlediska hudebně pojmoslovného zasluhuje pozornost v textu uvedená zmínka o postupném pronikání nového pojmenování hudby ve významu hudebního umění — Tonkunst — a částečném potlačování dosud užívaného pojmu Musik v jazykově německém prostředí zhruba od roku 1750.<sup>7)</sup> Tato informace napovídá o procesu, který byl od poloviny 18. století ve sféře vědy a umění motivován úsilím systematicky utřídit celou oblast lidského vědění, klasifikovat jednotlivé vědní obory a v neposlední řadě odlišit krásná umění a specifikovat jejich obecnou teorii. Anonymní autor<sup>8)</sup> Jahrbuchu nově prosazované pojmenování odmítá a dává přednost obecněji užívanému slovu Musik, neboť, jak zdůraznil, v případě hudebního umění (Tonkunst) se velmi často hovořilo spíše o umění a umělcích, méně již o vlastních účincích hudby.

Nejzřetelněji je estetický názor na hudbu formulován v části pojednávající o jejím účelu. Právě se zde, že ve všech krásných uměních (poezii, malířství, sochařství, hudbě, tanci) mají prvořadou účast lidské vášně. Hlavním účelem hudby je pocit (Empfindung), neboť hudba musí živě dojímat a vyvolat hnutí srdce. Řečí hudby jsou tóny „jako orgány srdce“. Tyto nás dojímají, vábí a směřují zpět k našemu srdci. Hudba tedy naše city oživuje i konejší, a v tom spočívá její nejvlastnější funkce. Současně však hudba slouží i jako prostředek k zušlechtnění a řízení mysli člověka /163—164/.

Stanovení „dojímavosti“ za základní vlastnost hudby ukazuje k linii německého hudebně estetického myšlení poloviny 18. století, zvláště pak k názorům Chr. G. Krauseho a J. A. Hillera, k autorům, zastávajícím výrazový princip hudby<sup>9)</sup> a kritizujícím francouzskou estetiku napodobování. Krause považoval dojmavý účinek hudby za „pravý a nejvyšší účel“, neboť dojmavé je to, čím se naše srdce byť jen v představách pohne.<sup>10)</sup> Svými názory obhajoval vyhraněné senzualistické sta-

<sup>7)</sup> *Jahrbuch*, 159—161. — Etymologii slova „die Tonkunst“ i výkladu tohoto pojmu nebyla dosud věnována bližší pozornost. Heslo „die Tonkunst“ nenalezneme ani v *Riemannově Musik-Lexikonu*, Sachteil, Mainz 1967. Viz P. Vít: Wort und Begriff „hudba“ (*Musik*) in der Zeit der nationalen Wiedergeburt, *SPFFBU*, H 8, 1973, 13.

<sup>8)</sup> Autorství ročenky, případně jednotlivých částí, se prozatím nepodařilo zjistit.

<sup>9)</sup> Výrazový princip hudby — toto označení pro fázi estetiky vrcholného klasicismu s dominujícím výrazovým principem jako autonomním hudebním činitelem zavádí Pavol Polák v knize *Hudobnoestetické náhledy v 18. století* 193 ad. Užívá je jako více méně rovnocenný pandán k termínům afektivní teorie a estetiky napodobování (Nachahmungsästhetik). Polák hovoří o výrazovém principu proto, že se podle jeho soudu nerozvinul v ucelené učení, jež by mohl nazvat výrazovým učením nebo výrazovou teorií.

<sup>10)</sup> Chr. G. Krause: *Von der musikalischen Poesie* (1752). Výňatek přetiskl H. Pfrogner v knize *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg - München 1954, 229—232.

novisko, odmítající naturalistické principy napodobování. Krauseho představy o hudbě, jejíž krása se zakládá na „ušlechtilých citech“ (lásce, dobrotě, vděčnosti), pomocí nichž má hudba vyvolat stavy štěstí,<sup>11)</sup> odpovídají v obecné rovině jednomu z požadavků klasicismu.<sup>12)</sup> O tónech jako řeči srdce pak hovoří J. A. Hiller v práci *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik* (1753), ve které sice vychází z Batteuxe, nicméně vyvozenými závěry překonává jeho teorii napodobování. Názor, přejatý do zmíněné podkapitoly v *Jahrbuch*, rozvíjí Hillerovu tezi „Ein Ton also, von dem Gefühl des Herzens erzeugt, ist das Gefühl selbst... Die Empfindungen also in ihrer einfältigsten und natürlichsten Gestalt, sind der erste Grund der Musik“,<sup>13)</sup> v níž je patrný odklon od Batteuxova odvozování všech umění od společného principu napodobování „krásné přírody“ směrem ke specifickým výrazovým možnostem hudby. Autor se v *Jahrbuch* v pasážích o účelu hudby zjevně opřel o výrazový princip, o estetický kánon hudebního klasicismu. Avšak hned v následujícím výkladu o schopnostech hudby vzbuzovat něžnost, smutek, veselost /164–166/, tedy určité city a vášně, se setkáváme s doznívajícími vlivy afektové teorie. Je zjevné, že se zde mísily různé směry estetického myšlení, neboť právě nepojmenovatelnost našich pocitů vyvolaných hudbou považoval Hiller za jednu ze základních estetických daností.<sup>14)</sup>

Jaké požadavky musí hudba splnit, má-li dosáhnout svého hlavního účelu, o tom nás informuje další část kapitoly *Von Erreichung und Verfehlung des Zweckes der Musik*. Hudba musí být podle autora „vhodná, určitá, jasná, zřetelná a srozumitelná, pravdivá ve vyjadřování“.<sup>15)</sup> Nejhorší je taková hudba, která nemá žádný charakter. Může být sice ve všech tónech přesně „vypočítaná“, v harmonii odpovídat nejpřísnějším zákonitostem gramatiky, postrádá-li však zřetelného významu, pak nechává srdce chladné a stává se jalovou, planou nádherou. Požadavky, jimž by měla hudba odpovídat, nás přivádějí k jednomu z čelných představitelů výrazového principu J. G. Sulzerovi a jeho *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74). Sulzer věnoval hudbě obsáhlé heslo, v němž vyložil zásady svého hudebně estetického postoje.<sup>16)</sup> Z něho se mohl s největší pravděpodobností poučit i autor příslušných pasáží v *Jahrbuch*.

Poměrně velká pozornost je zde věnována rovněž dobově preferované problematice vkusu (*Vom Geschmack in der Musik*). Autor konstatuje, že vkus znamená stejně jako ve všech ostatních uměních pocit smyslového krásna, tj. krásna vnímaného smysly; tím se přihlásil ke stanovisku A. Baumgartena a jeho „Emp-

11) Viz *tamtéž*.

12) P. Polák v cit. knize, 227, vyzvedá Krauseho jako jednoho z prvních německých teoretiků vyhraněného senzualismu a významného reprezentanta hudební estetiky klasicismu.

13) Části z Hillerovy studie *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik* uveřejnil H. Pfrogner v cit. práci, 232–237.

14) Viz Pfrogner, 234.

15) *Jahrbuch*, „...sie muß bestimmt, klar, deutlich und verständlich seyn“. 164.

16) Srov. P. Polák, 230–231.

findungslehre“. Složitost otázky spatřuje v rozdílnosti vkusu. Pro názornost rozebírá tři dobové typy, odpovídající třem skupinám vnímatelů hudby. Vkus první skupiny si podle autora libuje v „důmyslných chromatických akordech“, „těžkopádných zpěvech“ a „pěveckých krkolomnostech“.<sup>17)</sup> Další část publika se vyznačuje zcela „prázdným přezdobeným vkusem“<sup>18)</sup> a oblibou v neustálém opakování známých melodií. Třetí a nejsprávnější typ vkusu náleží těm, kdo bez ohledu na skladatele si nejvíce cení hudby, která pravdou a pocitem směřuje k srdci /167/. I v tomto případě se setkáváme s určitou zásadou výrazového principu.

V dalším výkladu jsou rozebírány rozdíly vkusu v rámci jednotlivých skupin či typů posluchačů. Do první skupiny náleží ti, jejichž zájem poutá výhradně skladatelský odkaz G. F. Händela a J. S. Bacha. Autor sice chválí skutečnost, že díla těchto velkých mistrů jsou právem vyzvedávána (a bylo by chvályhodné, kdyby mnozí soudobí „mistři a mistříčkové“ je pilně studovali), nicméně v omezení vkusu pouze na díla minulosti spatřuje všeobecné ochuzení a nakonec i nepravdivost vůči soudobým tvůrcům /167/.

Na jedné straně je z vysloveného názoru patrný pozitivní vztah k Bachovi a Händelovi i ocenění významu jejich tvorby pro tehdejší kompoziční techniku, což do jisté míry reviduje obecně tradovaný názor o hudebním klasicismu jako epoše zaujímající ke skladatelům předchozího údobí negativní postoj. Na druhé straně z podtextu přece jen vyznívá autorovo odlišné estetické stanovisko, nenacházející v typu této hudby plné uspokojení. Mnohem větší vinu a současně škody však přičítá té skupině, která po Mozartově smrti propadla kultu jeho stylu. Tento postoj totiž vedl „bezcharakterní skladatele“ k napodobování Mozarta. Výtka byla zřejmě namířena do tábora pražských mozartiánů, kteří se vyžívali v rozměňování Mozartova stylu. Autor těmto přívržencům kladl otázku, co vlastně chtějí napodobit — zda originalnost myšlenek, melodiky či pasáží — a dodává, že všechno toto bylo jedinečné pouze v Mozartově hudbě a v jiném kontextu ztrácí svůj účel /168/.

V části věnované otázkám správného přednesu hudby se setkáváme se zdůrazněním požadavku, že hráč musí co nejpřesněji proniknout do ducha skladby a navodit tím takový pocit, v němž se nacházel skladatel při kompozici. Teprve pak jeho přednes upoutá mimořádnou pozornost „zřejmostí, výmluvností, duchem a citem“.<sup>19)</sup> Spíše lze prominout případnou malou technickou chybu než nedostatek výrazu. K dosažení pravdivosti výrazu přednesu je podle autora zapotřebí hlavy a srdce, dvou znaků hudebního génia /172/. Požadavek vcítění se do ducha skladby vyslovil J. J. Quantz v knize Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (1752), po něm C. Ph. E. Bach v práci Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753) a L. Mozart v Gründliche Violinschule (1756).

<sup>17)</sup> *Jahrbuch* „... auf chromatische, tiefsinnige Accorde, schwerfällige Sänge und halsbrechende Saukeleien...“, 166.

<sup>18)</sup> *Tamtěž*, „ganz nackten melismatischen Geschmack“, 167.

<sup>19)</sup> *Tamtěž*, „...durch Deutlichkeit, Beredsamkeit, Geist und Gefühl...“, 172.

V těchto učebnicích nástrojové hry se odrážejí dobové změny estetického nazírání na hudbu, změny charakteristické přechodem od „starého racionalismu a afektové teorie k novému senzualistickému nazírání“<sup>20)</sup>. Quantz (ještě v duchu přežívající afektové teorie) zdůrazňoval při reprodukci skladby navození shodných afektů a jejich napodobení,<sup>21)</sup> oproti tomu autor Jahrbuchu v pasážích o správném přednesu již hovoří o navození pocitů, pravdivosti, o výrazu a srdci, tzn. že se vyjadřuje ve shodě s požadavky výrazového principu hudby.

Jak vyplývá z předchozího výkladu, není kapitola Betrachtungen über die Musik myšlenkově originální, nicméně ukazuje, že autor byl obeznámen s dobovým stavem hudebně estetického myšlení. Z tohoto krátkého textu zřetelně vystupuje názorové vrstvení, nepochybně na jedné straně podmíněné dobovým vývojem hudby a na straně druhé i ovlivňující její další směřování.

## 2. Hudebně estetické kvality mozartovské monografie Františka Xavera Němečka

Úspěchy Mozartových oper v Praze, Mozartova osobní i umělecká spjatost s pražským prostředím, v neposlední řadě skutečnost, že skladatel zde byl přijat s neobyčejnou otevřeností a pochopením, to vše podmiňovalo onu nenapodobitelnou atmosféru kultu skladatelovy osobnosti a díla, atmosféru natolik proscenou vším, co souviselo s Mozartem, že přímo podněcovala k biografickému zachycení osudů této výjimečné umělecké osobnosti. Není náhodou, že prvním Mozartovým biografem se stal František Xaver Němeček, jeden z nejoddanějších přátel skladatele a jeho rodiny. Právě v prostředí plném porozumění a obdivu k Mozartovi mohla z osobního zanícení vzniknout práce tohoto charakteru. Paul Nettl tuto situaci výstižně charakterizoval slovy: „Je významné, že prvním životopiscem Mozartovým byl pražský profesor František Xaver Němeček a že v Mozartově životopise, který napsal tento uměnímilovný Pražan, český kult mozartovský je takřka symbolizován“.<sup>22)</sup>

Němeček, rodák ze Sadské (nar. 1766), zrál intelektuálně i umělecky během pobytu na studiích v Praze. Od roku 1776 do 1782 studoval na gymnáziu na Malé Straně a hned poté na filozofické fakultě pražské univerzity. Vysokoškolská studia ukončil v roce 1787, kdy byl povolán na gymnázium do Plzně. Znamená to tedy, že pravděpodobně navštěvoval Seibtovy univerzitní přednášky o krásných vědách a po roce 1785 mohl poslouchat i Meissnerovy přednášky. Po návratu do

<sup>20)</sup> Viz P. Polák, 191.

<sup>21)</sup> J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, faksimile vydání Kassel-Basel 1953, 138.

<sup>22)</sup> P. Nettl: *Mozart v Čechách*, Praha 1939, 1.



Prahy (1792) působil jako profesor gymnázia a v roce 1802 byl jmenován profesorem teoretické a praktické filozofie na univerzitě.<sup>23)</sup> Filozofii přednášel podle tehdy velmi oblíbených učebnic reprezentanta prakticko-utilitaristického filozofického eklekticismu a Kantova odpůrce G. H. Federa až do roku 1820, kdy byl povolán do Vídně. Němeček, stejně jako před ním profesori pražské univerzity Seibt a Meinert, vyrostl na akademické půdě v Praze, a právem ho tedy řadíme k myšlenkově osobitému proudu domácí vzdělanosti.

Monografii o Mozartovi publikoval Němeček za svého života dvakrát. První verzi v roce 1798 s názvem *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek, Professor am Prager Kleinseit. Gymnasium, Prag 1798* (dále v textu jen Mozart I). Druhé, přepracované znění uveřejnil o deset let později — *Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart, aus Originalquellen, von Franz Xav. Niemetschek, Professor an der Universität zu Prag. Zweite vermehrte Auflage, Prag 1808* (dále jen Mozart II).

V obou verzích se výrazně projevílo Němečkovy estetické myšlení, což potvrzuje jeho důkladné estetické vzdělání. Kritické srovnání prvního i druhého vydání ukazuje řadu vzájemných odchylek, týkajících se nejen vnějšího uspořádání, ale i stránky obsahové. Vlastní textové změny jsou nejružnějšího druhu, od stylizačních úprav, nepozměňujících význam, až po doplňky, vypovídající o Němečkově názorovém vyzrání. Těchto změn zaznamenáváme nejméně v biografických kapitolách, zatímco nepoměrně více autorských zásahů do textu Mozarta II nacházíme v kapitolách č. 3 (Mozart umělec a člověk) a č. 4 (Zpráva o Mozartových dílech).

Nás budou nadále zajímat především ty zásahy do textu, které nám osvětlí důslednost Němečkova estetického myšlení.<sup>24)</sup> Jsou to jednak drobné úpravy, jako např. změna v úvodní pasáži Mozart 1/2/, kde nazývá skladatele „Raffaelem v hudbě“, zatímco v Mozartovi II /2/, již „mimořádným géniem“ (außerordentliches Genie). Stejně tak v souladu s dobovým estetickým myšlením zdůrazňuje u Mozartova génia schopnost vytvářet nové, a proto do věty „Hierinn (v opeře *La Clemenza di Tito*) glänzt sein Genie ohne Beyspiel und Nebenbuhlers“ (Mozart I, 48) vsouvá v Mozartovi II /73/ zpřesňující „... sein erfinderisches Genie“. K témuž typu textových oprav náleží i změna slova „Kunstgefühl“ (Mozart I, 46) na „Geschmack“ (Mozart II, 69) nebo adjektiva „die schönsten“ (jedná se o kvarteta dedikovaná Haydnovi, Mozart I, 76) na „klassisch“ (Mozart II, 115). Němeček užitím tohoto adjektiva nemá na mysli nějaké stylové zařazení, nýbrž opět v duchu dobové estetiky spíše hodnoty trvalé, srovnatelné s klasickými hodnotami

<sup>23)</sup> Údaje o Němečkově pobytu v Čechách do roku 1820 shromáždil J. Čeleda v článku *K stému úmrtnímu výročí Františka Němečka*, in: *Zprávy z Bertranky*, roč. 1, 1949, č. 3, 3—6.

<sup>24)</sup> Obě verze jsou z hlediska hudebně historiografického posouzeny ve studii P. Víta: *K počátkům české hudební historiografie*, *Hudební věda* 1979, č. 1, 27—42.

antického umění. Tuto naši domněnku potvrzují ještě další místa v textu monografie.<sup>25)</sup>

Mnohem závažnější jsou však větší textové zásahy. Pomocí vložených vět i celých pasáží Němeček specifikuje charakteristiku tvůrčího profilu skladatele, a tím ještě více než v první verzi zdůrazňuje Mozartovu výjimečnost. Tak např. v Mozartovi II /60–61/ jsou stylizačně upraveny celé odstavce prvního vydání tak, aby zřetelněji vynikla Mozartova „Kunstvollkommenheit“ (umělecká dokonalost) jako jeden z nejdůležitějších dobových estetických požadavků. Na jiném místě vkládá do textu pasáž, v níž objasňuje podstatu Mozartovy velikosti a jedinečnosti (Mozart II, 86), nebo doplňuje odstavec o nenapodobitelnosti Mozartova instrumentačního mistrovství v užívání dechových nástrojů (Mozart II, 74). Němeček poměřuje Mozartovým dílem coby vrcholem umění i současný stav hudební tvorby. Nenalézá však pro něj příliš lichotivých slov a svůj názor neopomene vyjádřit doplňující vsuvkou v Mozartovi II /71/.<sup>26)</sup> Autor precizuje rovněž hodnotící soudy o jednotlivých skladbách i jejich dílčí charakteristiky. Např. v Mozartovi II dodává k hodnocení Dona Giovanniho /111/: „Die Rolle des Leporello ist das erste Meisterstück des Komischen — das Muster für alle Opernkomponisten.“ V pasážích o klavírním díle (IV. kap.) nahrazuje obecnější hodnocení koncertů z prvního vydání („...die Klavierkonzerte, deren große, unübertreffbare Schönheiten seinen Ruhm ansehnlich vermehrt haben“ /91/) konstatováním zásluh o vytvoření nového uměleckého druhu (Mozart II. 113–114). „Hier (v klavírních koncertech), so wie in vielen anderen Fächern war er Erfinder einer neuen Gattung. Diese Werke enthalten einen unerschöpflichen Reichtum an den treflichsten Gedanken, die glänzendeste Instrumentation, und erschöpfen fast alle Tiefen des Kontrapunktes.“

Všimněme si podrobněji pojmů z oblasti estetiky, s nimiž Němeček pracoval. Obecně můžeme říci, že odpovídají estetickému myšlení epochy hudebního klasicismu. Nejvyšším požadavkem, který musí podle Němečka umělecké dílo naplnit a který svrchovaně naplňoval Mozart ve svých skladbách, je umělecká dokonalost (Vollkommenheit, Mozart II, 61, 68, 69 aj.), spočívající v jednotě „největší rozmanitosti a nejpřísnější jednoty“ (die größte Mannigfaltigkeit und die strengste Einheit vereinigt, Mozart II, 76). Němeček se tímto ztotožňoval s názory Baum-

<sup>25)</sup> Němeček k hodnocení Mozartových oper Figarova svatba, Don Giovanni, Titus, klavírních koncertů, sonát, písní, smyčcových kvartetů a kvintetů dodává: „Dieses (má na mysli hlubokou krásu, která vyplyne při opakovaném poslechu, pozn. P. V.) ist der wahre Proberstein des klassischen Werthes!, die Meisterstücke der Römer und Griechen gefallen bey fortgesetzter Lektüre und je reifer der Geschmack wird, immer mehr und mehr das nämliche widerfährt dem Kenner und Nichtkenner bey der Anhörung Mozartischer Musik, besonders der dramatischen Werke. So ging es uns bey der ersten Vorstellung des Don Juan und insbesondere des Titus.“ (Mozart II, 70–71).

<sup>26)</sup> „Ja eben ist, nachdem die meisten Schöpfungen seiner Kunst 20 bis 30 Jahre alt sind, gefallen sie (Mozartova díla, pozn. P. V.) am meisten! Wie gern hört man nach dem Wirrwar neuester Kompositeurs die stillerhabenen, klaren, so einfachen Gesänge unsers Lieblinges!“

gartenových záků, zejména pak M. Mendelssohna, který tento požadavek formuloval.<sup>27)</sup> Zdůraznění podstaty uměleckého génia v převažující síle „nižších nebo estetických duševních sil“ (der untern oder ästhetischen Kräfte der Seele, Mozart II, 90) napovídá, že Němeček znal Baumgartenovo estetické učení. Preferování vkusu jako jednoho z nejdůležitějších předpokladů umělecké tvorby plně odpovídalo tehdejšímu estetickému stanovisku. Jen „správnou soudností a vkusem“ může dílo získat na dokonalosti. A jako příklad z Mozartovy skladatelské tvorby uvádí operu *La Clemenza di Tito* (Mozart II, 106). Další znaky hudebního díla: krásu, pravdu, citovost, libeznost, půvab a melodičnost /31, 72, 73 aj./ zdůrazňuje Němeček v Mozartových skladbách ve shodě s estetickými požadavky klasicismu, jež teoreticky formulovala řada autorů, Diderotem počínaje.<sup>28)</sup> Stejně tak podtržení „určitého charakteru hudby“ (Mozart II, 71) odpovídalo estetickým zásadám, jež hudebnímu klasicismu vytýčili reprezentanti výrazového principu. V souvislosti s hodnocením zmíněné Mozartovy opery *Titus* vyzvedl Němeček skladatelovo dosažení „prostoty a tiché vznešenosti“ (die Einfachheit, die stille Erhabenheit, Mozart II, 111) a postavil se tak za jeden z ideálů klasicismu („usilovat o vznešenou prostotu“), jenž ve výtvarném umění žádal Winckelmann a v hudbě realizoval Chr. W. Gluck. Němeček rovněž neopomenul u Mozartova díla vyzvednout dobově velmi preferovanou demokratičnost hudby. Zvýšenou pozornost věnoval pochopitelně Mozartovým operám, v nichž nacházel kvality představující ideály klasicismu /76, 112/. Charakter, citovost, krásu, jednoduchost, přirozenost, čistý výraz citů — to byly v Mozartových operách znaky vokálních partů, jež se plně shodovaly s požadavky vyřčenými již Krausem, Rousseauem, Sulzerem aj.<sup>29)</sup>

V monografii o výjimečné umělecké osobnosti jakou byl Mozart, nemohl Němeček obejít objasnění podstaty skladatelova génia. Víme, že Němeček na univerzitě přednášel filozofii podle Kantova odpůrce Federa, a proto u něho — profesora filozofie, můžeme právem předpokládat znalost Kantových spisů. Uvádíme tento předpoklad jen z toho důvodu, že v pojetí génia se Němeček nápadně přibližoval Kantovým názorům vysloveným v *Kritice soudnosti*.<sup>30)</sup> I když bylo o této otázce ve své době hodně napsáno a Kant nebyl vždy zcela originální (navazoval na dobové názory),<sup>31)</sup> přece jen zde určitá shoda je. Němeček, obdobně jako Kant,<sup>32)</sup> nahlížel na uměleckou genialitu jako na výjimečný dar přírody a zdůrazňoval, že v Mozartově „nevzhledném těle dlel umělecký génius, jakého příroda propůjčuje jen málokterým miláčkům“ (in dem unansehnlichen Körper wohnte ein Genius der Kunst, wie ihn nur wenigen Lieblingen die Natur verleiht, Mozart II, 67).

<sup>27)</sup> M. Mendelssohn v práci *Über die Empfindungen*, 1775, žádá od umění jednotu rozmanitostí, dokonalost a smyslový požitek. — Srov. v cit. knize P. Poláka, 230.

<sup>28)</sup> D. Diderot: *Vybrané spisy*, Praha 1953, 356 ad.

<sup>29)</sup> Viz pozn. 10, 13.

<sup>30)</sup> I. Kant: *Kritika soudnosti*, Praha 1975, § 46—50.

<sup>31)</sup> Viz poznámky k citovanému českému překladu *Kritiky soudnosti*, 268—269.

<sup>32)</sup> „Génius je talent (přírodní dar), který dává umění pravidlo“. *Kritika soudnosti*, 125.

Všimněme si podrobněji pasáží, v nichž Němeček hovoří o Mozartových dílech jako o produktech skladatelova génia a porovnejme je s Kantovými názory na vztah génia a umění. Němeček shledával v Mozartových dílech „novost a originalitu“ (eine Neuheit und Originalität, Mozart II, 68) jako důkaz génia. Stejně tak i na chyby, které byly Mozartovi vytýkány, nahlížel shodným způsobem; svědčily o síle skladatelova svobodného ducha, schopného jít novými cestami /68/. Tyto kvality řadily Mozarta mezi umělecké génie. Němeček k tomu dodává: „Er war unstreitig einer der großen, schöpferischen Geister, die in ihrer Kunst Epoche machen, weil sie dieselbe vervollkommen, oder doch ihren Nachfolgern neue Ansichten und Pfade eröffnen; nach deren Erscheinung aber die Kunst gewöhnlich still stehet, oder rückwärts geht“ /68—69/. A na jiném místě pokračuje: „Er kannte die hohe Forderung der Kunst und der Natur. Er schrieb, was sein Genius ihm eingab (...) frey und unabhängig von jeder Rücksicht durfte da sein Geist mit kühnen Fluge sich in die höchsten Regionen der Kunst schwingen“ /78 a 83/.

Porovnejme si nyní Němečkovu stanovisko s názory Kantovými.<sup>33)</sup> V *Kritice soudnosti* uvádí, že krásné umění musí být nahlíženo jako umění génia a je možné jen jako jeho produkt. Z tohoto tvrzení pak dále vyvozuje nespoutatelnost tvůrčích sil génia jakýmkoliv pravidly a podtrhuje u génia originalitu, jeho první a nejdůležitější vlastnost. Produkty génia označuje za vzory, které nevznikly napodobením; ostatním však jako vzory či měřítko musí sloužit. Génie nedovede podle Kanta produkt vlastního tvůrčího procesu sám popsat či teoreticky zdůvodnit. Svými uměleckými díly však dává pravidla obdobně jako příroda. Za výsadu génia považoval Kant rovněž odvahu překračovat a porušovat pravidla, což však podle jeho názoru nesmělo být jinými napodobováno. Génie je pro tyto odchylky od norem (Kant je považuje za chyby) privilegován. Nic horšího, zdůrazňuje, nemůže poškodit nenapodobitelnost duchovního elánu génia než bázlivá opatrnost.

V předchozím výkladu o obou verzích Němečkovy mozartovské monografie jsme na řadě konkrétních příkladů ukázali, jak se tříbilo autorovo estetické myšlení o hudbě, s jakými pojmy pracoval a v jakých směrech a názorových proudech se pohyboval. Posuzujeme-li z tohoto hlediska druhé vydání, nutno doznat, že pozbylo příznačné bezprostřednosti verze první, ale zato získalo na myšlenkové pregnantnosti a zralosti.

### 3. Rybovi Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému

Jeden z nejvzdělanějších českých kantorů Jakub Jan Ryba, který ovládal něko-

<sup>33)</sup> *Kritika soudnosti*, §46—50, 125—134.

lik světových jazyků, studoval antickou literaturu a filozofii i díla německých osvícenců, umělecky a názorově, tj. filozoficky a esteticky, vyrostl v pražském duchovním prostředí.<sup>34</sup>) V letech 1781—84 zde navštěvoval piaristické gymnázium, kde se seznámil s učením německého katolického osvícenství a v rámci výuky studoval díla německých osvícenců, populárních filozofů a literátů Ch. F. Gellerta a F. Hagedorna. Zejména při studiu Gellertových spisů poznal ideje velkého výchovného hnutí německého osvícenství, k nimž se již před ním hlásil Seibt a jeho okruh. Jazykové znalosti umožňovaly Rybovi čerpat podněty z obsáhlé cizojazyčné literatury jak pro svou pedagogickou práci, v níž viděl celožitovní poslání, tak i pro mnohostrannou činnost skladatelskou, teoretickou, literární a kulturně buditelskou. Vzdělávacími a výchovnými podněty byl motivován i vznik jeho posmrtně vydané knihy *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému*, koncepčně směřující k systematickému teoretickému výkladu hudby a ke klasifikačním pokusům. Cíl, který si stanovil, jasně formuloval v předmluvě: „Při vypracování této knihy měl jsem před očima mladý lid, kterýžby se chtěl v muzice vzdělati, nemaje jiné k tomu příležitosti, zvláště pak píši pro osoby, které se venkovským školám oddávají“ /VI/. Z předmluvy se rovněž dovídáme, že znal práce J. N. Forkela, z něhož přejal informaci o Janovkově spisu *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Zájem Rybových znalostí, jak ukazuje nejnovější bádání, bylo velmi široké a jeho informovanost v prostředí zapadlého městečka Rožmitálu, kde od roku 1788 působil jako učitel, obdivuhodná. O tom nás rovněž dostatečně informuje dochovaný inventář jeho knihovny. Z hudební literatury zde byli zastoupeni E. L. Gerber, (*Musikalisches Lexikon*), J. N. Forkel (*Allgemeines Musiklexikon*), J. A. Hiller (*Anweisung zum Violinspielen*) ad.<sup>35</sup>) Autor obsáhlé monografie o Rybovi Jan Němeček zdůrazňuje, že Ryba znal patrně i další autory jako Matthesona, Quantze, možná i Kuhnaua a že byl obeznámen s dobovou estetickou problematikou.<sup>36</sup>) Zevrubný rozbor jednotlivých kapitol *Počátečních a všeobecných základů...*, včetně objasnění genetických kořenů spisu, podal ve zmíněné monografii J. Němeček a z hlediska hudebně teoretického jim věnuje nejnověji pozornost J. Ludvová.<sup>37</sup>)

Rybova práce má sice kompilační charakter, k čemuž se ostatně sám autor v předmluvě hlásil, byla však po dlouhé době od vydání *Blahoslavovy Muziky* dalším česky psaným teoretickým spisem o hudbě, a to v nově se formujících ná-

<sup>34</sup>) V předmluvě k *Počátečním a všeobecným základům...* charakterizoval Prahu následujícími slovy: „Praha jest jistě pro Čechy vzdělávací školou v hudebním umění. Šťastný ten mladík, jenž náklonost a schopnost k muzice pocituje, a může děle v tomto místě mezi tak výbornými mistry obcovati!“ (str. V) — Ryba se do Prahy později z Rožmitálu vracel ke krátkodobým pobytům. Viz *J. J. Ryba o svém hudebním životě* (přel. I. Janáčková), Praha 1946, 27.

<sup>35</sup>) Srov. M. Matoušek: *Knihovna v Rožmitále*, in: Příbramský oddíl časopisu A—Z, č. 96, z 21. 5. 1950.

<sup>36</sup>) Viz J. Němeček: *Jakub Jan Ryba. Život a dílo*, Praha 1963, 61.

<sup>37</sup>) V knize *Česká hudební teorie. 1750—1850*, Studie ČSAV 23, Praha 1985.

rodnostně buditelských podmínkách. Probíraná látka je v Rybově spisu rozdělena do tří „knih“. První věnoval obecně teoretickému výkladu, a to pojednání o zvuku a tónu (I. kap., § 1–14), „o muzice a hudbě vůbec“ (II. kap., § 15–35),<sup>38)</sup> „o moci a účinkování muziky“ (III. kap., § 36) a „o užitku muziky“ (IV. kap., § 37–49). Hudební teorii a nauku, kterou Ryba řadí mezi muziku praktickou (konající), zahrnul do knihy druhé a konečně ve třetí knize předložil uživatelům „muziční slovník“, vysvětlující cizojazyčné hudební názvosloví.

Zkoumáme-li Rybův spis z hlediska dobového hudebně estetického myšlení, v němž byly pochopitelně vstřebány, smíšený a v mnohém i přehodnoceny názory předchozích údobí, nenajdeme zde jednoznačně vyhraněné estetické stanovisko. Vyplyvá to jednak z Rybova kompilačního přístupu, podmíněného cílem a funkcí zpracovávaného spisu, jednak ze sporých pasáží estetického charakteru, nedovolujících rekonstruovat jeho ucelenější estetický postoj. Nicméně i z této sporosti lze vystopovat Rybovu estetickou orientaci. Pomohou nám ji dále dokreslit rovněž úvahy zaznamenané v jeho autobiografii *Mein musikalischer Lebenslauf* z r. 1801.<sup>39)</sup>

Samotná Rybova definice hudby a její členění (Počáteční a všeobecní základy..., II. kap., § 16, 17) ukazují na názorovou spřízněnost s pojetím umění a dělením hudby, jak je nacházíme ve Velké francouzské encyklopedii. Ryba definuje hudbu (muziku) jako umění tónů a dodává: „Jest pak ale i uměním, i také kunsst. Umění, protože má jisté základy, z nichžto se jistá pravidla ustanovují; a kunsst, poněvadž se mohou taková pravidla v oučinek přivést“ /5/. Všimneme-li si definice, je na první pohled nápadná terminologická nejasnost v užívání slova umění a jeho německého ekvivalentu Kunst (v pouhém přepisu do češtiny) ve zcela rozdílném pojmovém zakotvení. Užívá-li Ryba slova umění ve smyslu jistých teoretických zobecněných zákonitostí a pravidel, měl by v duchu dobového myšlení ve druhé polovině 18. století spíše hovořit o vědě, neboť umění bylo tehdy nazíráno jako způsob, jak tato obecná pravidla realizovat. A tuto realizaci, „přivedení v oučinek“, označil Ryba slovem „kunsst“. Návaznost na estetické myšlení encyklopedistů je zde dosti zjevná a současně pochopitelná, uvážíme-li, že Ryba se při svých intelektuálních zájmech nemohl s encyklopedií nesetkat, ať již během studia v Praze, což se nám jeví jako nejpravděpodobnější, nebo i v pozdějších

<sup>38)</sup> Zde hovoří o „teoretické neb zpytující muzice“ (zahrnuje sem zkoumání hudby z hlediska fyzikálního, matematického i „muziční kritiku“) a o muzice „praktické neb konající“ (do ní řadí kompozici a kompozitora, i provádění skladeb — exekuci, vykonávání, v našem slova smyslu interpretaci). Členění hudby na teoretickou a praktickou odpovídá dobové praxi zobecněné ve francouzské encyklopedii; uměním je zde nazván soubor pravidel, podle nichž je umělecký produkt prakticky realizován, a vědou naopak soubor odborných zákonitostí získaných pouhým zkoumáním produktu z různých hledisek. Viz heslo *Kunst-Art* (Diderot) v německém výboru *Artikel aus der von Diderot und D'Alembert herausgegebenen Enzyklopedie*, Leipzig 1972, 100.

<sup>39)</sup> Některé pasáže z Rybovy autobiografie přetiskl J. Němeček v *citované knize*. Viz též pozn. 34.

letech.<sup>40)</sup> Pak by ale definice hudby (muziky) měla být v tomto duchu formulována následujícím způsobem: „Muzika je umění tónů. Jest pak ale i věda, i také umění. Věda, protože má jisté základy, z nichžto se jistá pravidla ustanovují; a umění (kunsst), poněvadž se mohou taková pravidla v oučinek přivéstí“. Členění hudby na teoretickou a praktickou, kterého užívá, pak již logicky vyplyne z této opravené definice. Nepřesnosti, na které jsme v případě definování hudby narazili, musíme přičísti potížím, jaké Ryba měl v oblasti tehdejší české terminologie.<sup>41)</sup>

Z Rybovy autobiografie jsou z hlediska stavu estetického myšlení druhé poloviny 18. století nejzávažnější pasáže, v nichž se hovoří o církevní hudbě. Ve shodě s dobovou konvencí ji v hierarchii jednotlivých „stylů“ klade na první místo.<sup>42)</sup> U Ryby k tomu pravděpodobně přistupovala i osobní motivace — ztotožnění se s hnutím tzv. katolického novohumanismu na jedné straně<sup>43)</sup> a praktická činnost regenschoriho na straně druhé. Cíl církevní hudby spatřoval v posílení zbožnosti a v „zobrazení slávy Všemohoucího“. <sup>44)</sup> Tímto stanoviskem se klonil k Matthesonovi, jež nejvyšší smysl hudby spatřoval v oslavě Boha<sup>45)</sup>.

Ryba v úvaze o charakteru církevní hudby stanovil určitá kritéria kvality. Měla podle něho vyvolávat vznešené, něžné, nábožné a radostné pocity, uklidňovat ducha i srdce. Nejlepší je ta hudba, praví, která dojíká. V těchto požadavcích se na jedné straně setkáváme s pozůstatky přežívajícího vlivu afektové teorie (v případě vyvolání určitých afektů), na druhé straně pak při akcentování dojmavosti s jednou ze zásad výrazového principu. Tato oscilace mezi afektovou teorií, která byla vzhledem k vývoji hudby již anachronní, a výrazovým principem, odpovídajícím době vrcholícího hudebního klasicismu, je charakteristická i pro Rybovy následující pasáže, kde srovnává umění skladatele s uměním řečníka. „Duchovní

<sup>40)</sup> Francouzská Encyklopedie byla osvícenskými panovníky Josefem II. a Leopoldem II. oficiálně uznávána. Pod Leopoldovou patronací bylo v Livornu 1770 požíženo třetí vydání Encyklopedie. — První vydání z let 1751—72 (35 sv.) přešlo do vlastnictví univerzitní knihovny v Klementinu v roce 1777 jako součást rozsáhlé soukromé knihovny, kterou hrabě F. Kinský věnoval pražské univerzitě k veřejnému užívání. Viz J. A. Hanslick: *Geschichte und Beschreibung der Prager Universitätsbibliothek*, Prag 1851, 71, 309.

<sup>41)</sup> Na terminologické potíže si Ryba postěžoval v předmluvě, kde napsal: „Nových slov, kterých, nemajíce my Čechové žádné české knihy, anby o muzice jednala, jsem do své ruční knihy k vyjádření muzických vyznamenání vsadil, tak dlouho k užívání zanechávám, dokud nedosáhnu lepšího ponaučení.“

<sup>42)</sup> Ukazuje to již klasifikace hudby v *Počátečních a všeobecných základech...*, kap 2. (O muzice a hudbě vůbec), kde Ryba rozlišuje pět částí praktické muziky — kostelní, teatrální, komorní, bální, vojenskou — a u každé z nich uvádí tehdy užívané „styly“ (způsoby komponování).

<sup>43)</sup> Toto hnutí usilovalo v 18. století o katolickou reformu v Rakousku. Viz E. Winter: *Josefinismus a jeho dějiny*, Praha 1945, 53 ad.

<sup>44)</sup> J. Němeček: *Jakub Jan Ryba*, 62

<sup>45)</sup> J. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; faksimile vyd. Kassel-Basel 1954, Předmluva 21.

skladatel (...) musí ve všem napodobit řečníka, chce-li dojmout.“<sup>46)</sup> Stejně tak jako řečník musí znát své posluchače, jejich věkové i sociální složení, a podle toho volit adekvátní způsob projevu. Srovnání hudby s řečnictvím a konstatování vzájemné příbuznosti patří k jedněm ze základních úvah afektové teorie. I v tomto případě nás Rybův názor přivádí Matthesonovi, k jeho zdůrazňování podobnosti hudby a rétoriky, podobnosti mezi afekty vyjadřovanými slovy a přenášenými na základě detailně rozpracovaného systému pouček do hudby.<sup>47)</sup> Úvahu o souhlasném působení skladatele a řečníka zakončuje Ryba konstatováním o nejvýraznějším účinku hudby v tom případě, naplní-li se zásada — „co jde od srdce, jde k srdci“.<sup>48)</sup> A tímto výrokem, přeneseným do oblastí hudby, se klonil k základním požadavkům výrazového principu v hudbě. Ještě zřetelněji se k nim hlásí, žádá-li, „...aby skladatel uměl promluvit k různým srdcím, a to se stane tehdy, když skladby vytrysknou z nitra skladatelova.“<sup>49)</sup>

Zamyslíme-li se nad Rybovými hudebně estetickými názory v porovnání se stavem estetického myšlení ve druhé polovině 18. století, můžeme konstatovat zjevné kolísání mezi tehdy již přežilou afektovou teorií a výrazovým principem odpovídajícím dobovému vývoji hudby. Větší vázanost na afektovou teorii, která nám z této textové analýzy vyplynula, byla jistým anachronismem. Vysvětlení této skutečnosti nalezneme v Rybově základní orientaci na duchovní hudbu a na její teoretické zobecnění.

#### 4. Přednáškový pobyt Georga Josepha Voglera — názorové zrání Václava Jana Tomáška

Mimořádný cyklus přednášek Ueber die Tonwissenschaft, v němž Vogler podával výklad o harmonii podle svých dřívějších prací a pro který pohotově sestavil a v Praze vydal učebnici *Handbuch zur Harmonielehre und für Generalbaß* (1802),<sup>50)</sup> vyvolal v pražských hudebních kruzích zpočátku mimořádnou odezvu. Úvodní přednáška se konala ve velkém sále Klementina za značné účasti posluchačů, nicméně Voglerův prvořadý zájem o matematické zákonitosti postupně odrazil posluchače až do té míry, že cyklus záhy ztratil na přitažlivosti a původní záměr skončil nezdarem. V. J. Tomášek ve své autobiografii uvádí, že přednášky nakonec navštěvovali pouze tři posluchači a ty Vogler vyučoval harmonii.<sup>51)</sup>

<sup>46)</sup> Viz Němeček, tamtéž.

<sup>47)</sup> Srov. P. Polák: *Hudobnoestetické náhledy v 18. století*, 78—79.

<sup>48)</sup> J. J. Ryba o svém hudebním životě, 37.

<sup>49)</sup> *Tamtéž*, 39.

<sup>50)</sup> Celý titul učebnice zní *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule, zum Behuf der öffentlichen Vorlesungen im Orchestrions-Saale auf der k. k. Karl-Ferdinandeischen Universität zu Prag*, Prag 1802. Obsahuje rovněž přílohu praktických notových příkladů.

<sup>51)</sup> Wenzel Johann Tomaschek: *Selbstbiographie I*, in: *Libussa*, 4. Jahrgang, Prag 1845, 389.



Vogler sestavil učebnici z několika částí. V obsáhlejší předmluvě upozornil, že kniha je výtahem z předchozích publikovaných prací a že obsahuje jak Tonwissenschaft, tj. vědecké pojednání o hudbě na matematickém základě, tak i praktickou část — Tonlehre (Harmonik).<sup>52)</sup> Dále Vogler zařadil jako samostatný celek úvod (§ 1. Terminologie in alphabetischer Ordnung, § 2. Tonwissenschaftliche Untersuchungen auf dem mathematischen Einteilungsinstrumente, dem Tonmaße, § 3. Allgemeine Uibersicht), který v jeho pojetí představoval jakousi „hudební metafyziku“.<sup>53)</sup> Poté následuje sedm kapitol o harmonii a samostatné pojednání o generálbasu.

V terminologické části /§ 1/ podal Vogler dobový výklad pojmu Tonkunst.<sup>54)</sup> Upozornil na skutečnost, že se tímto slovem nahrazovalo dosavadní pojmenování Musik, které však mělo podle jeho názoru obecnější charakter, pojem zahrnoval jak teorii tak i praxi, tz. vědu i umění. Proto se Vogler ve shodě s dobovým pojetím a rozlišováním vědy a umění přiklonil k názoru, že Tonkunst je více vhodné k označení „výkonné“ části hudby („...so paßt die Benennung Tonkunst mehr zum exekutiven Theile der Sänger und Instrumentisten...“).<sup>55)</sup> Na základě toho charakterizoval Tonsetzkunst (umění komponovat) jako nezbytný souhrn pravidel, která musí znát skladatel, a Tonwissenschaft jako matematický výklad hudby. Pro úplnost upozornil na rozdíl mezi Tonlehre (Harmonik) a Tonwissenschaft, spočívající v míře teoretického zobecnění hudby. Tonlehre v sobě zahrnuje více teorie než Tonkunst, avšak o něco méně než Tonwissenschaft.<sup>56)</sup>

I když Voglerův zájem o vědecký výklad hudby nebyl primárně motivován estetickým přístupem, přece jen se hudebně estetickými názory přikláněl k zastáncům výrazového principu hudby. V Betrachtungen der Mannheimer Tonschule (I, 1778) vymezil za základ hudby výraz. „Výraz je duší hudby, když tato promluví, rozhoduje, dojíhá, změkčuje srdce“.<sup>57)</sup> Z hlediska povahy estetického myšlení o hudbě v pražském prostředí je tato skutečnost důležitá, neboť nás přivádí k názorovým postojům Václava Jana Tomáška. Jak Tomášek později napsal, přitahoval ho Vogler přímo „jako magnet železo“. Mezi oběma hudebníky se záhy vyvinulo silné přátelské pouto, které bylo utužováno vzájemným denním stykem (Tomášek pravděpodobně patřil k tomu malému zbytku posluchačů, kteří absolvovali Voglerův kurs až do konce), a četnými debatami, především o hudbě.<sup>58)</sup> Již dříve, před setkáním s Voglerem, zaujaly Tomáška pasáže o hudbě v Sulzerově Allgemeine Theorie der schönen Künste.<sup>59)</sup> Mladý skladatel tehdy hledal poučení

<sup>52)</sup> Viz Vogler: *Handbuch*, Vorrede XXII.

<sup>53)</sup> *Tamtéž*, XXIV („die musikalische Metaphysik“).

<sup>54)</sup> *Tamtéž*, 8.

<sup>55)</sup> *Tamtéž*, 8.

<sup>56)</sup> Viz též J. Ludvová: *Abbé Vogler a Praha*, 107.

<sup>57)</sup> Srov. W. Serauky: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im zeitraum von 1700 bis 1850*, 99.

<sup>58)</sup> Tomášek: *Selbstbiographie I*, 384—385.

<sup>59)</sup> *Tamtéž*, 373.

v otázkách hudební estetiky u autora, který shrnul mnohé ze zásad výrazového principu hudby.

Tomáškovy estetické názory si samy o sobě vyžadují bližší pozornosti, neboť Tomášek do sebe vstřebával různé filozofické a estetické podněty, šířené v Praze koncem 18. století. V autobiografii vzpomíná na svá univerzitní studia, na tehdejší profesory a jejich přednášky. Vyzvedává zejména Seibta (metafyziku), Meissnera (estetiku) a Cornovu (světové dějiny).<sup>60)</sup> Z Tomášкова svědectví vyplývá, že u Meissnera poslouchal estetiku přednášenou podle Eschenburgovy učebnice. Dojde, že to však nebyl jen Tomášek, na kterého velmi silně působili tehdejší učitelé filozofické fakulty. Z významných pražských osobností byl Seibtem, zejména pak Meissnerem a Cornovou názorově ovlivněn např. i Jan Theobald Held.<sup>61)</sup>

Základy Tomáškových estetických názorů na hudbu musíme hledat na přelomu století. Netřeba dodávat, že Tomáškův význam je především ve skladatelském odkazu. Nicméně otázky estetické od tvůrčího procesu nikdy neodděloval, což pramenilo jednak z jeho všestranného literárního a filozofického vzdělání i širších zájmů (patřila k nim např. i matematika), jednak z vědomí nutnosti vzájemné spojitosti a korekce kompoziční práce s hudebně estetickými zákonitostmi. Toto své tvůrčí kredo neopomenul v autobiografii na několika místech zdůraznit, zvláště pak v hodnotících soudech o skladatelích. Tomášek si estetickou problematiku v průběhu let ujasňoval i v častých diskusích se svým dlouholetým přítelem, profesorem estetiky na pražské univerzitě Johannem Heinrichem Dambecem. V autobiografii k tomu poznamenal, že spolu často hovořili o otázkách umění a těmito „učeními spory“ jen získávali.<sup>62)</sup>

Tomáškovy estetické názory netvoří přirozeně uzavřený celek, neboť Tomášek se estetikou vědecky nezabýval. Obraz o Tomáškových hudebně estetických názorech si můžeme utvořit pouze na základě výroků zaznamenaných v jeho autobiografii.<sup>63)</sup> Tomášek ji sice začal psát až počátkem čtyřicátých let (předmluva k první části je datována k 20. květnu 1844), přece však, jak vyplývá z následujícího výkladu, názorově vyrostl především na bázi estetického myšlení konce 18. století, i když v některých případech (a to v souladu s chápáním hudby u raných romantiků v první polovině 19. století) inklinoval k výrazové estetice romantismu. Výchozím bodem Tomáškových estetických úvah o hudbě byly apriorní „klasičké“ formy a zásady,<sup>64)</sup> které nacházel v tvorbě Mozartově a Gluckově. Pro Tomáška se staly závaznou hodnotící normou a vše, co s touto normou bylo v rozporu, podroboval kritice. V Gluckových operách Tomášek spatřoval vrchol

<sup>60)</sup> *Tamtéž*, 372.

<sup>61)</sup> Viz J. Květ v poznámkách k výboru Heldových dopisů — MDr. Jan Theobald Held, *Dopisy bratřovi a jiným*, Praha 1939, 184.

<sup>62)</sup> Tomášek: *Selbstbiographie II, Libussa* 5. Jhg., 1846, 328.

<sup>63)</sup> Na význam Tomáškovy autobiografie upozornil R. Pečman v článku Tomášкова autobiografie jako pramen, *Hudební rozhledy* 1976, 474—75.

<sup>64)</sup> Pečman v cit. článku konstatuje, že to mohl být vliv Winckelmannův, 474.

hudebně dramatické tvorby. Skladatele nazval „titanem dramatické hudby“, jenž jako nikdo dosud dovedl vystihnout pravdu a hloubku výrazu.<sup>65)</sup> Tomášek v tomto případě jednoznačně zdůrazňoval dramatickou pravdu jako kritérium hodnoty díla. Byl to ostatně požadavek vyslovený již francouzskými estetiky (Diderotem aj.). Proto Tomášek zdůrazňoval, že k hudebně dramatické tvorbě nestačí pouze hudební génius, ale že je nutný i „estetický dozor“, což např. postrádal u Beethovena.<sup>66)</sup> Absenci dramatické pravdy kritizoval u Rossiniho, stejně jako pochyboval o kvalitách Weberova Čarostřelce a váhal toto dílo, otevírající v oblasti operní tvorby etapu romantismu, přiřadit k „ryze dramatickým“ dílům Gluckovým.<sup>67)</sup>

Hovoří-li Tomášek o hloubce výrazu a v jiné souvislosti o hudbě jako „královně citového světa“, která má v moci, byť náznakem, vyjádřit nálady mysli (Gemüths-Affektionen), pak se ztotožňoval s výrazovým principem hudby vrcholné fáze hudebního klasicismu. Avšak výrazový princip hudby překračoval směrem k estetice romantismu tam, kde konstatoval, že podstatu skladby určuje nejen forma, ale i její závislost na básnických myšlenkách (Tondichtungen). A básnění hudbou bylo již výsadou romantiků schumannovského okruhu. Tomášek sám tuto ideu realizoval v charakteristických klavírních skladbách, zvláště eklogách, kde hudební obsah skloubil s poetickým námětem. K principům hudebního romantismu pronikal i ve zhudebněných dramatických výstupech z Goethových a Schillerových dramát a jeho písně na texty německých básníků jsou dokonce obecně řazeny k vrcholům raně romantické tvorby v této sféře.

Romantický kult génia, kult člověka nespoutaného žádnými zákony, normami tvoření apod., však nenacházel u Tomáška pochopení. Naopak i největší génius musel podle jeho názoru respektovat závaznost teoretického vzdělání, musel se sám podřizovat zákonitostem tvorby. Toto stanovisko zaujímal Tomášek navzdory dobově vzepjatému subjektivismu romantického pojetí génia jako logický důsledek svého klasicizujícího postoje.

<sup>65)</sup> Tomášek: Selbstbiographie I, 388, 397.

<sup>66)</sup> Selbstbiographie II, 358.

<sup>67)</sup> Selbstbiographie VI, Libussa 1849, 498.

III.  
PODNĚT K EMANCIPACI  
HUDEBNĚ ESTETICKÉHO MYŠLENÍ —  
UNIVERZITNÍ PŘEDNÁŠKY  
JOHANNA HEINRICHA DAMBECKA

---

Zatímco Seibt, Meissner i Meinert se v rámci výkladu o krásných vědách a estetice jako teorii krásných umění zabývali problematikou hudby pravděpodobně jen okrajově a těžiště jejich zájmů tvořila převážně oblast básnictví a řečnictví (poslední ze jmenovaných výrazně působil na výchovu literátů), zařadil hudbu do kontextu obecného estetického výkladu další z profesorů pražské univerzity Johann Heinrich Dambeck v přednáškách, které zahájil ve školním roce 1811/1812.<sup>1)</sup> Dambeck, stejně jako jeho předchůdci Meissner a Meinert, zpočátku přednášel podle Eschenburgova spisu. Později však, od školního roku 1816/1817 oznámil přednášky z estetiky „podle Eschenburga a novějších názorů“.<sup>2)</sup> Neodmítal a neuzavíral se estetickým teoriím připravujícím půdu romantismu. Podstatně na něho zapůsobily rovněž Kantovy kritické spisy a z nich pochopitelně nejvíce Kritika soudnosti. Dambeck se natolik odpoutal od počáteční vazby na Eschenburgovo pojetí estetiky, že jeho Vorlesungen über Aesthetik, vydané v Praze (I. díl 1822, II. díl 1823) J. A. Hanslickem, otcem Eduarda Hanslicka, neváhal Robert Zimmermann ve svých Geschichte der Aesthetik přiřadit k pracím pojatým v přísně kantovském duchu.<sup>3)</sup>

V předmluvě k I. svazku Dambeck předeslal, že vychází z členění estetiky na všeobecnou nebo též teoretickou, zahrnující celou sféru krásných umění, a na speciální, pojednávající o estetických zákonitostech jednotlivých umění podle různých prostředků zobrazování. Dva svazky přednášek obsahují pouze obecnou část estetiky (včetně obecného výkladu o každém druhu umění). Dambeckův spis by pochopitelně zasluhoval celkové zevrubné posouzení, ale výklad obecně

<sup>1)</sup> Údaje o Dambeckově životě jsou poměrně sporé. Narodil se 5. 2. 1774 v Brně, kde jeho otec působil jako zpěvák a houslista. Zásluhou otce se Dambeckovi dostalo důkladného vzdělání, které si prohloubil studiem na pražské filozofické fakultě u Seibta, Meissnera a Cornovy. Od mládí tíhnul k literatuře. Kromě univerzitní dráhy profesora estetiky na Karlo-Ferdinandově univerzitě v Praze byl literárně činný, publikoval v Meissnerově měsíčníku Apollo, překládal apod. Zemřel v Praze 10. 8. 1820.

<sup>2)</sup> Viz Verzeichniß der ordentlichen und ausserordentlichen Vorlesungen, welche an der Universität zu Prag 1816—1817 gehalten waren. Archiv Univerzity Karlovy, Praha. — Ve školním roce 1819/20 suploval za churavějícího Dambecka F. Příkladný. Srov. J. Petráň, 117.

<sup>3)</sup> R. Zimmermann: *Geschichte der Aesthetik*, Wien 1858, 423—424.

estetických otázek, kategorií, pojmů apod. by překračoval rámec této práce, a proto se přednáškami budeme zabírat jen do té míry, pokud jejich problematika směřuje k našemu tématu.

Již v samotném vymezení pojmu estetika (Allgemeiner oder theoretischer Theil. Einleitung) preferoval Dambeck pojetí estetiky jako vědy zkoumající pocity (Empfindungen). „Unter Empfindungen aber versteht man, wie schon aus dem Vorgehenden fließt, die durch Vorstellungen erkennender und sittlicher Natur vermittelten Wahrnehmungen der Lust und Unlust“ /I, 5/. Je překvapivé, že Dambeck zde neuvažuje v intenci kantovské, omezující význam termínu „Empfindung“ na smyslové vnímání kvality věcí, na objektivní smyslovou představu — počitek a vjem, ale přiklání se k subjektivním vjemům — k pocitům, a tím k libosti.<sup>4)</sup>

Dambeck rovněž vyslovil kritiku přežitého pojetí estetiky, redukujícího oblast estetického zkoumání na zákonitosti poetiky a rétoriky. Z hlediska věcného pojmu /I, 6—11/ může estetika podle Dambecka znamenat:

1. vědu o principech a pravidlech schopnosti smyslů (Sinnlichkeit) a priori, tzn. čistou transcendentální estetikou (reprezentuje mu ji Kant);
2. nauku o schopnosti smyslů a posteriori, tj. empirickou estetikou jako systém pravidel získaných pozorováním, zkušeností;
3. nauku, která je u jiných národů (Dambeck přímo neuvádí u kterých) nazývána kritikou vkusu.

Účel estetiky /I, 12/ spatřuje Dambeck ve filozofickém objasnění podstaty krásných umění vůbec a jejich forem zvlášť. V duchu romantické estetiky považuje schopnost či předpoklady k tvůrčí umělecké práci za dar nebes, která tímto obdarují jen vyvolené. Úvod, který předeslal vlastnímu výkladu, doplnil ještě o dějiny estetiky a její literatury.

V oddíle o dějinách estetiky Dambeck upozornil na skutečnost, že v dřívějších dobách nebyla estetika jako samostatný vědecký obor známa. Estetické zkoumání se vztahovalo buď k určitým všeobecným základům (zmiňuje Platóna), anebo k jednotlivým uměním a jejich zákonitostem (jako příklad uvádí Aristotelovu Poetiku). Teprve zásluhou Baumgartenovou, konstatuje Dambeck, se estetika zformovala jako samostatný obor. Uvádíme tuto dnes obecně známou skutečnost jen proto, abychom ukázali, že již záhy po vyčlenění estetiky z filozofie si tehdejší estetikové

<sup>4)</sup> Kant (*Kritika soudnosti*, české vydání Praha 1975, 53) upozorňuje na dvojitý význam slova Empfindung a píše: „Jestliže je určení pocitu libosti a nelibosti nazýváno počitkem, znamená tento výraz něco naprosto jiného, než když nazvu počitkem představu nějaké věci (prostřednictvím smyslů jakožto receptivity náležející k poznávací schopnosti). Neboť v tomto případě je představa vztahována k objektu, zatímco v druhém případě k subjektu a neslouží žádnému poznání, ani tomu, jímž se poznává subjekt sám. V předešlém vysvětlení však rozumíme slovem počitek objektivní představu smyslů; a abychom stále nebyli v nebezpečí, že budeme chybně vykládání, chceme to, co musí zůstat vždy subjektivní a co naprosto nemůže tvořit představu předmětu, pojmenovat jinak běžným názvem pocitu.“

byli vědomi předhistorie a vlastní historie oboru. Novější etapu estetiky rozdělil Dambeck do čtyř okruhů. Do prvního okruhu zahrnul autory dovolávající se pouze autority Řeků a Římanů (k nim zařadil Batteuxe) a do druhého zastávce empirické estetiky (Home, Burke). Třetí skupinu reprezentují racionalisté (jako hlavní zástupce uvádí Baumgartena a jeho školu, Lessinga, Kanta, Heydenreicha) a konečně poslední okruh je vymezen „geniálním pozorovatelům“ (Winckelmannovi, Herderovi, Schillerovi, bratrům Schlegelovým, Jeanu Paulovi).

Obecně estetický výklad (Erster Abschnitt. Von Wesen der schönen Kunst überhaupt) začíná Dambeck objasněním pojmu umění /I, 27/. Umění definuje v souladu s Kantovým pojetím jako abstraktum vzniklé od „moci“ (können, posse) ve smyslu zobrazovat, tvořit, nebo také od „znáti“ (kennen, nosse), či konečně od obou současně. Dambeck tedy preferoval tvůrčí, zobrazující podstatu umění oproti estetice napodobování. V intencích Kantových odlišil rovněž umění od přírody /I, 27–28/. V objektivním smyslu spatřoval podstatu umění ve svobodném tvoření účelných předmětů nebo děl, v tvoření, vycházejícím z rozumových představ, pojmů nebo ideálů. Z hlediska subjektu pak umění podle Dambecka znamená „mohutnost a schopnost“ tohoto způsobu tvoření. Oproti tomu v přírodě spatřuje nutné a na ní nezávislé zákonitosti bez nahodilosti a síly ke změnám, bez svobody a volby.<sup>5)</sup> Dambeck se přímo odvolává na Kanta a jeho pojetí přírody, která „koná“ (thut), zatímco umění „jedná“ (handelt). Proto jsou produkty přírody nazvány účinky (Wirkungen) a produkty umění díla (Werke).<sup>6)</sup> Ve shodě s Kantem považuje Dambeck za důležité i odlišení umění od vědy.<sup>7)</sup> Věda je podle Dambecka poznání vybudované na principech a priori a zakládá se na teoretické nebo poznávací schopnosti a nemá bezprostřední vztah k praktickému provádění. Naopak v umění Dambeck vyzvedává obratnost (Geschicklichkeit), podmíněnou právě praktickou schopností nebo vůlí. Proto je umění vždy nerozlučně spjato s praktickou realizací a vztahuje se na vytváření něčeho mimo nás /I, 29–31/. Dambeck v této souvislosti vznáší rovněž námitky (a to opět v souladu s Kantem) proti nazývání básnictví a řečnictví krásnými vědami, ačkoli jejich produkty (tzn. báseň, řeč) nejsou pouhým výsledkem poznání, ale spíše činností vůle. Označení krásné vědy považuje za odborně i jazykově nesprávné. Příčinu, proč bylo básnictví a řečnictví takto označováno, spatřuje v předchozích snahách redukovat tato umění (řečnictví považuje dosud za umění) na všeobecný teoretický základ, na řadu „všeobecných a zvláštních pravd“, na nichž je postavena možnost praktické realizace produktů těchto umění. I potom, zdůrazňuje Dambeck, by se však musela teoretická část nazývat „Wissenschaft des Schönen“ a nikoli „schöne Wissenschaft“ /I, 31–32/.

<sup>5)</sup> Viz. Kant, *Kritika soudnosti*, 122. „Přísne vzato bychom měli nazývat uměním jen vytváření ze svobody; tj. z libovůle, která vychází z rozumu.“

<sup>6)</sup> Viz *tamtéž*, 122.

<sup>7)</sup> Srov. *tamtéž*.

Tehdejší pojetí a klasifikaci celé oblasti umění (a to nejen krásných umění) osvětlují podkapitoly „Eintheilung der Künste überhaupt“ a „Verschiedene Benennungen der freien Künste“ /I, 32—46/. Dambeck rozdělil celou oblast umění na dvě části — umění „podmíněná“ a „nepodmíněná“ (bedingte, unbedingte). Mezi podmíněná umění náleží ta, jejichž díla jsou vytvářena podle pojmů a rozumových představ, a to vždy se zřetelem na vnější prospěch a potřebu. Do této první skupiny Dambeck zařadil „učená“ umění (gelehrte Künste, tj. „Regierungs-, Erziehungs-, Unterrichts-, Scheidekunst“ atd.), „neučená“ (ungelehrte) umění, jejichž účel spočívá v zušlechťování užitkových předmětů fyzikální povahy (bývají označována jako řemesla, mechanická umění nebo umění „pro výdělek“) a konečně tzv. „příjemná“ (angenehme) umění (též umění luxusu jako např. „Feuerwerkerkunst“, „spanische Reitkunst“), směřující pouze k okrašlování /I, 32—34/.

Druhou skupinu reprezentují „nepodmíněná“ umění. Tato umění vytvářejí svá díla bez ohledu na vnější prospěch, pouze z vnitřní potřeby a jejich předmětem je estetické zalíbení, které společným stupňováním sil ducha a mysli vyvolává v člověku živoucí pocit existence. Tato umění zušlechťují ducha a city, mají vliv na humanitu v nejvlastnějším slova smyslu /I, 34—35/. Dambeck v této souvislosti zdůraznil, že člověku je kromě touhy po pravdě a dobru dána i potřeba estetična. „Es besteht in einem Gefühle, in einem klärern oder dunklern Bewußtseyn entweder des freien Spiels, oder der gemeinsamen Entwicklung oder des idealen Emporstrebens menschlicher Gemüthskräfte, und wird im vollsten Maße befriedigt durch das Schöne, welches alle diese Kräfte gleichmäßig beschäftigt, steigert und veredelt.“ /I, 35/ Estetično je nezávislé na vnějších okolnostech, nepodléhá ani rozumovým ani smyslovým zákonitostem přírody a je tudíž nepodmíněné, svobodné. Proto mohou být podle Dambecka tato umění, jejichž základem je estetický požadavek, nazvána svobodnými v užším slova smyslu.

Svobodná umění, pokračuje Dambeck, mohou mít různá pojmenování. 1. umění hry (spielende Künste) — jejich podstatou je hra, v níž se projevuje umělecká schopnost již u dětí; 2. tvůrčí umění (schöpferische Künste) — nenapodobují, nekopírují přírodu, nýbrž přetvářejí tvůrčí silou produkty v umělecká díla; 3. umění fantazie (Künste der Fantasie), v jejichž uměleckých výtvorech se prosazuje základní síla ducha — fantazie. Dambeck rozlišuje fantazii „reproduktivní“, přinášející do umění pouhé napodobení (Nachbildung), kopírování, manýrismus ve stylu apod., a tvořivou nazývanou též obraznost (Einbildungskraft). Tato síla dává umělci schopnost tvořit z jednotlivých rozumových idejí celkový estetický obraz /I, 37—38/. 4. skupině odpovídají umění génia (Künste des Genies), jejichž předměty jsou tvořeny nikoli podle pravidel, která se lze naučit, nýbrž z vrozených dispozic ducha a mysli. Génia považuje Dambeck za živou tvůrčí sílu, schopnou objevovat neznámé věci, realizovat vlastní představy. Dambeck rozlišuje mezi uměleckou genialitou, v níž důležitou roli má fantazie, rozum a citovost a genialitou vědeckou. Konečně 5. skupina je vyhrazena krásným uměním, neboť krásno je charakteristickým znakem v jejich procesu zobrazování. Poslední, 6. skupina,

zahrnuje „umění pocitovosti“ (Künste der Empfindsamkeit), která zobrazují určitý stav pocitů. Dambeck se zde odvolává na Heydenreicha, který tímto pojmenováním nahradil užívané označení krásná umění /I, 44/.

Účel krásných umění spatřuje Dambeck ve „vnitřní estetické potřebě“ (im inneren ästhetischen Bedürfnis, I, 46), jež je jejich pramenem. Kriticky se postavil k estetice napodobování krásné přírody jako základnímu principu umění, neboť na jedné straně se tento princip ukazuje pro umění příliš těsný, na druhé straně však příliš široký /I, 56—58/. Svou kritiku zaměřil proti základnímu postulátu této teorie, tj. proti radosti z poznání podobnosti uměleckého díla s jeho předlohou. Tento pocit radosti je podle Dambecka spíše teoretického než estetického charakteru. Druhou námitku předkládá Dambeck ve formě otázky, k čemu vlastně slouží pojem „napodobování“, má-li umělec předat estetické nebo lépe řečeno krásné /I, 62/. Hlavní princip krásných umění Dambeck spatřuje v zobrazování krásna a tímto stanoviskem dal jednoznačně najevo svůj odmítavý postoj k estetice napodobování. Estetické kategorii krásna věnuje Dambeck celou kapitolu a velmi zevrubně v ní rozebírá i Kantovo pojetí z Kritiky soudnosti a k němu Herderovu polemiku, vyslovenou v Kalligone.<sup>8)</sup>

Po vymezení účelu a principu umění podává Dambeck výklad podstaty pojmu krásná umění. Za nutný předpoklad pro všechna krásná umění považuje Dambeck na prvním místě genialitu, ve smyslu tvůrčí síly, zobrazovací schopnosti a dar představitivosti, dále pak vkus a virtuozitu ve zvládnutí prostředků /I, 81—82/.

Velkou pozornost věnoval Dambeck rovněž tehdy velmi oblíbenému tématu ve všech pracích o estetice — klasifikaci umění. Byl obeznámen s různými klasifikačními přístupy tehdejších významných estetiků, což dokumentoval ve stručném a kriticky komentovaném přehledu. Uvedl zde klasifikace Sulzerovu, Mendelssohnovu, Heydenreichovu, Kantovu, Bouterweckovu; na základě připomínek k jednotlivým systémům podal vlastní klasifikaci a rozčlenil oblast krásných umění podle časoprostorového hlediska do tří skupin /I, 98—101/:

- I. Akustická nebo zvuková umění — A. Hudba (Tonkunst), B. Básnictví, C. Řečnictví
- II. Plastická umění — A. Kreslířské umění, B. Malířství, C. Mědiryctví, D. Sochařství, E. Stavitelství (První tři jmenovaná jsou podle Dambecka vlastně optická umění a poslední dvě plastická ve vlastním slova smyslu)
- III. Mimická nebo smíšená umění

A. Mimika, B. Taneční umění, C. Herectví

V Dambeckově klasifikaci je překvapivá ta skutečnost, že ještě ve dvacátých letech 19. století řadí mezi krásná umění i řečnictví.

Výklad o hudebním umění (Tonkunst, I, 101—118) začíná Dambeck vlastní definicí hudby. Praví, že „Tonkunst ist die Kunst, das Schöne durch unartikulierte Töne, als Zeichen der Empfindungen, so wie des Gemüths, aus welchen diese sich

<sup>8)</sup> Dambeck: *Vorlesungen I/1822*, druhá kapitola, 200—312.



entwickeln, darzustellen.“ /I, 101—102/. Neartikulovanými tóny nazývá „...eigentlich bloße Laute, natürliche und unwillkürliche Zeichen von Gefühlen und Empfindungen, als den Zuständen eines bestimmten Gemüths-Charakters...“ /I, 102/. W. Serauky (Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850, 297) usoudil z tohoto Dambeckova pojetí hudby na opožděnost hudebně estetického názoru, neboť v něm spatřoval příklon k Rousseauově teorii „prařeči“. Dambeck se údajně lišil jen tím, že nepožadoval, aby hudba neartikulované zvuky řeči napodobovala. Z Dambeckova objasnění charakteru „neartikulovaných tónů“ pak Serauky vyvodil závěr, že se tu jedná o zásadní zastávání pozicí afektové teorie. Zřejmě však Serauky nebral v úvahu další Dambeckův výklad. Neartikulované tóny se totiž podle Dambeckova mínění diametrálně liší od slov, neboť jim není dána schopnost vyjadřovat určité pojmy. Jako znamení citů a pocitů nevypovídají nic o příčinách a podnětech, ani o individuálním směřování počitků a s nimi spjatých citů, pudů, vášní, hnutí, tzn. se sférou, která bývá prostřednictvím tónů „vyjadřována“. Řeč tónů se liší od jazyka tím, že tóny jsou přirozená „znamení“ vnitřních hnutí, nevycházejí pouze z rozumu a dohody (zde má Dambeck na mysli zákonitost jazyka coby komunikačního prostředku), nýbrž rozeznávají bezprostředně srdce a poskytují fantazii o to více prostoru, oč méně determinují všeobecně srozumitelné vyjádření charakteru citů a afektů, jejich příčin, cílů i představ /I, 102—103/. Nic z předchozího nenapovídá tomu, že Dambeck byl vyznavačem afektové teorie. Upozornil sice na obecnou srozumitelnost hudebního výrazu (např. radost, smutek apod.), avšak v žádném případě mu nepřisuzoval schopnost vypovědět o jeho příčině a cíli. U citů a afektů, konstatuje Dambeck, nepoznáme, co vzbuzují a kam směřují. Hudba dává volné pole fantazii a v tom spočívá její čarovná moc /I, 103—104/. Dambeck se k podpoře svého výkladu odvolával na spisy „romantiků“ Wackenrodera a Tiecka. Dambeckovo zdůraznění tónů jako přirozených a libovolných „znamení“ pocitů, jsoucích obrazem vnitřního hnutí, stejně jako akcentování neurčitelnosti vyjadřovaných afektů prostřednictvím hudby, navazuje v jisté modifikaci na Heydenreichův osobitý princip umění, postavený na zobrazování určitého stavu pocitovosti.<sup>9)</sup> Směřuje k romantickému pojetí hudby, k Herderovu srovnávání pohybu tónů s odpovídajícím „duševním hnutím“<sup>10)</sup> či k názorům J. J. W. Heinseho, považujícího tón „za nejsmyslovější zobrazení duše“, hudbu pak za umění citu, umění nenapodobující, ale zobrazující a vládnoucí všude tam, kde hudba je schopna vyjádřit to, co je řečí nevyslovitelné.<sup>11)</sup> Nelze tedy akceptovat Seraukyho přiřazení Dambecka

<sup>9)</sup> K. H. Heydenreich: *System der Aesthetik*, Leipzig 1790. — Srov. též F. Ficker: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfange*, Wien 1840, 19.

<sup>10)</sup> Viz H. Goldschmidt: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehung zu seinem Kunstschaffen*, Zürich — Leipzig 1915, 184, kap. XII „Sturm und Drang und die Romantik — Herder — Heinse — Forkel — Wackenroder — Tieck“.

<sup>11)</sup> *Tamtěž*, 190.

k reprezentantům afektové teorie. Jde tu o zjevný omyl, neboť Dambeck se shoduje spíše s estetiky, kteří reprezentují citové, antiracionalistické pojetí hudby.

Krásno hudebního díla spočívá podle Dambecka 1. v rytmu, taktu, tempu, 2. v melodii, 3. v harmonii. Rytmem chápe poměr či střídání tónových délek. Rytmus, stejně jako takt a tempo nemají libovolnou platnost, ale jsou podmíněny charakterem pocitů vyjadřovaných těmito prostředky. Tyto tři komponenty musejí odpovídat změnám pocitů, neboť každý charakter, každý pocit má vlastní průběh. Melodii definuje Dambeck jako poměr tónů vzhledem k jejich následnosti. Volba melodie, obdobně jako rytmu, taktu a tempa není závislá na pouhé libovůli umělce. Charakter a průběh melodie determinují vyjadřované pocity, hnutí mysli. Libovolná není ani volba tóniny, neboť každá tónina, jak konstatuje Dambeck, má svou zvláštnost. Skladatelskou autoritou je mu zde Mozart, na jehož dílech ukazuje specifčnost charakteru jednotlivých tónin. Dambeck preferuje melodii na úkor ostatních složek, když praví: „Eine angemessene, organische, ausdrucksvolle Melodie ist unstreitig die wichtigste Bedingung jedes musikalischen Kunstwerks, wenn anders die Seele desselben, ideale Schönheit der Empfindung eines bestimmten Charakters, sich frei und rein soll ansprechen können“ /I, 110/. Nedostatky melodie, tzn. její nevhodnost, triviálnost nemůže podle Dambecka nahradit ani harmonie ani instrumentace. Tento argument zesiluje ještě v poznámce tvrzením o prvřadosti a největší důležitosti melodie. „Das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüth ergreift, ist Melodie.“ /I, 110/ A opět se Dambeck dovolává Mozarta jako autority v oblasti melodiky. Žádný skladatel prý nepsal „zpěvněji“ než Mozart a v tom je síla jeho účinku. Dambeck považoval „pravdu výrazu“ u Mozarta za největší umění kompozice. Co se týče výrazu melodie, uvědomoval si Dambeck, že hudba jako umění časové může svými prostředky vyjádřit hnutí mysli a citů. Tímto názorem anticipoval jeden z argumentů vyznavačů citové estetiky, o něž se opírali v pozdějších sporech o obsah hudby. Dambeck připouštěl rovněž tónomalbu (Malerei durch die Töne, I, 112), avšak jen v těch případech, měl-li být zesílen výraz. Líčení věcí viditelných (Dambeck uvedl jako příklad plazící se hady, padající vločky) však leží zcela mimo sféru hudby. Velmi vhodný případ tónomalby ve smyslu podtržení výrazu nacházel Dambeck v Tomáškově Lenoře a další příklady objevil v dílech Mozartových a Haydnových.

Dambeck velmi opatrně posuzoval i možnost zobrazení mimohudebních zvuků (hörbare). Podle jeho názoru měl tento postup jen tehdy význam, odpovídal-li požadavkům krásna. I tímto Dambeck leccos napověděl k pozdějším diskusím o „vyjadřovacích schopnostech“ hudby, o podřizenosti či nadřazenosti mimohudební ideje čistě hudebním zákonitostem.

Harmonii definuje Dambeck jako vztah tónů v jejich současném znění nebo jako současné spojení dvou i více melodií podle pravidel harmonie. Nejpodstatnější z pasáží o harmonii je však konstatování, že harmonie má velkou důležitost pro „charakter zobrazování“ (Charakterdarstellung) a nelze jí tedy upřít neobyčejné

zesílení výrazu melodie /I, 117/. Toto Dambeckovo stanovisko blíže objasňuje, z jaké názorové pozice preferoval melodii. Nebylo to rousseauovské pojetí, odmítající zcela harmonii<sup>12)</sup>, ani Scheibeho přirovnávání harmonie k ličidlu.<sup>13)</sup> Dambeck směřoval i za pojetí harmonie a melodie u představitelů výrazového principu hudby, zejména Avisona<sup>14)</sup>, směrem k citové estetice romantismu.

Jak je patrné, promítly se do Dambeckových hudebně estetických názorů různé vlivy, ukazující ještě na pozůstatky výrazového principu hudby. V pasážích o hudbě však převažuje příklon k myšlenkám Herderovým, Wackenroderovým, Heydenreichovým, Tieckovým, Heinseho ad., tzn. směřování k citové estetice romantismu i k romantickému pojetí svobody v tvůrčím procesu, tak jak je to akcentováno v Kantovi.

Dambeck vedle Seibta a Meinerta náležel k domácímu proudu vzdělanosti, jehož představitelé formovali určitou vývojovou linii, byť nejednotnou s různými kvalitativními výkyvy a více či méně elektického charakteru. Linii, která však v Čechách vytvářela základy pro rozvoj hudební estetiky. Význam Dambeckův spočívá v tom, že jako první profesor pražské filozofické fakulty reprezentoval již estetiku jako obor, i když k jeho osamostatnění v rámci studia došlo až o řadu let později. Dambeck dal rovněž výrazný podnět k emancipaci oborového hudebně estetického myšlení, jež se plně rozvinulo v paděsátých a zejména pak v šedesátých letech.<sup>15)</sup>

<sup>12)</sup> Rousseau odmítal harmonii jako něco barbarského, neschopného výrazu z hlediska požadované demokratizace hudby. Viz P. Polák: *Hudobnoestetické náhledy v 18. století*, 143.

<sup>13)</sup> J. A. Scheibe: *Der Critische Musicus an der Spree*, č. 6, ze dne 14. 5. 1737. Viz P. Polák, 166.

<sup>14)</sup> Ch. Avison: *Essay on musical expression*, 1753. Výňatky publikoval H. Pfrogner: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg — München 1954, 213.

<sup>15)</sup> O Dambeckově působení na univerzitě a jeho přednáškách viz P. Vít: *Die Musikästhetik in den Hochschulvorlesungen Johann Heinrich Dambecks*, *SPFFBU H 15*, Brno 1980, 47—61.

#### IV.

## MEZI KLASICISMEM A ROMANTISMEM — ANTON MÜLLER

Dambeckovým nástupcem na filozofické fakultě se stal Anton Müller (1792 až 1843), osobnost, která ovlivňovala pražské umělecké kruhy nejen prostřednictvím přednášek z estetiky, ale i různorodou kritickou a publicistickou činností na stránkách německy vydávaného listu *Bohemia*. Müller stejně jako jeho předchůdci Seibt, Meinert a Dambeck, vystudoval na pražské univerzitě filozofii a svým dlouhodobým působením na témže vysokém učení se zařadil mezi vzdělance, kteří formovali domácí větev estetického myšlení. Estetiku Müller přednášel v letech 1823—1842<sup>1)</sup> a téměř stejnou dobu, od roku 1828 až do konce roku 1842, psal do *Bohemia*. Müllerova kritická a publicistická aktivita byla vskutku zcela mimořádná. Po celých čtrnáct let přinášelo téměř každé číslo obsáhlou recenzi, často tištěnou i na pokračování, o premiérách a reprízách ve Stavovském divadle i o pražských koncertech.<sup>2)</sup> Müllerovy odborné zájmy byly velmi rozmanité, a tak se stejnou zevrubností, s jakou se např. v kritikách činoherních představení zabýval kvalitami dramatického textu či jednotlivými postavami, referoval i o pravidelných výstavách pražské Akademie výtvarných umění. Pozornost věnoval i dalším oblastem odborného a veřejného života, psal o shromáždění německých přírodovědců v Praze v roce 1837, o plánech na výstavbu mostů přes Vltavu, o Langweilovu modelu Prahy apod. Z jeho pera pocházejí rovněž články o tehdejších významných uměleckých osobnostech (o Paganinim aj.). Müller sledoval i rozvíjející se české kulturní dění, referoval o českých představeních ve Stavovském divadle a ve svých literárních sloupcích (*Literarische Notiz*) vyzvedl např. význam Jungmannova Slovníku česko-německého i prvního dílu Dějin F. Palackého.<sup>3)</sup> Stejně tak uznale psal o vzdělávací funkci prvního sešitu „Ponaučných

<sup>1)</sup> O Müllerově působení na univerzitě viz J. Petráň: *Nástin dějin filozofické fakulty Univerzity Karlovy*, 112 ad.

<sup>2)</sup> Müller své recenze, které publikoval v *Bohemii* od prvního ročníku 1828, často nepodepisoval ani neoznačoval šifrou. Upozornil na tuto skutečnost zvláštním sdělením (*Bohemia* 1838, č. 75, 24. 6.), v němž potvrdil, že všechny nepodepsané divadelní či hudební kritiky pocházejí z jeho pera. Později, zejména však v ročnících 1841 a 1842, podepisoval své kritiky plným jménem.

<sup>3)</sup> *Bohemia* 1837, č. 76, 25. 6., Anton Müller; první díl Palackého německy psaných *Geschichte von Böhmen* byl vydán v r. 1836.

a zábavných listů pro polní hospodáře a řemeslníky v Čechách“.<sup>4)</sup> I když z osobního estetického hlediska velmi kriticky posuzoval v roce 1834 Tylovu Fidlovačku,<sup>5)</sup> svědčí o jeho zájmu o českou problematiku obsáhlejší stať věnovaná české lidové písni (publikovaná v německém Muzejníku),<sup>6)</sup> stejně jako fakt, že ve svých univerzitních přednáškách s uznáním hovořil o Ohlasu písní ruských F. L. Čelakovského.<sup>7)</sup>

Müller se zapsal do dějin pražského a samozřejmě i českého kulturního dění především zmíněnou kritickou činností. Nicméně to byla jen část jeho mnohostranné odborné aktivity, jejíž celkový vklad do názorového proudění dvacátých a třicátých let nebyl dosud komplexněji zhodnocen.

Müllerovy univerzitní přednášky z estetiky se ve své době těšily většímu zájmu i u širší veřejnosti. Je známo, že v letech 1831—1834 je navštěvovali jeho přátelé, Smetanův učitel J. Proksch, pražský malíř Führich a další členové společnosti, která se zúčastňovala ve Führichově bytě prvních tzv. historických koncertů; zde společně hráli skladby starých italských mistrů (Allegriho, Marcella, Palestriny, Orlando di Lassa, Lottiho aj.).<sup>8)</sup> Müllerův vědecký zájem o estetiku však nemůžeme posuzovat bez rozsáhlé činnosti kritické, zvláště proto, že se jeho univerzitní přednášky nedochovaly v takové úplnosti, jako tomu bylo v případě Dambeckové. V seznamech přednášek pražské univerzity se sice dočteme o Müllerovi výchozí estetické orientaci (zpočátku částečně postupoval i podle Eschenburga), avšak úplnější obraz Müllerova estetického myšlení si budeme muset složit z dílčích výroků v recenzích, kde přirozeně nezapřel svou profesi a prosazoval své estetické názory. Tuto rámcovou představu můžeme doplnit o poznatky z nedokončeného záznamu jeho univerzitních přednášek, který je dochován v rukopisném oddělení Národního muzea v Praze. Pod signaturou MSS XVIII A 23 je zde uložen rukopis o 216 listech s následujícím názvem: „Anton Müllers /Öffentliche Vorlesungen über Ästhetik/ an der Prager Universität /im Jahre 1831/ theils aus des Verfassers

4) *Bohemia* 1838, č. 3, 7. 1., Anton Müller; — Kalendář vycházel současně i německy s názvem „*Belehrungs — und Unterhaltungsblatt für den Landsmann und kleinen Gewerbsmann Böhmens*“.

5) Müllerovým negativním soudem o Fidlovačce (*Bohemia* 1834, č. 153, 23. 12.) se zevrubně zabýval Josef Plavec (*František Škroup*, Praha 1941, 232 ad.). Spatřoval v této Müllerově odmítavé kritice důvod, proč se Fidlovačka neudržela na repertoáru. Objektivně posuzováno, těžko mohla být ve třicátých letech minulého století německy vydávaná *Bohemia* čtena mezi českými „lidovými vrstvami“, a tedy je i svými názory ovlivňovat.

6) A. Müller: Einige Worte über das böhmische Volkslied, veranlasst durch die Liedersammlungen „České národní písně“ von ungenannten Herausgebern und „Slovanské národní písně“ von Čelakovský, *Monatsschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums*, I-1827, 72—80.

7) Viz Plavec, 232. — *Těž OSN* sv. V., 1892, 537.

8) Na tato setkání vzpomíná Joseph Proksch (R. Müller: *Joseph Proksch. Biographisches Denkmal aus dessen Nachlasspapieren errichtet...*, Reichenberg — Prag 1874, 37—38). Zaznamenal, že A. Müller privátní produkce u Führicha uváděl zasvěceným komentářem. Společnost přátel se podle Prokschova svědectví scházela i v jeho bytě, kde naslouchala výkladu o dějinách komorní hudby.

eigenem Manuscripte, theils /aus den ersten Copien abgeschrieben war/ Karl Holzinger“.

Estetická stanoviska, která Müller zaujímal v kritikách, představují širokou paletu názorů. Napovídají o solidní orientaci v dobovém estetickém myšlení i o autorově myšlenkové pružnosti a schopnosti přijímat nové umělecké podněty a esteticky je hodnotit. Z množství estetických soudů, v nichž Müller užil řady dobových estetických termínů a pojmů, lze vytvořit několik okruhů, které nám umožní vystopovat určité základní postoje či orientaci ke směrům, autoritám apod.

První okruh, vypovídající o Müllerově výchozím estetickém stanovisku, zahrnuje pojmy jako klasická hodnota, klasický ideál, klasický vzor. Je třeba zdůraznit, že adjektivum klasický, označovalo v Müllerově pojetí hodnotu trvalou, nadčasovou, a hlavně vzorovou, a to v souladu s dobovým ideálem, který vznikl v 19. století. Klasickou hodnotu Müllerovi představovala umělecká díla různých minulých etap vývoje umění i díla přítomnosti. V oblasti činoherního dramatu mu tímto ideálem byl Shakespeare, Schiller, Lessing. Z hlediska hudebně estetického spatřoval Müller klasickou hodnotu např. v Händelových oratoriích,<sup>9)</sup> v písních Haydnových, Mozartových, Tomáškových<sup>10)</sup> i ve skladbách autorů „älteren klassischen Zeit“. Zde měl na mysli skladatele, které poznal na večírcích u Führicha i na produkcích Prokschova ústavu.<sup>11)</sup> Müller, obdobně jako Němeček, požadoval klasická díla vzorová („die musterhafte Tondichtung“) a tuto „vzorovost“ mu rovněž naplňovala skladatelská tvorba Mozartova.<sup>12)</sup> Mozart byl pro Müllera nestárnoucí „klasik“, srovnatelný s Raffaelem. Po provedení *Dona Giovanniniho* ve Stavovském divadle (16. 6. 1842) napsal: „...Mozart malte mit den warmen, blühenden Farben und mit den sicheren, charaktervollen Umrissen eines Raffael. Darum wird und kann sein Don Juan eben so wenig altern, als irgend ein klassisches Gemälde früherer Jahrhunderte.“<sup>13)</sup> Vrchol dobového ideálu v opeře, tak jako Němeček či Tomášek, spatřoval v hudebně dramatické jednotě děl Chr. W. Glucka. Nacházel zde „Klarheit, Tiefe, das schöne Ebenmaaß...“, tzn. typické znaky pro epochu hudebního klasicismu.<sup>14)</sup> V této souvislosti však musíme hodnotit i ostatní Müllerovy názory na tehdejší operní tvorbu, objemnou i pestrou co do množství autorů i typů. Ačkoli si např. vážil Händelových oratorií, pochyboval o jeho operách právě pro nedostatek hudebně dramatické jednoty, typické pro Glucka. Podle jeho názoru nemohly Händelovy opery pro tuto „vadu“ zaujmout

<sup>9)</sup> *Bohemia* 1837, č. 36, 24. 3., šifra A. M.; Müller zařadil Händelova Mesiáše mezi „klassische Oratorien“.

<sup>10)</sup> *Bohemia* 1838, č. 65, 1. 6., šifra A. M.; — „Warum hören wir so selten die klassische Lieder von Haydn, Mozart und von unserem Landsmanne Tomaschek...?“

<sup>11)</sup> *Bohemia* 1842, č. 27, 4. 3., Prof. Ant. Müller; — v recenzi na vystoupení žáků Prokschova ústavu.

<sup>12)</sup> Na vzorovost, kterou v různých druzích hudby reprezentovali v 19. století tzv. clascíci auctores, upozorňuje C. Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, 151 aj.

<sup>13)</sup> *Bohemia* 1842, č. 73, 19. 6., Prof. Ant. Müller.

<sup>14)</sup> *Bohemia* 1830, č. 156, 28. 12., bez šifry.

diváka. Müller v tomto případě svůj soud absolutizoval a prohlašoval, že by bylo lepší, kdyby se místo Händelových oper hrály opery Gluckovy. Müllerovy recenze však dokazují, že nelpěl úzkoprse na ideálu Gluckovy operní reformy. Měl velkou zálibu v divadle a cit pro jeho specifičnost; proto nepřekvapí sympatie, s nimiž přijal řadu operních novinek, zejména Meyerbeerovy premiéry. O premiéře opery *Il crociato*, hrané na scéně Stavovského divadla pod názvem *Der Ritter von Rhodus*, napsal, že má řadu „krásných míst“ a celkový dojem vyjádřil slovy: „Das musikliebende Publikum findet übrigens in dem Ritter von Rhodus Altes und Modernes, Deutsches und Italienisches, Gedichtetes und Gemachtes beisammen, und zu voller Auswahl fehlen nur noch einige komische Partien und Stücke in mezzo stillo, an den jedoch Meyerbeer vielleicht gegen Wissen und Wollen hart anstreift. Es ist ein gut geflochtener Korb voll Feld — und Triebhaus — gewachsen und Blumen verschiedenen Zonen. Die meisten duften und schimmern, und die geruchlose glänzt wenigstens.“<sup>15)</sup> Z tohoto Müllerova konstatování vyplývá, že v hodnocení Meyerbeera se klonil ke stanovisku „stylového“ univerzalizmu operní tvorby konce 18. století, že mu byl blízký „evropský univerzální styl“, nikoli originálnost ve smyslu národního specifika, národní školy, národně individuálního, tak jak požadovali R. Schumann, H. Heine i R. Wagner a na základě čehož principiálně odmítali Meyerbeerovy opery.<sup>16)</sup>

V recenzích tehdejších různých typů koncertů se Müller opakovaně vyjadřoval o krásných citech směřujících či hovořících k srdci (ve skladbách Mozartových, Beethovenových, ale i ve Veitově smyčcovém kvartetu).<sup>17)</sup> Zde stál Müller na pozici výrazového principu hudby, s nímž jsme se již setkali na předcházejících stránkách při analýze kapitoly o účincích hudby z *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (s. 21 ad.).

Kromě „klasické“ orientace se však u Müllera setkáme i s romantickým pojetím génia, nespoutaného žádnými zákony, a to zejména při hodnocení Beethovena, i některých dalších skladatelů. I když si Müller vysoce vážil Mozarta a jeho geniality<sup>18)</sup>, přece jen nejvíce obdivných slov měl pro Beethovenovo dílo. Beetho-

<sup>15)</sup> Premiéra se uskutečnila 20. 3. 1828. Viz J. Ludvová: Meyerbeer na pražském německém jevišti 1815—1935, *Hudební věda* 1984, č. 4, 365—367.

<sup>16)</sup> Viz C. Dahlhaus: Kritika Meyerbeera a její motivy, *Hudební věda* 1984, č. 4, 303 ad.

<sup>17)</sup> *Bohemia* 1837, č. 31, 12. 3., šifra A. M. — při hodnocení kvartetního večera prof. Pixise; *Bohemia* 1837, č. 38 a č. 39, 28. a 31. 3., šifra A. M. — o premiéře Veitova kvartetu na další Pixisově „kvartetní“ zábavě Müller píše: „In solchen Sätzen wirkt unter seiner Bogenführung die Seite mit der Gewalt eines Wortes, welches zum Herz geht, weil es vom Herzen kommt.“ — *Bohemia* 1841, č. 154, 24. 12., Prof. Ant. Müller — k provedení Kouzelné flétny poznamenává: „Mozart lebt noch und wird leben, so lange ein sinnig empfindendes Herz schlägt und Töne klingen, welche zum Herz gehen, weil sie vom Herzen kommen...“

<sup>18)</sup> *Bohemia* 1841, č. 154, 24. 12., Prof. Ant. Müller. — O Mozartovi v téže kritice dále napsal: „Sein Geist ist es, der in den unscheinhaften Zeichen eines notierten Textes noch immer unter uns lebt, und dieser für alles Schöne und Großartige empfängliche Geist hatte kaum seine zarten Schwingen entfaltet, als er bewundert wurde, nicht als ein schönes (aber kränkliches) Kind, sondern als ein lebenskräftiger, bildsamer und bildender Genius.“

ven totiž bez ohledu na „předpojaté školské názory“ směřoval k poslednímu cíli hudby — k odhalení „mravně vznešených citů, ukrytých v našem srdci.“<sup>19)</sup> Novost a originalita, to byly kvality, které Müller vyzvedal u Beethovena. V Eroice, řečeno jeho slovy, „trat Beethoven zum ersten Male als ein selbstständiger, von keiner Autorität abhängiger oder befangener Genius auf.“ Ve třetí a čtvrté větě této symfonie spatřoval Müller nejotevřeněji vyslovené city „eines großartigen und edlen Geistes und Gemüthes.“<sup>20)</sup> Beethovenův ničím nespoutaný génius vytvořil v 9. symfonii to „nejvznešenější a nejvýznamnější“ z celého uměleckého odkazu, který zanechal.<sup>21)</sup> Projevy génia — originalitu a sílu však Müller nacházel např. i v Tomáškově Requiem a neváhal je přiřadit k „nesmrtelnému mistrovskému dílu“ Mozartovu.<sup>22)</sup>

Müller ve svých kritikách přijal romantismus Mendelssohnův a nerozpakoval se nazvat skladatele géniem, hodnotil-li jeho Žalm č. 95 pro tenor, sbor a orchestr či oratorium St. Paulus op. 36.<sup>23)</sup> Po celých dvacet let své recenzentské činnosti sledoval rovněž domácí autory. Neuvažoval sice v pojmech „böhmische“ či dokonce „tschechische Musik“, nýbrž v těchto případech hovořil pouze o krajanech (o Tomáškově psal „unser berühmte Landsmann“ apod.). V předcházejícím výkladu jsme se již zmínili o Müllerově obdivném vztahu k Tomáškově. Ukazuje se, že si ho z domácích skladatelů vážil snad nejvíce, neboť v jeho skladbách spatřoval jednotu „smělé jasnosti“ a „poetického ducha.“<sup>24)</sup> Slova obdivu měl rovněž pro J. B. Kittla i jeho orientaci k linii hudebního romantismu a stejně pochvalně se vyslovil o F. Škroupovi či o zmíněném Veitovi.<sup>25)</sup>

Hodnotíme-li část Müllerovy kritické aktivity zaměřené na oblast hudby, musíme jako pozitivní rys vyzvednout autorovu hudebně estetickou vzdělanost spo-

<sup>19)</sup> *Bohemia* 1840, č. 60, 19. 5., bez šifry.

<sup>20)</sup> *Bohemia* 1842, č. 23, 22. 2., Prof. Ant. Müller.

<sup>21)</sup> *Bohemia* 1837, č. 56, 9. 5., A. M. — „Sie ist (9. symfonie, P. V.) das Erhabenste und Sinnvollste, was dieser unsterblicher Tondichter der Nachwelt überliefert hat, ein Schwanengesang, in welchem er den schöpferischen Künstlergeist, der ihn beseelte, in seiner ganzen Tiefe und Ideenfälle aufschloß.“

<sup>22)</sup> *Bohemia* 1829, č. 30, 14. 4., Prof. A. Müller. — „durch Originalität, Kraft, sichere Führung und herrliche Instrumentation sich dem unübertrefflichen Meisterwerke Mozarts würdig an die Seite stellt.“

<sup>23)</sup> *Bohemia* 1838, č. 109, 11. 9., bez šifry; 1842, č. 35, 22. 3., Prof. Ant. Müller.

<sup>24)</sup> *Bohemia* 1829, č. 30, 14. 4., Prof. A. Müller. — „Dieser gebiegene Tonssetzer, dessen Werke sich alle durch eine schöne Eigenthümlichkeit auszeichnen, der den strengen Satz mit der unbefangenen Klarheit handhabt, und seinen Schöpfungen einen wahrhaft poetischen Geist einhaucht, indem er zugleich überall von großartigen Ideen ausgeht...“

<sup>25)</sup> *Bohemia* 1838, č. 36, 25. 3., bez šifry — Müller pozitivně hodnotil Kittlovy Idyly pro klavír a konstatoval, že navazují na Tomáškovy Eklogy; v témže ročníku (č. 96, 12. 9., bez šifry) posuzoval Starožitné písně z rkp. Královédvorského V. J. Tomáška. Podle Müllera byly komponovány „ganz im Geiste altslawischer Melodien und des auch in neueren Volksliedern herrschenden schalkhaften und sinnigen Humors...“; konečně v roč. 1842, č. 42, 8. 4., Prof. Ant. Müller, vysoce vyzvedl Kittlovu třetí symfonii. — „...bezeichnet Kittl's dritte Symphonie eine höchst erfreuliche Epoche in seinem Künstlerleben.“



jenou s citem pro nové hodnoty. <sup>26)</sup> Pro tehdejší pražské hudební dění a jeho další směřování i pro tříbení hudebně estetických názorů bylo rozhodující, že preferoval dílo Gluckovo a Beethovenovo, i to, že přijal romantismus Mendelssohnův.

Ve svých univerzitních přednáškách, jak můžeme usuzovat z dochovaného rukopisného záznamu, věnoval Müller pozornost nejen obecným estetickým kategoriím, jako např. v kapitole o směšném (II. kap., § 20, list 25 ad.) nebo o podstatě krásna (III. kap., § 34), ale i krásným uměním (IV. kap., § 40 ad., list 44 ad.), a jejich slučování (§ 50, list 51). Jsou zde pojednány následující možnosti: básnictví + hudba = zpěv, básnictví + mimika = deklamační umění a herecké umění, hudba + mimika = balet a pantomima, básnictví + hudba + mimika = opera. Toto „složené“ umělecké dílo nazýval Müller „Operschauspielkunst“. V dalších částech rukopisu se hovoří o básnických a literárních druzích, jimiž zápis končí. Do rukopisu mezi listy 128 a 129 jsou vlepeny další tři nečíslované listy s názvem „Vom Romantischen“. Potvrzují, že Müller udržoval kontakt s dobovým myšlením i uměním a věnoval pozornost tehdy aktuálním problémům estetiky.

<sup>26)</sup> Viz A. W. Ambros v článku Pražské hudební vzpomínky, *Dalibor* 1869, 184, 188.

V.  
ČTYŘICÁTÁ A PADESÁTÁ LÉTA —  
IDEA „ČISTĚ POETICKÉHO“  
V HUDBĚ,  
CITOVÁ ESTETIKA  
A ESTETICKÝ FORMALISMUS

O hudbě mohli v rovině estetické hovořit i Müllerovi nástupci na univerzitě — suplující profesori Josef Weselý a Michael von Canaval.<sup>1)</sup> Záměrně zde zdůrazňujeme pravděpodobnost, neboť Weselý, přednášející estetiku ve školním roce 1843—44, i Canaval, pokračující v letech 1845—1848, postupovali, jak se dovidáme ze seznamů přednášek,<sup>2)</sup> podle druhého vydání Estetiky Franze Fickera (Vídeň 1840) a mohli do svých univerzitních čtení zahrnout i problematiku hudby. Skutečnost, že Fickerův spis byl preferován jako studijní literatura dovoluje jeden předpoklad — posluchači měli v případě zájmu možnost prostudovat i ty pasáže, které nemusely být předneseny.

Lze tedy vyslovit domněnku, že Fickerova estetika mohla splnit svou pozitivní funkci ve společenském vědomí pražského prostředí jako určitá kvalita estetického myšlení a jeho orientace. Fickerův spis, jehož plný titul zní *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfange* si zasluhuje bližší pozornosti i z dalších důvodů. Autor více než šestisetstránkové knihy (druhého vydání), se narodil v Čechách (1782 v Nokovicích), vystudoval na pražské univerzitě, kde mohl navštěvovat Meissnerovy přednášky, a od roku 1805 působil jako profesor na gymnáziích v Chomutově, Žatci, Jičíně a Olomouci. V roce 1823 byl jmenován profesorem estetiky na vídeňské univerzitě. Podstatné je, že znal Dambeckovy Přednášky, neboť se na ně v textu nejen odvolával /6/ a uvedl je v kapitole „Geschichte und Literatur der Aesthetik“ /19/, ale přejal i v doslovném znění pasáž o rozdělení estetiků do čtyř základních skupin, tak jak ji nalézáme u Dambecka. Kapitola, věnovaná ve Fickerově estetice hudbě, ukazuje kromě toho jistou názorovou spřízněnost s některými závěry Dambeckovými. V osobě estetika F. Fickera se tedy setkáváme opět s jedním z představitelů domácího proudu vzdělanosti vycházejícího z pražské univerzity.

Ficker, navazující na přírodní filozofii (Naturphilosophie) a estetický panteismus F. W. J. Schellinga i na tzv. romantickou školu německé filozofie 19. století

<sup>1)</sup> J. Petráň: v *Nástinu dějin filozofické fakulty Univerzity Karlovy*, 118, uvádí, že v roce 1846/47 nastoupil na obor estetiky W. F. Volkmann. Canaval tedy přednášel estetiku jen krátce.

<sup>2)</sup> Viz *Archív Univerzity Karlovy*.

(zejména na F. Schlegela), chápe estetiku jako filozofickou vědu, „welche das mit unbestimmtem und wandelbarem Gefühle empfundene Schöne in Natur und Kunst durch unveränderliche klare und deutliche Begriffe erkennen lehrt“ /4/. Účelem estetiky nebylo podle Fickera nic jiného než filozoficky objasnit pojem (ideu) krásna, podstatu umění a jeho různé formy. Celý Fickerův spis je rozvržen do kratšího úvodu, v němž autor hovoří o pojmu estetika (o různých názvech pro estetiku, o vztahu estetiky k teorii umění, o jejich hranicích, účelu, dějinách a literatuře), dále do všeobecné části, zahrnující nauku o krásnu a teorii umění, a části o jednotlivých uměních.

Z celé problematiky se pochopitelně zaměříme pouze na dílčí otázky směřující k našemu tématu. Ústředním problémem oddílu o krásnu je odpověď na otázku, co je jeho podstatou. Ficker poukazuje na dva protikladné názory, které krystalizovaly v dobovém estetickém myšlení. Bylo to jednak stanovisko přisuzující krásnu subjektivní charakter a považující je za produkt mysli (Gemüth) subjektu, jehož mysl též uspokojuje. Ficker v této souvislosti odkazuje na výrok Jeana Paula „Nichts ist schön, als unsere Empfindung des Schönen, nicht der körperliche Gegenstand“. Druhou názorovou linií reprezentují autoři hledající objektivní podstatu krásna a nacházející ji ve formě věci. Tato linie, vycházející z Kanta, stanovila za podstatu krásna krásnou formu. Ficker však nenachází uspokojivé řešení ani v jedné z obou stran a ve svém výkladu volí „střední“ cestu, určitý kompromis mezi těmito krajními stanovisky, tzn. mezi tehdy diskutovanou idealistickou, obsahovou a „realistickou“, formovou podstatou krásna, a hájí tezi, že krásno lze vysvětlit „als Darstellung einer Idee in einer entsprechenden anschaulichen Form, wodurch die harmonische Thätigkeit der Gemüthskräfte erregt wird“ (31). Umění Ficker idealisticky definuje jako „vytváření předmětů za nadvlády ducha nad látkou“.<sup>3)</sup> Při objasňování specifčnosti umění postupuje obdobně jako Dambeck a zabývá se těmiž otázkami vztahu umění k přírodě a vědě. U umění a přírody, shodně jako Dambeck a před ním Kant, vychází z rozlišení svobodného a vědomého tvoření v umění od podmíněné zákonitosti přírody. Příroda dává podle Fickera umění pouze látku a umělec ji formuje. V souladu s Schellingovou filozofií přírody však tvůrčí osobnost stojí mezi duchem a přírodou, obojí v sobě spájí v jedno a vytváří svobodné „obrazy“, náležející jak oblasti přírody, tak i ducha. Má-li však látce poskytnuté přírodou vtisknout své představy, musí být podstatou umění-a všeho uměleckého snažení vlada ducha nad přírodou /109/.

V krásných uměních vládne krásno, které se podle Fickera líbí samo o sobě, bez cizího vztahu a nese v sobě sám svůj účel. Už ze samotného pojmu krásna umění je proto zřejmé, že jen zobrazení krásna je nejvyšší podstatou umění. Ficker kategoricky odmítá snahy učinit nejvyšším principem umění pouhé napodobování přírody /111/.

<sup>3)</sup> „Kunst überhaupt ist alles Hervorbringen eines Gegenstandes durch Herrschaft des Geistes über den Stoff“ (107).

Z hlediska subjektu tvůrce zdůrazňuje Ficker nutný předpoklad – uměleckou genialitu. Definuje ji jako tvůrčí sílu, nezávislou na obecných zákonitostech, vycházející z vlastních zákonů, nebo též jako tvůrčí sílu ducha a myslí zobrazovat vlastní ideály ve vhodné formě.<sup>4)</sup> Za znaky umělecké geniality považuje produktivitu, originalitu, dokonalost (klasicitu ve smyslu vzorovosti), za její základní mohutnosti pak fantazii, obraznost, rozum, jasnou rozvahu (heitere Besonnenheit) a cit (Tiefe des Gemüths). Géníus nese svůj zákon v sobě, je nezávislý na cizích normách a tvoří jen ze sebe /125/. Tímto stanoviskem dává Ficker jednoznačně najevo svůj romantický postoj. K vrozeným vlastnostem umělce však přičítá, stejně jako před ním Kant a další, vkus a umělecké vzdělání /126/. Za důležitý faktor ve vztahu umělce a uměleckého díla i jeho posuzování považuje Ficker spjatost s dobou a nacionalitou, když říká. „Jeder Künstler und jedes Kunstwerk muß nach seiner Zeit und Nationalität, und nach seinem eigentümlichen Charakter beurtheilt werden“ /132/. Znamená to, že v pojetí originality překračuje požadavek stylového univerzalizmu 18. století směrem ke ztotožňování originality s pojmem národnosti, národní specifičnosti, osobitosti, což s nebývalou zaujatostí a energií prosazovali od třicátých let 19. století H. Heine a R. Schumann.<sup>5)</sup>

Jako většina tehdejších estetiků předložil i Ficker ve své práci klasifikaci umění. Krásná umění dělí podle rozdílných prostředků zobrazování na tři „původní umění“ (Stammkünste) – na umění výtvarná, zvuková a na poezii. Ostatní jsou umění „odvozená“, a to buď jednoduchá odvozená (podřízená), jako je umění kresby (zeichnende Kunst), sochařství a stavitelství, anebo složená odvozená, která považuje též za „přechodová“. K těmto Ficker zařadil deklamační umění (tvoří přechod od poezie a řečnictví k hudbě) a mimické umění (přechází od poezie a řečnictví k výtvarnému umění). Sloučením deklamačního a mimického umění vzniká herecké umění, tanec pak tvoří přechod od mimického ke zvukovému umění.

Hudba je podle Fickerovy klasifikace zvukové umění vnímané sluchem a řazené mezi umění časová. Ficker v definici hudby zdůrazňuje její neobjektivnější podstatu a schopnost zobrazovat city. „Die Tonkunst ist die subjektivste Kunst, die Kunst durch unartikulierte Töne unmittelbar Gefühle, mittelbar die ewige Idee des Schönen, die Ahnung des Höchsten und Heiligsten in der Zeit darzustellen; sie ist es nämlich, die, ohne Vorbild in der äußeren Natur, ein Reich der unsichtbaren, nur dem Geiste zugänglichen, Schönheit in dem Elemente der Zeit errichtet; sie, die das innere, durch Worte unaussprechliche Leben, das geistige Wehen in Natur und Menschenbrust mit der Tiefe und Fülle der Ahnung auszusprechen im Stande ist; sie ist Poesie in ungegliederten Tönen, heilige Sprache des Gefühls;...“

4) „Wie können nun das Kunstgenie erklären als die schaffende Kraft des Künstlers, welche nach ihren eigenthümlichen Gesetzen urbildlich wirkt, oder auch als die schöpferische Geistes- und Gemüthskraft, eigene Ideale in angemessenen Formen darzustellen“ (117).

5) C. Dahlhaus: Kritika Meyerbeera a její motivy, *Hudební věda 1984*, č. 4, 304 ad.

(317). V této definici Ficker objasnil své pojetí hudby. Obdobně jako Dambeck vymezil hudbě cíl zobrazovat prostřednictvím neartikulovaných tónů city, avšak zdůrazněním, že je „posvátnou řečí citů“, se už jednoznačně přihlásil k linii citové estetiky romantismu. Ficker nezůstal ve svém názorovém eklekticismu jen u této linie a do své estetické „koncepce“ zapojil teorii absolutní hudby jako uskutečnění ideje „čistě poetického“, prosazovanou lipskými reprezentanty romantismu ze Schumannova okruhu (časopis *Neue Zeitschrift für Musik* cituje v závěru kapitoly o hudbě). Proto Ficker jedním dechem hovořil o hudbě jako o výrazu citů a o hudbě jako „poezii v tónech“, jež je schopna sdělit nevyslovitelné z lidského života.<sup>6)</sup>

Krásu hudebního díla podmiňuje Ficker míře umělcovy tvůrčí síly, kterou je schopen pomocí tónů přivést do sluchového orgánu svobodnou hru fantazie, hluboké hnutí citů spolu s příjemným vzrušením smyslů. Subjektivnost hudby podtrhuje konstatováním, že hudba je obrazem „vroucí nevýslovné touhy“ a že musí být „věrným výrazem vnitřního stavu citové mohutnosti“.<sup>7)</sup> Každá hudba se musí podle Fickera stát nejprve hudbou našeho nitra.

V dalším výkladu se Ficker zaměřil na objasnění „sil“ (elementů) hudby. Chápe jimi rytmus, pohyb (tzn. tempo), tóninu, melodii a harmonii, které se v dokonalé hudební skladbě spojují v jednotu účinku. Výběr těchto elementů nemůže být nahodilý, neboť každá nálada myslí, každý cit, vášně, má individuální barvu, průběh, a tedy i odpovídající základní tóninu /326/. Úkolem umělce je adekvátně tuto tóninu volit. Ficker na důkaz svého tvrzení přejímá do svého výkladu Schubartovu charakteristiku tónin a dokládá řadou příkladů jejich užití. Specifičnost výrazového charakteru jednotlivých tónin přivádí Fickera k závěru, že hudební výraz je prostřednictvím všech tónin tak přesně určitelný jako výraz v poezii /330/. Hudební výraz podle jeho názoru zpřesňují rovněž hudební nástroje, každý svým zvukově a výrazově individuálním charakterem. I zde, v popisu výrazových schopností nástrojů, vychází Ficker z Schubartovy estetiky.

Co se týče melodie, určil jí Ficker nejpřednější místo v hudbě. Její podstata spočívá ve výrazu citů, a tím je takřka „hudbou v hudbě“ /341/. Melodie, má-li naplnit svůj účel, musí mít „krásný“ rytmus a musí se pohybovat ve stano-

<sup>6)</sup> C. Dahlhaus (*Die Idee der absoluten Musik*, 1978, 73 ad.) upozorňuje na nutnost rozlišovat v pojmu „romantická estetika“ estetiku romantiků v její názorové rozmanitosti a konkrétnosti. Výrazně zde vystupuje idea absolutní hudby jako „čistě poetického“ (rein Poetischen) v protikladu k „prozaickému“ (hudba se podrobuje mimohudebním účelům, je závislá na programu, vydává se „nicotně“ tónomalbě nebo se vyplývá v citech). Tento rozdíl přesně rozlišovali Tieck i Schumann. Dahlhaus zdůrazňuje, že toto pojetí nelze považovat za protiklad estetického formalismu ani je nelze zaměňovat s citovou estetikou, která vycházela z představy hudby jako prostředku skladatelovy citové výpovědi, výpovědi jeho nitra, „duše“ („svou duši vdechuje do tónů“), jako citové spojnice s posluchačem k navození „nekonvenční“, „obecně lidské“ a „neodcizené“ družnosti.

<sup>7)</sup> „...sie ist Ausdruck der innigen, unennbaren Sehnsucht... sie muß ein treuer Ausdruck der innern Zustände Gefühlsvermögens... seyn“ (319).

vené tónině. Hlavní určující cit umělcovy duše udává podle Fickera téma melodie. Další složce hudby, harmonii, přiznává Ficker schopnost charakterizační a dodává, že hudba může být bez harmonie, nikoli však bez melodie. Hudba založená pouze na harmonii /1/ může zobrazit jen náladu mysli a ne čisté city a afekty /350/. Úvahu o složkách hudby uzavírá Ficker stručnou rekapitulací: hudba zobrazuje city prostřednictvím nejnvtitnějšího spojení melodie a harmonie v odpovídající estetické formě /352/. Z toho vyplývá i její další účel, a to city zobrazené hudební skladbou vyvolat a oživit v mysli posluchače. Jelikož hudba je ve svých zobrazovacích schopnostech omezena na oblast citů a tón je „orgánem“ nejnvtitnějšího života, odmítá Ficker její možnost „malovat“ věci viditelné. Hudba může napodobit pouze slyšitelné a toto napodobení musí být užito výhradně k zesílení výrazu. V této otázce se plně shodoval s Dambeckem, od něhož dokonce přejal jako příklad Tomáškovu Lenoru.<sup>8)</sup> Nápadná shoda formulací a citování Tomáška jen potvrzuje, že Ficker Dambeckovu estetiku znal, pracoval s ní a nerozpakoval se přebírat i formulace.

Velkou pozornost věnoval Ficker vztahu instrumentální a vokální hudby. Vycházejí mimo jiné z názoru, že hudba je „poezií v tónech“, preferoval hudbu instrumentální, včetně tzv. „písně beze slov“ (vzpomeňme jen na dobově rozšířený instrumentální typ tzv. „písní beze slov“ např. u Mendelssohna). Hudba totiž vyjadřuje v pohybujičích se tónech pohyb duševního života. „Darum ist die Musik ohne Worte die reinste und ursprüngliche...“ /354/. Spojením hudby se slovy nedochází podle Fickera k prohloubení jejího imanentního významu. Hudba sice nabývá na srozumitelnosti, méně však na jasnosti. Spojování hudby s poezií přičítá Ficker převážně psychologické motivaci, neboť se tím zvyšuje estetický zájem při vnímání hudby /354/.

V členění hudby na vokální, instrumentální a figurální (a rozpadu jednotlivých oblastí na další druhy, žánry a formy) staví Ficker na nejvyšší stupeň hudbu instrumentální, neboť existuje „sama pro sebe, aniž by sloužila básnictví“.<sup>9)</sup> „Nur in der Instrumentalmusik finden die höchsten Ideale der Tonkunst statt, da nur hierin die höchste Erfindungsgabe des Komponisten sich geltend machen kann“ /375/. Ficker se zde postavil za ideu „absolutní“ (instrumentální) hudby, která byla preferována v první polovině 19. století; postavil se za přesvědčení, že v nepojmovosti, neobjektovosti a bezúčelovosti instrumentální hudby je její nejvlastnější podstata; „abgesonderte Welt für sich selbst“, jak se vyjádřil Wackenroder.<sup>10)</sup>

Je třeba dodat, že pasáže, v nichž Ficker hovoří o druzích, žánrech a formách, vybavil velkým počtem odkazů na konkrétní skladby (Fickerovy zájmy zahrnují hudbu počínaje Händelem, v největší míře však skladby Mozartovy, Beethovovy, Gluckovy, Schubertovy, Weberovy aj.). Uvážíme-li, že první vydání své

<sup>8)</sup> Ficker: *Aesthetik* 21840, 352. — Dambeck: *Vorlesungen I/1822*, 112.

<sup>9)</sup> „Die Instrumental-Musik steht für sich allein, ohne der Dichtkunst zu dienen“ (374).

<sup>10)</sup> C. Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, 13.

práce publikoval Ficker v roce 1830 a druhé o deset let později, vyplývá z toho, že se ve svých estetických názorech opíral vyjma Händela o hudbu přítomnosti či nedaleké minulosti. Ve Fickerově estetice stojí za pozornost i zaznamenané druhy raně romantické hudby. Z oblasti vokální je to např. balada, romance (jako mistrovský příklad uvádí Reichardtovo zhudebnění Goethovy básně Erlenkönig) a lyrická nebo romantická „zpověď“ — píseň, personifikující cit /368—369/. V instrumentální hudbě hovoří Ficker o „druzích“ (Dichtungsarten, 376 ad.), k nimž řadí koncert, sonátu, symfonii jako vrchol instrumentální hudby, dále rondo, serenádu; uvádí rovněž taneční hudbu a pochodovou hudbu. Z dobové produkce hudebních druhů za „nejsubjektivnější výraz citu“ považuje fantazii /379/.

Estetické názory F. Fickera, jak jsme již konstatovali, nebyly původní. Velmi dobře se orientoval v dobové filozofické a estetické literatuře a bystře kompiloval z autorů náležejících k etapě estetiky romantismu. Do jeho hudebně estetického výkladu se promítly myšlenky z Schumannova lipského okruhu, především celé generace ovlivněné F. Schlegelem — názory Jeana Paula, na kterého v textu často odkazuje, ať již souhlasným nebo polemickým tónem, dále Wackenroderovy, Tieckovy ad. Jejich základní teze si přisvojoval, kombinoval a přizpůsoboval vlastnímu výkladu. Ficker především balancoval mezi subjektivní, obsahovou, idealistickou podstatou krásna na straně jedné a „objektivní“, formální, na straně druhé, ve snaze udržet za každou cenu jistý kompromis mezi oběma stanovisky. Mnohdy je proto velmi nesnadné jednoznačně vystopovat, zda určitá pasáž má jen jednoho myšlenkového původce. Nepovažujeme to ani za bezpodmínečně nutné, neboť okruh autorů, ze kterého čerpal, je znám. Ficker se výchozí literaturou netajil, neboť ke každé kapitole připojil její seznam. Podstatné na Fickerově spisu bylo to, že tato různorodá směs romantického estetického myšlení o hudbě mohla být do pražského prostředí zprostředkována i touto souhrnnější a celkem přístupnou formou.

Nemuselo to být jen univerzitní prostředí, odkud měly možnost do kulturní a intelektuální Prahy čtyřicátých let pronikat myšlenky estetiky romantismu. Nový estetický názor přinášely do pražského hudebního života skladby romantiků R. Schumanna a F. Mendelssohna-Bartholdyho, jež výrazně poznamenaly zejména uměleckou orientaci nastupující mladé generace. Co tehdy pro ni znamenalo opo-  
jení Schumannem, Mendelssohnem i časopisem *Neue Zeitschrift für Musik*, estetickou tribunou lipských romantiků, podává svědectví A. W. Ambros v autobiografii: „Tehdejší hudební život pražský byl skvělý. Vycházející hvězda Mendelssohnova, časopis Schumannův, jak velice vše to na mne působilo! Na všech zkouškách velkých koncertů jsem býval s partiturou v ruce a studoval ještě pilněji, nežli dříve.“<sup>11)</sup> Časopis *Neue Zeitschrift für Musik* prosazoval ve svých člancích usku-

<sup>11)</sup> A. V. Ambros: *Autobiografie* (český překlad A. Rektorys podle rukopisu ze soukromé sbírky nakladatele M. Urbánka), *Dalibor* 1905, 122. — Viz též P. Vít: *August Wilhelm Ambros und sein Kompositionsschaffen*, *SPFFBU* H 10, Brno 1975, 52.

tečnění již zmíněné ideje „čistě poetického“ v absolutní hudbě, tzn. hudbu jako „Ton-Dichtung“ obnovující sebe samu a vyslovující z lidského života to, co je slovy nevyjádřitelné. Hlásal estetickou doktrinu nejstručněji vyjádřenou heslem: „Musik ist klingendes Leben“.<sup>12)</sup> Tyto estetické názory, s nimiž jsme se již v osobitě pojaté verzi setkali ve Fickerově estetice, byly v nezkraslené podobě nadšeně přijímány zejména v okruhu Ambrosových pražských přátel. Ambros promítnul svou schumannovskou duchovní spřízněnost do napodobení lipského „spolku Davidovců“. Pro své přátele, jimž po lipském vzoru dával fiktivní jména, pořádal večery, na nichž společně přehrávali nové skladby a vedli nekonečné diskuse o umění. Objevuje se mezi nimi i E. Hanslick (Renatus) a patří do tohoto pražského kroužku Schumannových vyznavačů až do podzimu 1846, kdy odchází do Vídně dokončit právnická studia. Sám Ambros si dal jméno „Flamin, den letzten David-sbindler“, pod kterým publikoval i své první kritické články.<sup>13)</sup>

Nebyly to jen skladby Schumannovy a Mendelssohnovy, které v Praze otevíraly cestu romantismu. Příznivé podmínky k jeho šíření nastaly po jmenování J. B. Kittla počátkem roku 1843 ředitelem konzervatoře po zemřelém B. D. Weberovi. Nové obsazení této klíčové funkce přineslo významné podněty do celého hudebního dění Prahy. Postupně se tak vytvářela příznivá půda k prosazení romantismu, k přijetí H. Berlioze a jeho orchestrálních děl v roce 1846<sup>14)</sup> a téhož roku i F. Liszta. Praha na svou dobu progresivním charakterem hudebního života zaujala nakrátko přední místo v evropském hudebním dění.<sup>15)</sup>

Čtyřicátá a padesátá léta jsou charakteristická i čilým ruchem ve sféře filozofického a estetického myšlení. O důrazné slovo se začal hlásit estetický formalismus budovaný na základech Herbartovy filozofie. Tuto filozofii již od třicátých let všestranně propagoval a aplikoval na psychologii, logiku, etiku a metafyziku profesor pražské univerzity Franz Exner (působil zde s přerušením v letech 1832—1848); jeho zásluhou a vlivem začal na rakouských vysokých školách okolo roku 1846 vládnout herbartismus.<sup>16)</sup>

<sup>12)</sup> O hudebně estetických názorech R. Schumanna pojednává R. Kretzschmar: *Robert Schumann als Ästhetiker, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1906*, 13. Jhg., Leipzig 1907. — Srov. též pozn. č. 10.

<sup>13)</sup> Ambrosových večerů se dále účastnili J. E. Hock (Benjamin), pianista a učitel hudby; J. A. Heller (Obolus), finanční rada, kritik, skladatel; F. Ulm (Barnabas), kritik Bohemie; zpočátku též právník J. A. Helfert a J. Bayer, literát, autor estetických statí. — Viz E. Hanslick: *Aus meinem Leben*, 3. vyd., Berlin 1894, 1. sv., 42.

<sup>14)</sup> Viz H. Berlioz: *Paměti. Cesty po Itálii, Německu, Rusku a Anglii. 1803—1865*, Praha 1954, 444 ad. — Berlioze pozval do Prahy A. W. Ambros, který o skladatelově předehře Král Lear napsal ještě před jeho příjezdem obdivný článek. Viz cit. studie P. Vity, 53.

<sup>15)</sup> A. W. Ambros v článku Pražské hudební vzpomínky, *Dalibor* 1869, 188, píše: „Tak vzešla v Praze doba hudebního lesku, jakého město Vltavino od časů Mozartových nevidělo; lesku to, jenž se později povážlivě zasmušil.“ — Viz též V. Helfert: *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany*, Praha 1953, 96.

<sup>16)</sup> E. Winter v úvodu k vydání *Robert Zimmermanns Philosophische Propädeutik und die Vorlagen aus der Wissenschaftslehre Bernard Bolzanos*, Wien 1975, 9.



Exner, „pronikavý duch a oblíbený pedagog“ pražské univerzity, se zásadně podílel na přípravě „nejrevolučnější změny v koncepci fakultní výuky v celém jejím dosavadním trvání“, realizované v roce 1849/1850 — na osamostatnění a zrovnoprávnění filozofické fakulty v rámci univerzity.<sup>17)</sup> Reforma umožnila rozvinutí tehdejších filozofických oborů a v pražském prostředí této fázi připravoval půdu právě Exner. Jako důsledný herbartovec byl zásadním odpůrcem Hegelovy filozofie a ve svých přednáškách věnoval její zevrubné analýze mimořádný prostor. Exner svými výklady Herbartovy filozofie na jedné straně a principiální kritikou Hegela na straně druhé, ovlivňoval celou předběřnou generaci posluchačů univerzity. Jeho zásluhou řada z nich dále rozvíjela herbartismus ve specializovaných oborech (psychologii, logice, estetice) a někteří, jako A. Smetana, I. J. Hanuš ad., se naopak obrátili k zevrubnému studiu Hegelova filozofického učení.<sup>18)</sup>

V linii herbartismu pokračovaly v padesátých letech dvě významné osobnosti, které vyrostly z domácího vzděláneckého prostředí — Exnerovi žáci Wilhelm Fridolin Volkman (narodil se roku 1821 v Praze, kde vystudoval gymnázium a na univerzitě filozofii a práva) a Robert Zimmermann, v matematice žák Bolzanův (narozen 1824 v Praze, zde absolvoval gymnázium a začal studovat filozofii). Volkman přednášel na univerzitě dějiny estetiky ve školním roce 1848/1849; od roku 1856 jako mimořádný a od roku 1861 již jako řádný profesor filozofie věnoval hlavní pozornost psychologii.<sup>19)</sup> Zimmermann, pozdější velký systematik herbartismu, budující formalistickou estetiku a priori, získal na pražské univerzitě v roce 1852 řádnou profesuru. Filozofii zde přednášel od roku 1852/1853 a estetiku od následujícího školního roku až do odchodu na vídeňskou univerzitu v roce 1861.<sup>20)</sup> Již v přednášce „Was erwarten wir von der Philosophie“, proslovené 14. dubna 1852 při nástupu na pražskou filozofickou fakultu, ocenil význam svých předchůdců, jmenovitě Seibta, Bolzana, Exnera, a přihlásil se k Herbartovu filozofickému učení.<sup>21)</sup> Zimmermann začíná v těchto letech svého pražského působení formovat estetiku jako speciální vědu na základech Herbartova estetického formalismu. V Praze napsal první svazek své estetiky, osmisetstránkové dějiny (*Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858), zatímco druhou, systematickou část, pro herbartismus nejzávažnější, dokončil až ve Vídni (*Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Wien 1865). V Dějinách estetiky se jednoznačně postavil za Herbartovy principy („Die Herbart'sche Aesthetik kann

<sup>17)</sup> J. Petráň: *Nástin dějin filozofické fakulty Univerzity Karlovy*, 149.

<sup>18)</sup> Srov. *tamtéž*, 118.

<sup>19)</sup> Základní prací vycházející z Herbarta je *Grundriß der Psychologie von Standpunkte des philosophischen Realismus*, 2 sv., Halle 1856.

<sup>20)</sup> Viz seznamy přednášek v Archivu Univerzity Karlovy, Praha. — J. Petráň v *cit. práci*, 186, uvádí mylně u Zimmermanna zahájení přednášek již v roce 1849/50.

<sup>21)</sup> Přednáška byla vydána tiskem v Praze, nedat. — Zimmermann v souladu s Herbartem požadoval od filozofie „die Verdeutlichung unserer Begriffe“, 11.

nicht anders als rein formal sein;“ 768); rozhodující jsou „poměry, formy“ (Verhältnisse, Formen) a krásno, i hudební, je založeno právě na těchto poměrech členů ve složeném celku, ve formě (784 ad.).

Významnou platformu k vědecké práci poskytovala Zimmermannovi rovněž Královská česká společnost nauk. Na zasedáních filozofické sekce pronesl řadu přednášek, z nichž však jen některé byly publikovány. Ve zprávách společnosti (Berichte über die Sektions-Versammlungen von October 1856 bis Dezember 1858) je např. zaznamenána krátká anotace Zimmermannova proslavu z května 1858 o členění umění z hlediska „čisté formy“ (reiner Form).<sup>22)</sup>

Herbartismus již na sklonku čtyřicátých a počátkem let padesátých v Praze i na jiných vysokých školách monarchie zcela vytlačil filozofickou linii prezentovanou F. Schlegelem, Hegelem a vídeňským filozofujícím teologem A. Güntherem.<sup>23)</sup> Josef Durdík, sám čelný a významný herbartovec, již v roce 1876 ve stati s názvem O významu nauky Herbartovy, hledíc obzvláště k poměrům českým<sup>24)</sup> polemizoval s názorem, že Herbartova filozofie byla v Čechách přijata „z jakési zatemnělosti ducha českého“ či přičiněním podpory vlády. Odmítal tato nařčení a důvody příznivého přijetí herbartismu v našem prostředí spatřoval jednak „v jisté vnitřní a podstatné přednosti nauky samé“, jež umožnila vědecké rozvinutí psychologie a estetiky (u té hlavní pozornost věnovaná „vyšetření formy“ pak dovolila povznést se nad veškeré národnostní vášně, což v 19. století znamenalo mnoho), jednak ve vhodné půdě, která se u nás v průběhu minulých let podle Durdíka vytvořila. Vyzvedá zde Seibtův podíl na oživení filozofického ducha, vliv Kantův, Bolzanovy práce v oborech matematiky a logiky, připravující dobu i žáky (zejména Zimmermanna) pro Herbartovu filozofii, a konečně zásluhy F. Exnera, jenž k nám tuto filozofii uvedl, a jak praví Durdík, „ji i v budoucnu zajistil“. Sám Durdík pokračoval v této linii formalistické estetiky, jež v další etapě vyústila v konkrétní formalismus Otakara Hostinského — sledujeme-li alespoň hlavní stupně vývoje.

Problém herbartismu v českých zemích, nehledě na Durdíkův článek, byl v minulosti předmětem četných diskusí a kritických soudů. Nejnovější analýzu významu herbartismu v našem prostředí předkládá M. Pauza ve studii Teoretická a společensko-historická úloha herbartismu v Čechách třetí čtvrtiny 19. století. Upozorňuje na fakt, že dosavadní, převážně negativní výroky o herbartismu dostatečně nevystihují příčiny jeho působení a vlivu, neukazují na teoreticko-filozofickou světónázorovou víceznačnost Herbartovy filozofie, a nakonec ani nedovolují dobře rozpoznat, co z herbartismu v další fázi přispělo k obsahové i metodické profilaci evropské buržoazní filozofie přelomu 19. a 20. století. M. Pauza spatřuje

<sup>22)</sup> In: *Abhandlungen der königlichen Böhmisches Gesellschaft der Wissenschaften*, 10. sv. 1857—59, Prag 1859, 72.

<sup>23)</sup> Viz *cit. předmluva* E. Wintra, 9.

<sup>24)</sup> Durdík psal studii ke stému výročí Herbartova narození. Publikována byla v *ČČM* 1876, 294—328.

důvody přijetí herbartismu u nás ve třech aspektech: za prvé některými zásadními tezemi zprostředkovaně korespondoval či nebyl v rozporu se společenskými trendy porevoluční monarchie (a teprve následně „odpovídal“ intencím vídeňské vlády), za druhé vyjadřoval v abstraktní a obecné formě filozofické teorie a metodologie zájmy a potřeby rakouské i české buržoazie, a za třetí svým obsahově teoretickým profilem se blížil některým obecnějším motivům, které dlouhodoběji zrály v rakouském filozofickém myšlení. Za závažný pozitivní přínos považuje nemalý podíl herbartovců na zrodu některých speciálních společensko-vědních disciplín, což umožňovalo právě herbartismu vlastní dobírání se přesného obsahu pojmů vědy a precizace vědeckých postupů.<sup>25)</sup>

Hegelově filozofii, která měla na přelomu čtyřicátých a padesátých let i v českých zemích řadu zastánců, však prostor na univerzitách dán nebyl. Naopak, tato filozofie, nesoucí v sobě nebezpečí revoluce, byla zakázána a nevztahovaly se na ni záruky svobodného učení. Tábor hegelovců vedli již zmínění filozofové A. Smetana, I. J. Hanuš, který dokonce v zimním semestru 1850/1851 přednášel estetiku (*Aesthetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*), avšak musel z univerzity pro své filozofické učení odejít,<sup>26)</sup> dále F. M. Klácel, K. B. Štorch, a hlásili se k němu rovněž historikové a literáti A. Springer, V. B. Nebeský, V. V. Tomek, K. Sabina, J. Malý ad.

Má-li být obraz pěstování estetiky na pražské filozofické fakultě v padesátých letech úplnější, je třeba ještě zmínit přednáškový cyklus, který v českém jazyce pod názvem *O krasovědě*, jakožto úvod k historii krásných umění, ohlásil v zimním semestru 1850/1851 mimořádný profesor J. E. Vocel a pokračoval v něm až do konce zimního semestru v roce 1853.<sup>27)</sup>

<sup>25)</sup> Studie M. Pauzy je z připraveného rukopisu *Antologie z dějin českého a slovenského myšlení v období let 1849—1948* (část česká), Miroslav Pauza a kol., v tisku.

<sup>26)</sup> Viz J. Loužil: *Ignác Jan Hanuš*, Praha 1971, 80 ad.; na str. 259 přetiskuje Výnos o sesazení Hanuše z katedry filozofie.

<sup>27)</sup> Viz seznam přednášek v Archívu Univerzity Karlovy, Praha.

VI.  
PRAŽSKÉ „SCHUMANNOVSTVÍ“  
EDUARDA HANSLICKA —  
ESTETICKÉ NÁZORY  
AUGUSTA WILHELMA AMBROSE

---

V myšlenkově a kulturně plodném prostředí Prahy počátku čtyřicátých let, v atmosféře schumannovského opojení a pražského mendelssohnovského kultu, který na svých koncertech pěstovala pod vedením Antona Apta Cecilská jednota,<sup>1)</sup> i v doteku s provokujícími symfonickými díly H. Berlioze, vyrůstaly dvě výrazné osobnosti: student práv na pražské univerzitě Eduard Hanslick, později obávaný a proslavený vídeňský kritik, autor polemické studie *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) a dalších publikací, profesor dějin hudby na univerzitě ve Vídni, a August Wilhelm Ambros, od čtyřicátých až do šedesátých let jedna z nejvýraznějších postav pražského vědeckého a kulturního dění — právník, znalec výtvarného umění, kritik, hudební historik, estetik (v roce 1856 vydal v Praze knížku *Die Grenzen der Musik und Poesie*), skladatel, posléze i mimořádný profesor dějin hudby pražské filozofické fakulty. Hanslick i Ambros žili v Praze prosyceni duchem Schumannova romantismu a z jejich shodného uměleckého názoru se zrodilo silné přátelské pouto. Ambros, ač o deset let starší, byl až do Hanslickova odchodu do Vídne r. 1846 jeho nejvěrnějším přítelem a přátelské vztahy se mezi těmito výraznými individualitami nepřerušily ani v pozdějších letech, kdy zastávali protikladná estetická stanoviska.<sup>2)</sup>

Hanslickova studie *O hudebním krásnu* se jen za autorova života dočkala deseti vydání. Svým polemickým tónem proti romantickému fantazírování o hudbě mezi zastánci obsahové estetiky vyvolala vlnu souhlasných i protikladných diskusí. První verzi Hanslick v dalších vydáních postupně pod vlivem R. Zimmermanna upravoval a zeslaboval původní, herbartismu protikladná stanoviska, ve snaze co

<sup>1)</sup> Srov. *Hudba v českých dějinách* (kolektiv), Praha 1984, kapitola *Doba národního probuzení* 308.

<sup>2)</sup> Hanslick (*Aus meinem Leben*, 1894, 41—42) o vztahu k Ambrosovi píše: „Sein freundschaftliches Entgegenkommen machte mich, den fast zehn Jahre jüngeren Studiosus, gar stolz und glücklich. Durch mehrere Jahre genoß ich alle bedeutenderen Musikaufführungen in Prag doppelt und dreifach, indem ich sie mit Ambros hörte.“ O vzájemných kontaktech v pozdějších letech viz *tamtéž*, 334—339.

nejvíce se shodovat s vyhraněně formalistickým pojetím.<sup>3)</sup> Řada prací publikovaných k této drobné knížce již od doby jejího prvního vydání až po současnost, ukazuje na stále přitažlivý hudebně estetický problém, nazíraný v průběhu uplynulého období z nejrůznějších hledisek a kontextů, včetně odlišných metodologických přístupů. Ačkoli Hanslick psal tuto polemiku již za svého pobytu ve Vídni, kde se pustil do studia estetiky,<sup>4)</sup> nezůstal její ohlas po zveřejnění v Lipsku 1854 jen úzce lokální. Hanslickovy názory se velmi rychle staly námětem diskusí v odborných estetických i hudebních kruzích. V *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*<sup>5)</sup> recenzoval Hanslickovu práci jeho přítel R. Zimmermann. Větší publikací (Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1859) reagoval na Hanslicka rovněž hrabě Laurencin d'Armond, svérázná postava pražského, zvláště však vídeňského kulturního dění.<sup>6)</sup> A jako příspěvek do tehdejší diskuse o povaze hudebního krásna vznikla i zmíněná Ambrosova studie o hranicích hudby a poezie.

V námi vymezeném tématu, tj. v kapitole o charakteru estetického myšlení o hudbě v Praze v průběhu přibližně jednoho století, má své místo především opomíjená etapa Hanslickova mládí, charakteristická schumannovským vlivem. Zevrubná analýza studie *O hudebním krásnu*, se všemi dobovými souhlasnými hlasy či polemikami (Zimmermann, Laurencin, Ambros ad.) a celkového filozoficko-estetického myšlenkového ovzduší i uměleckého kvasu padesátých let tehdejšího Rakouska, sice nebyla dosud provedena, nicméně její začlenění do této práce by v zásadě narušilo koncepci a překročilo i stanovený rozsah. Zmíněná problematika si po ujasnění charakteru estetického nazírání na hudbu v pražském prostředí svou důležitostí a obsáhlostí vyžaduje samostatného řešení. Neuhýbáme tedy od zmíněného okruhu problémů, ale uvažujeme o jeho řešení v další etapě, v samostatné studii. Proto budeme v této fázi věnovat pozornost především Hanslickovým kritickým projevům z pražského období, o nichž se sice později sám vyjadřoval s despektem, a k jeho *Hudebnímu krásnu* budeme odkazovat v nutných případech při výkladu o Ambrosových hudebně estetických názorech.

<sup>3)</sup> J. Střítecký, který přeložil Hanslickovu studii do češtiny, v úvodu k tomuto vydání (*O hudebním krásnu*, Praha 1973, 28 ad.) upozorňuje na změny oproti první verzi. Hanslick vynechal odkazy na Vischerovu estetiku, oslabil původní metafyzickou část své koncepce a nahradil ji formalistickými tezemi. Od druhého vydání např. vyměnil v úvodní části původní text za pasáž o povaze krásna z Zimmermannovy recenze. Postupně se kritičtěji vyjadřoval o Berliozovi, škrtl zmínku o Wagnerovi apod.

<sup>4)</sup> *Aus meinem Leben*, 236—237, 242—243.

<sup>5)</sup> Roč. 1854, č. 47.

<sup>6)</sup> Laurencinova knížka má v podtitulu „Obrana“ (Eine Abwehr) a z toho, že ji připsal „svému vysoceváženému příteli F. Lisztovi“ jasně plyne, jaký estetický názor obhajoval. V předmluvě píše, že jeho „Gegenschrift“ je namířen proti Hanslickovi, jehož text považuje za „principiellen Irrthum des Verfassers, wie die Summe aller aus diesem falschen Grundsatzes gezogenen — selbstverständlich ebenfalls unwahren — Folgerungen...“ (VI)

# 1. Schumannův Ráj a Peri — Rytíř Berlioz v Praze

Z Hanslickova pobytu v Praze do podzimu 1846, tj. do věku dvaceti jedna let (nar. 1825), nás zajímá především zázemí, v němž žil. O jeho schumannovské spřízněnosti jsme se již zmínili. Co jí však v Hanslickově vývoji předcházelo? Rodinné prostředí, v němž vyrůstal, mělo výrazně intelektuální charakter. Hanslickův otec, dlouholetý přítel profesora estetiky J. H. Dambecka a vydavatel dvou svazků jeho přednášek (viz s. 37), se v r. 1830 vzdal ze zdravotních důvodů zaměstnání v univerzitní knihovně a cele se věnoval výchově a vzdělávání svých pěti dětí. Péči o vzdělání nejstaršího syna Eduarda přikládal J. A. Hanslick takovou důležitost, že pro něho dlouhá léta, i v době, kdy již studoval na univerzitě, pořizoval výpisy z nejrůznější filozofické literatury.<sup>7)</sup> Po stránce hudební se Hanslickovi dostalo především dokonalého pianistického školení u přísného pedagoga V. J. Tomáška. Zde studoval kromě raného Beethovena i Chopina, dokonce i některé kompozice Lisztovy. Díky mimořádné pianistické zručnosti se mohl velmi snadno a rychle seznamovat s nejnovější hudební literaturou. Touto formou zevrubně prostudoval např. Wagnerovy opery *Rienzi* a *Bludný Holanďan*.<sup>8)</sup> Z estetické literatury, jak píše v pamětech, na něho právě v těchto letech zapůsobila estetika F. Handa (*Aesthetik der Tonkunst*, 2 sv. 1836 a 1841).<sup>9)</sup> Lze se domnívat, že otec seznámil svého syna i s Dambeckovou estetikou. Velmi silně byl Hanslick v letech svého pražského pobytu ovlivněn setkáním s Ambrosem a účastí v jeho skupině přátel. Nejhlubší zážitky si však v mládí odnesl z opery *Weberův Čarostřelec*, *Spoňrova Jessonda*, *Faust*, *Marschnerův Hans Heiling*, *Templář* a *židovka* a *Meyerbeerovi Hugenoti*, to byla díla, která Hanslicka přiváděla přímo v nadšení.<sup>10)</sup> Do Hanslickovy pražské životní etapy náleží i osobní setkání s Wagnerem v Mariánských Lázních i hluboký dojem, kterým na něho zapůsobilo v roce 1846 provedení *Tannhäusera* v Drážďanech.<sup>11)</sup>

O jeho studiích na pražské univerzitě víme, že jako šestnáctiletý vstoupil do prvního ze dvou ročníků přípravného filozofického studia a poté přešel na práva.<sup>12)</sup> Na filozofii poslouchal přednášky herbartovce profesora Exnera, o němž se v pamětech vyjadřuje s úctou a v odstupu let, kdy je psal, i s oceněním jeho významu pro filozofii. V době pražských studií však filozofické učení Herbartovo na Hanslicka nijak nezapůsobilo. Ve školním roce 1841/1842 a částečně i 1842/1843 zastihl

<sup>7)</sup> *Aus meinem Leben*, 8.

<sup>8)</sup> *Tamtéž*, 65.

<sup>9)</sup> *Tamtéž*, 40.

<sup>10)</sup> *Tamtéž*, 55. — „...die Opern, welche mich in einen Rausch — einen sehr nachhaltigen Rausch — des Entzückens versetzen.“

<sup>11)</sup> *Tamtéž*, 70. — „Der Abend brachte mir ein ersehntes, unvergeßliches Theatererlebnis: die Aufführung des Tannhäuser...“

<sup>12)</sup> Viz J. Ludvová v úvodu k českému vydání výboru z Hanslickova díla — *Paměti, fejetony, kritiky*, Praha, v tisku.

závěr univerzitních čtení estetika A. Müllera, o kterém se však v pamětech nezmiňuje. I s R. Zimmermannem, s nímž se již v Praze stýkal, tehdy věnovali více zájmu poezii a umění než složitým filozofickým otázkám.<sup>13)</sup> Jeho vstup na dráhu hudebního kritika tedy názorově nedeterminoval narůstající význam herbartismu a krystalizující estetický formalismus. Naopak, vliv Schumannova romantismu a s ním spjaté estetiky byl tehdy pro Hanslicka natolik rozhodující, že se jednoznačně hlásil k linii citové estetiky.

Prostor k prvním hudebně kritickým projevům získal na stránkách pražského časopisu *Ost und West*, který ve své době sdružoval nejlepší české i německé literáty a intelektuály Prahy. Hanslick začal psát v roce 1844 nejprve jen drobné zprávy, aniž je podepisoval.<sup>14)</sup> V roce 1846 však publikoval v *Ost und West* dvě rozsáhlejší kritiky, které již podepsal plným jménem: v první, *Ritter Berlioz in Prag*, obšírně komentoval Berliozův koncert<sup>15)</sup> a rozebral jeho provedené skladby; druhá, *Robert Schumann und seine Cantate Das Paradies und die Peri*, není kritikou v pravém slova smyslu, ale otevřeným dopisem Flaminovi, poslednímu „Davidovci“, o dojmech a myšlenkách, které v Hanslickovi vyvolalo provedení tohoto díla.<sup>16)</sup>

Všimněme si nejprve dopisové formy, která byla tak typická právě pro Schumannův lipský kruh „Davidovců“. Je to exaltovaně vyslovená umělecká a estetická konfese mladého, romanticky rozevlátého Hanslicka. V pozdějších letech tento typ svých písemných projevů příkře odsoudil a květnatý styl vyjadřování po vzoru H. Heina přímo označil za „odporný“.<sup>17)</sup> Hanslickův dopis obsahuje charakteristické vyjadřovací prostředky „Davidovců“ — řadu poetických obrátů, přirovnání, metafor, narážek. Meritum Hanslickovy vzrušené výpovědi netvoří vlastní hodnocení kantáty a jejího provedení, nýbrž apologetika Schumannovy „geniální podvojnosti“, jak nazývá literární a kompoziční sféry jeho tvůrčího projevu. Převažuje však apologetika skladatelského díla proti dobové netečnosti, nevšímavosti i nepochopení. Hanslick nazývá Schumanna „prorokem“, který napsal „velmi živý a ohnivý korán *Neue Zeitschrift für Musik*“.<sup>18)</sup> Uvolnil zde fantazii svému snění o „nejpoetičtějším básníkovi hudby“ Schumannovi a o jeho skladbách, jež jsou plny toho, co je „slovy z lidského života nevyjádřitelné“.

<sup>13)</sup> Zimmermann odešel v r. 1845 do Vídně, kde dokončil filozofická studia. S Hanslickem se přátelil již v Praze. — *Aus meinem Leben*, 38.

<sup>14)</sup> *Tamtéž*, 53.

<sup>15)</sup> Berlioz řídil provedení svých skladeb 19. ledna na Žofínském ostrově. — *Ost und West*, č. 9, 35—36, č. 10, 38—40.

<sup>16)</sup> Kantátu provedla Žofínská akademie 14. 5. 1846. — *Ost und West*, č. 59, 235—236.

<sup>17)</sup> „Diese Briefform entfesselte vollends jenen Schwarm subjektiver, künstlich nachlässiger Heinscher Wendungen, die mir jetzt so unbeschreiblich widerwärtig sind.“ *Aus meinem Leben*, 64.

<sup>18)</sup> „Und der Prophet schrieb eien gar frischen begeisterten Koran, die ‚Neue Zeitschrift für Musik‘...“ — *Ost und West*, 235.

Hanslickovo ztotožnění se s požadavkem „čistě poetického“ v hudbě, tj. s hudbou jako „básní v tónech“ je zde evidentní.

I následující Hanslickova kritika koncertu, na kterém Berlioz řídil provedení předehry Římský karneval, druhé věty (Pochod poutníků) ze symfonie se sólovou violou Harold v Itálii, dále dvou skladeb pro hlas a orchestr (Der dänische Jäger, Bolero) a Fantastické symfonie, je ve své podstatě druhem obrany. Hanslick, jak sám zdůrazňuje, Berliozovy skladby uváděné v Praze znal již dříve a choval k nim stále větší obdiv (v pozdějších letech se naopak k Berliozovi stavěl stále kritičtěji a jeho dřívější nadšení ustoupilo chladným a střízlivým výtkám). Proto se rozhodl vyvrátit vznášené námitky proti Berliozovi. Stručně rekapitulováno, polemizoval s názorem, že Berliozovy skladby nehovoří k širokému publiku, že je odmítají skoro všichni kritikové, a konečně, že tyto skladby trpí nepravidelností a libovůlí ve formě, nedostatkem melodie, rozervaností, nesrozumitelností a neuspořádaností hudebních myšlenek. Více než Hanslickova argumentace proti dobovým výtkám nás však zajímá estetické stanovisko, ze kterého Berlioze obhajuje. Hanslick přistupuje k jednotlivým skladbám z pozice tentokrát již citové estetiky a spěje ve svém hodnocení až k programnímu výkladu, k objasňování Berliozovy schopnosti vyjádřit mimohudební obsah. Označuje Berlioze za „nejvelkolepější zjev v oblasti hudebního básnictví“ (der musikalischen Tondichtung, 35). V souladu s romanitismem žádá od tvůrčího umělce a od umění obecně pokrok, když praví: „Denn daß Wesen des Romantischen besteht eben darin, daß sich die Idee in der äußeren Erscheinung nicht mehr begränzt, nicht mehr wie im Klassischen befriedigt fühlt, sondern Kraft ihrer Unedlichkeit die Form durchbricht und sich aufschwingt in das Reich des Unermeßlichen.“<sup>19)</sup> A tento požadavek mu zcela naplňovala díla Berliozova.

Skladatelova melodika měla podle Hanslicka ryzí „duchovní výraz“, byla subjektivním projevem silného citového hnutí; její obsah vyvěral z Berliozovy vášně, jeho hlavní múzy. Zde se Hanslick zcela oddal idealismu citové estetiky. Všimněme si dále způsobu, jakým hovořil o jednotlivých skladbách. Je to markantní příklad programního výkladu hudby. V Římském karnevalu spatřuje veselý jižní život, „neuvěřitelné hemžení“ lidí. V Pochodu poutníků oceňuje Berliozovu schopnost „malovat“, líčit, navozovat hudbou atmosféru „in ihren feinsten poetischsten Blüthe“.<sup>20)</sup> I zde opakoval mimohudební program — líčení procesí poutníků.

Je pozoruhodné, že Hanslick, který o několik let později hodnotil skladby z pozice estetického formalismu, při pojednání Fantastické symfonie věnoval výhradní pozornost programní stránce a zcela rezignoval na vlastní hudební analýzu s odůvodněním, že skvělý rozbor již před lety provedl R. Schumann. Kromě toho považoval „tělo“ Fantastické symfonie za natolik „krásné“, že si údajně nezasluhovalo být „pitváno“. Z této Hanslickovy kritiky pocházejí ona slavná a často citovaná

<sup>19)</sup> *Ost und West*, 36.

<sup>20)</sup> *Tamtéž*, 39.



slova, k nimž se později nerad znal: „Wahrlich die ist kein erdichteter Schmerz, es ist Echtes, was uns Berlioz schildert. Die Symphonie fantastique ist die Apotheose der Leidenschaft. Berlioz hat sie mit seinem Herzblut geschrieben. Darum will dies Werk nicht blos in der Form verstanden, es will mitgeföhlt werden.“<sup>21)</sup> Hanslick při popisu jednotlivých vět rozvinul program, který k symfonii napsal Berlioz a který byl na pražském koncertu dán publiku k dispozici.

Tyto dva rozměrnější články z Hanslickova pražského období ukazují, v jaké linii dobové estetiky nacházel tehdy uspokojení a z jakého zorného úhlu přistupoval k problému mimohudebního obsahu hudby. Hanslickův pozdější přechod na pozice estetického formalismu byl procesem postupné proměny dříve zastávaných stanovisek. Představuje jeden ze zajímavých zvrátů, k němuž hlavní impuls dal herbartovec R. Zimmermann. Hanslickův přerod se však udál až ve Vídni, kam Zimmermann přešel z Prahy již jako vyhraněný zastávce formalistické estetiky.

## 2. Die Grenzen der Musik und Poesie 1856

A. W. Ambros (nar. 17. 11. 1816 v Mýtu u Plzně) vstoupil do pražského kulturního dění počátkem čtyřicátých let, vybaven obdivuhodně širokým vzděláním. V Praze, kam odešel studovat v roce 1827 gymnázium, prožil většinu života (1872 byl povolán na ministerstvo spravedlnosti a současně i jako učitel korunního prince do Vídně, kde v roce 1878 umírá). Zde zrál intelektuálně i umělecky. Po přípravném filozofickém studiu na univerzitě, kde poslouchal přednášky profesorů F. Exnera a estetika A. Müllera, absolvoval s vynikajícím úspěchem práva.<sup>22)</sup> Od roku 1840, kdy vstoupil do státních služeb, pokračovala jeho právnická a úřední kariéra až ke jmenování vrchním státním návladním (1853). To byla jedna část života této mnohostranné osobnosti. Druhou naplňoval hluboký zájem o výtvarné umění a o hudbu. I v těchto oblastech se intenzívně vzdělával. Již během studií na gymnáziu navštěvoval privátně pražskou malířskou akademii a další volný čas věnoval hudbě. Jako autodidakt zvládl nejprve tehdy rozšířenou Türkovu učebnici generálbasu a dále pak Rejchovu Nauku o skladbě.<sup>23)</sup> Takto vybaven se vrhl do pražského uměleckého života.

O Ambrosově schumannovském opojení na počátku čtyřicátých let jsme již hovořili na předcházejících stranách. Byla to základní hudební a estetická orientace, která ho v podstatě ovlivňovala po celý život. Okouzlení romantiky Schumannova lipského kruhu, a zde je třeba zdůraznit obecný vliv literárního projevu

<sup>21)</sup> *Tamtéž*, 39.

<sup>22)</sup> 27. 11. 1839 byl promován doktorem práv. Viz M. Očadlík: A. V. Ambros na pražské univerzitě, *Sborník V. Vojliška, Acta Universitatis Carolinae*, Praha 1958, 131—132.

<sup>23)</sup> Ambros: Autobiografie, *Dalibor* 1905, 114 ad. — Zde Ambros vzpomíná, že mu byl v počátečním studiu harmonie několikrát nápomocen radou i ředitel pražské konzervatoře B. D. Weber. Rejchovu nauku studoval v německém překladu a vydání C. Czerného.

Jeana Paula, bylo tak silné, že trvale poznamenalo i Ambrosův písemný projev, zejména publicistický. Svým naturelem a v neposlední řadě i obdivuhodnou pamětí, bytostně inklinoval ke květnatému způsobu vyjadřování s mnoha metaforami, jež často odváděly od základní myšlenky. Takto se představil v počátku hudebně kritické dráhy na stránkách pražské Bohemie i Neue Zeitschrift für Musik. Dlužno dodat, že se Hanslickovy kritiky z časopisu Ost und West v ničem od Ambrosova způsobu psaní nelišily. Zatímco Hanslick se vědomě od těchto vlivů odpoutal, Ambros jako kritik se ani nemohl vymanit z brilantního, leč rozevlátého vyjadřování, v němž se kritický úsudek ztrácel.

Schumannův a Mendelssohnův skladatelský vliv trvale poznamenal i Ambrosovu rozsáhlejší kompoziční práci — od drobných, schumannovsky či mendelssohnovsky znějících klavírních skladeb až po větší orchestrální díla.<sup>24)</sup> Ve čtyřicátých až padesátých letech patřil Ambros k duchovním vůdcům hudebního romantismu v Praze a veškerou energii věnoval právě prosazení skladeb Schumannových, Mendelssohnových, Berliozových, Lisztových ad. V tomto období převažuje jeho kritická a skladatelská aktivita, provázená zájmem o problematiku hudebně estetickou. Ambros, hudební historik, autor na svou dobu obdivuhodně rozsáhlých, koncepčně i materiálově přínosných *Geschichte der Musik*,<sup>25)</sup> se začíná rodit teprve na sklonku padesátých let. Z jeho zájmu o historii výtvarného umění a architektury vzešla práce o pražském chrámu sv. Víta (*Der Dom zu Prag*, 1858); téhož roku vydal k padesátiletému jubileu vzniku Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách i první dějiny pražské konzervatoře (*Das Conservatorium in Prag*, 1858). Ambros jako hudební historik se etabloval na širším mezinárodním fóru v šedesátých letech postupnou realizací svého projektu dějin hudby a uznání, kterého se mu za hudebně historickou práci dostalo, nakonec ovlivnilo i vytoužené jmenování mimořádným profesorem dějin hudby na pražské filozofické fakultě (1869—1872).<sup>26)</sup> V těchto letech Ambros věnoval částečně pozornost i problematice dějin hudby v Čechách v návaznosti zvláště na své dějiny konzervatoře a byl jako historik schopen pochopit proces směřující k formování české národní hudby.<sup>27)</sup> Svým všestranným a „mnohonásobným zasahováním do duševního života své vlasti“, jak sám napsal v autobiografii, se v Čechách zařadil mezi osobnosti, které výrazně utvářely charakter duchovního i kulturního proudění své doby a významem přesáhly úzce lokální i časový rámec.

<sup>24)</sup> O Ambrosově skladatelské tvorbě viz P. Vít: August Wilhelm Ambros und sein Kompositionsschaffen, SPFFBU H 10, Brno 1975, 49—67. Zde je též připojen seznam skladeb.

<sup>25)</sup> Tři svazky vyšly ještě za Ambrosova života (1/1862, 2/1864, 3/1868), sv. 4. (1878) posthumně vydal Nottebohm.

<sup>26)</sup> O Ambrosově působení na filozofické fakultě viz studie M. Očadlíka, 131—145, pozn. 22.

<sup>27)</sup> Ambros rozlišoval mezi „specifisch-böhmische Musikschule“ v 18. a v počátku 19. století a „tschechische Musik“ po roce 1860. Srov. P. Vít: August Wilhelm Ambros und seine Beziehung zur Geschichte der Musik in Böhmen und der tschechischen Musik, *Die Musikforschung*, 31. Jhg. 1978, č. 1, 29 ad.

Účin Schumannovy estetiky byl na Ambrose natolik silný, že zůstal ve čtyřicátých letech, stejně jako Hanslick za svého pražského pobytu, zcela nedotčen herbartismem. U této linie hudební estetiky setrval, na rozdíl od Hanslickova obratu k estetickému formalismu. Jak jsme již zdůraznili, Ambros jako jeden z mnohých reagoval napsáním knížky *Die Grenzen der Musik und Poesie* na Hanslickův spis *O hudebním krásnu*. Ambrosova studie byla samozřejmě dalším podnětem do již tak vzedmutých diskusí o povaze hudebního krásna, o vyjadřovacích schopnostech hudby, mimohudebním programu, obsahu apod. Je přirozené, že její vydání přijali Hanslickovi zastánci s velkým podrážděním. Ambros na situaci kolem publikování své knížky reagoval v autobiografii: „Hanslickův spis *O krásnu hudebním* byl mi podnětem k malému spisku *Die Grenzen der Musik und Poesie*, jenž vyšel v r. 1856 v Praze u Mercyho. Spiskem tím jako bych byl píchl do vosího hnízda. Ve Vídni, kde vše přísahalo na dogmata Hanslickova, vrhli se na mou knížku téměř vztekle, >Wiener Zeitung< přinesla o ní podrážděný referát z pera prof. Roberta Zimmermanna, nejdůvěrnějšího přítele Hanslickova. Také stará >Presse<, jejímž spolupracovníkem byl Hanslick a jež až dosud mně velice byla nakloněna, vypustila proti ní jedovatý šíp. Přátelé moji krčili rameny, nepřátelé se radovali a já sám byl jsem na rozpacích, vida, jak práce psaná se vši vřelostí srdce — plod dlouholetého svědomitého studia — jest trhána.“<sup>28)</sup>

V diskusích, v nichž nešlo jen o obecné či abstraktní otázky, se vášnivě bojovalo o charakter dalšího směřování vývoje hudby. Tak jako Hanslickova knížka vyvolala v odborných kruzích i na stránkách tisku bouřlivou odezvu, znamenala i každá z odpovědí na ni v duchu romantického fantazírování o „vyjadřovacích“ schopnostech hudby novou kritiku z pozice formalistické estetiky. Podráždil-li Ambros Hanslickův tábor, jak praví, získal díky své knížce přátelství F. Liszta. Tolik jen k vnější stránce tehdejších sporů.

Ambrosova studie náleží v prostředí a v období, které v průběhu našeho výkladu sledujeme, k nejvýraznějším projevům estetického myšlení o hudbě. Oprávněně si tedy zaslouhuje, abychom jejímu obsahu věnovali mimořádnou pozornost. Zastavme se nejprve u cíle, který si Ambros předsevzal a který formuloval v předmluvě. Studii napsal se záměrem objasnit hranice mezi hudbou a poezií, jinými slovy, ve snaze určit, kde se obě umění vzájemně dotýkají, kde se navzájem překrývají a kde mezi nimi neexistuje žádný styčný bod. K sepsání této práce, jak jsme již uvedli, Ambrose vyprovokovala Hanslickova studie *O hudebním krásnu* a s jejím obsahem související tehdy závažný a široce diskutovaný problém: jak mají skladatelé nakládat se svými mimohudebními (nicht musikalischen) idejemi — tzn. básnickými, filozofickými, politickými apod., chtějí-li, jak konstatuje Ambros, toto myšlenkové bohatství vnést do hudby, vnutit jí něco, pro co sama není svou

<sup>28)</sup> Ambros: *Autobiografie*, 146. — *Österreichische Blätter für Kunst und Literatur* z r. 1856 (příloha *Wiener Zeitung*), kde měla být publikována Zimmermannova recenze, nebyly v době práce na této studii přístupny ve Státní knihovně ČSR v Praze, ani v Brně.

podstatou uzpůsobena. Proto chtěl Ambros ukázat, že hudba jako umění má své pole působnosti, má, jak poeticky říká, „hvězdu-stálici, která se sice může na nějakou dobu skrýt či zatemnit, avšak nikdy vyhasnout“ [VI/].

Stanovenému cíli podřídil pojetí knížky i způsob výkladu. Mohl sice, jak podotýká, zvolit formu „katedrového filozofického pojednání“, avšak tím by se podle jeho mínění výsledek minul účinkem, neboť by studii nečetli ti, jimž byla především určena — hudebníci a vzdělání milovníci hudby. V žádném případě proto nechtěl psát systematickou hudebně estetickou učebnici a tak v textu ani neoznačil jednotlivé kapitoly názvy a předeslal je pouze v obsahu. Uvádí zde následující členění: Die Musik in ihrer Stellung zu den übrigen Künsten; Das formale Moment der Musik; Das Idealmoment der Musik; Die Berührungspunkte der Musik und der Poesie; Die Musik betrachtet in ihrer objektiven Stellung neben der Poesie; Die Musik betrachtet als Ergebnis subjektiver Geistesthätigkeit des Tonsetzers; Die Musik als Gegenstand subjektiver Ausdeutung von Seite des Hörers; Die Musik mit durch neben sie gestellte Worte eingeschränkter Ausdeutung; Programmen-Musik; Die durch die Untersuchung gewonnenen Schlußresultate. Přístupnost výkladu se snažil zvýšit rovněž častým odkazováním na konkrétní skladby Bachovy, Mozartovy, Mendelssohnovy, Berliozovy, Wagnerovy ad. Uvážíme-li záměr a charakter výkladu, mohli bychom tuto studii považovat za svého druhu popularizační, nemající ambice vědecké. Tím bychom však samotného Ambrose velmi podcenili. Byl si vědom obtížnosti posuzování hudby a poukazoval na skutečnost, že část estetiků a filozofů se připojila k hudebníkům, kteří hovořili o výrazu a zobrazení citů v hudbě (Hand, Sulzer, Thiersch) a druhá pak k těm, kteří jako podstatu spatřovali v hudbě pouze formu. Problém však podle něho spočíval v tom, že znamenitý hudebník nebyl zpravidla školeným filozofem a nedostávalo se mu tedy schopnosti abstraktního myšlení, a školený filozof naopak nebyl zdatným hudebníkem a scházela mu důvěrná znalost předmětu, o němž pojednával. Proto ta různice hledisek a názorů: na jedné straně nepřesně a nedostatečně precizně formulovaných a na straně druhé apriorně, se vši logickou důsledností prosazovaných. Že Ambros chtěl do těchto nejasností vnést svou studii alespoň částečně jasno, je evidentní, a že se k tomu cítil povolán, vyplývá z předcházejících řádků. Byl filozoficky i esteticky na svou dobu solidně vzdělán, spíše důsledkem svých privátních zájmů než univerzitních studií; a opíraje se o vlastní kompoziční práci, považoval se oprávněně za důvěrného znalce hudby. Ač to sice nevyslovil, nacházel v sobě schopnosti obojího druhu, jež u mnohých, tehdy se zabývajících hudební estetikou, postrádal.

Ambros svůj zájem ve výkladu soustředil k hudbě a od ní vedl své úvahy k poezii, a jak je mu vlastní, často odbočoval k ostatním uměním. Ačkoli tedy zkoumal hranice hudby a poezie, činil tak primárně z hlediska hudebně estetického a nikoli, jak jsme se v předcházejícím výkladu setkali např. u Dambecka, Müllera, Fickera apod., v rámci pojednání o všech druzích umění, počínaje dobově preferovaným básnictvím. Obdobně jako Hanslick, tak i Ambros reprezentuje již typ specializo-

vaného hudebně estetického myšlení, byť ne tak koncentrovaného a svým způsobem i systematického.

Ambrose kromě provokujícího Hanslickova spisu pozitivně názorově inspirovala zejména kniha A. B. Marxe *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege* (1855) a zvláště pak jeho rozdělení hudby na „umění duše“ (die Kunst der Seele), související s náladou, vnitřním hnutím, což dokumentovalo dílo Haydnovo a Mozartovo, a dále „umění ducha“ (die Kunst des Geistes), z předchozího vyrůstající a naplňující se u Beethovena. Tato hudba „básní tóny“ (in Tönen dichtet) a nevyvolává nálady a vnitřní hnutí jen náhodně, nýbrž jako důsledek „uspořádaných a v sobě ospravedlněných souvislostí“. <sup>29)</sup> Marxovo pojetí hudby, na něž se Ambros odvolával, tzn. hudby jako média „seelischer oder geistiger Verinnerlichung“ mělo svůj původ v akcentování „Seelisch-Innern“, v jednom z nejdůležitějších motivů v úvahách o hudbě u romantiků. „Innerlichkeits-Topos“ jako všeobecnou esteticko světonázorovou kategorii ve svých statích obhajovali již Wackenroder a Tieck a vyšel z ní i Hegel, definoval-li hudbu jako umění „der subjektiven Innerlichkeit“. <sup>30)</sup>

Již samotné názvy kapitol („das formale Moment“ a „das Idealmoment“), hlavně pak ale vlastní výklad o postavení hudby vzhledem k ostatním uměním, o její specifičnosti, v nás vyvolávají neodbytnou domněnku, že bychom se zde mohli setkat s vlivem Hegelovy estetiky. Ambros Hegela znal, což sám dokládá připomínkou, že pochopil, proč Hegel ze svého estetického přístupu objasňoval zákonitost poezie ze vztahů k hudbě. Je to jediná zmínka o Hegelovi /4/ a v celém následujícím textu již žádný další odkaz k jeho estetice neanajdeme. Že se Ambros více na Hegela nechtěl odvolávat, mohlo mít přinejmenším dva důvody. Předně v době, kdy studii psal, již zastával vysokou funkci státního návladního, a ve svém postavení si nemohl dovolit veřejně propagovat myslitele, jehož učení upadlo v Rakousku v naprostou nemilost. Druhým důvodem pak bylo vlastní určení studie, jež nedovolovalo vést obtížné, nesnadno pochopitelné (zvláště hudebníkům) filozoficko-estetické úvahy. Nicméně se domníváme, že Hegelova Estetika stála v pozadí mnoha Ambrosových názorů a lze říci i myšlenkových pochodů. Tyto hegelovské průniky do Ambrosova výkladu jsou natolik zajímavé, že si zasluhují bližší pozornosti. Přirozeně je zde objevíme jen v redukované formě, v náznaku či ve skryté podobě.

První impuls Hegelovy Estetiky (kromě již zmíněných názvů kapitol) nacházíme ve vstupním pojednání o vztahu hudby k ostatním uměním, kde Ambros stručně, bez jakéhokoliv rozvedení, označí za nejpodstatnější u každého umění „das Formale“ a „das Idealmoment“ (oba aspekty řeší v samostatných kapitolkách a v našem výkladu se k nim ještě vrátíme) a hned k tomu dodá, že právě poezie pro svůj

<sup>29)</sup> „...die in Tönen dichtet, und Stimmungen nicht mehr nur wie zufällig anregt, sondern in geordnetem, in sich gerechtfertigtem Zusammenhange entwickelt“ (9).

<sup>30)</sup> Srov. H. Grimm: *Musik als Weg nach innen. Philosophische Aspekte frühromantischer Musikanschauung*, *Musik und Gesellschaft*, 1984, č. 2., 68.

„ideální“ (Idealmoment) aspekt znamená „Lebensäther“ všech umění. Zde nás napadá Hegelovo chápání poezie ve smyslu „totálního umění“, neboť právě poezie je svým obsahem nejbohatší a nejneomezenější a „způsobem utváření ve svém oboru opakuje způsob podání ostatních umění“ /I, 17/.<sup>31)</sup> K tomuto bezprostřednímu doložení citátu z Hegelovy Estetiky nás vede domněnka, že Ambros z Hegela převzal ve zjednodušené podobě rozlišování „formy“, „formálního“ aspektu a „ideje“, „ideálního“ aspektu jako výchozí princip umění a zároveň i princip třídění celé jeho sféry, včetně klasifikace jednotlivých druhů. Je na místě, abychom si v této souvislosti připomenuli jednu ze základních tezí Hegelovy Estetiky — „...obsahem umění je idea, její formou smyslové obrazné utváření“ /I, 99/. Domněnku o Ambrosově vázanosti na Hegela nám potvrzuje způsob, jakým dále postupuje. Sleduje totiž vazbu jednotlivých umění na hmotu, materiál, což je Hegelovo estetické východisko, a shodně začíná architekturou a její nejtěsnější vázaností na materiál. I v tomto případě můžeme pro názornost ocitovat Hegela: „...jejím materiálem (tj. architektury) je materiálno samo ve své bezprostřední vnějškovosti, jakožto mechanická těžká masa...“ /I, 106/. U dalšího umění, sochařství, Ambros opět v duchu Hegela uvádí již menší vázanost na materiál a schopnost „ideálně krásnou formou zprostředkovat duchovně mravní podstatu“ zobrazovaného člověka.<sup>32)</sup> Materiální vázanost podle něho velmi ustupuje v malířství, kde naopak do popředí již plně vystupuje „duchovně mravní“ podstata člověka. Ambros ji u portrétního malířství charakterizuje výrokem „Spiegel der Seele“; podle Hegela je to pak umění, které „převrací vnější podobu ve výraz nitra“ /II, 16/. U poezie Ambros již jen konstatuje naprostou neodvislost na materiálu, což opět připomíná Hegelovu definici poezie jako všeobecného umění ducha, „který se stal v sobě samém svobodným, který není poután pro účel realizace k vnějšmu materiálu...“ /I, 109/. Konečně pak jako Hegel, který mezi umění, „jejichž posláním je utvářet subjektivitu nitra“, tzn. mezi malířství na jedné straně a poezii na straně druhé, zařadil hudbu, dospěl k tomuto výsledku i Ambros. Hovoří o vázanosti architektury na hmotu a úplné odvislosti poezie od ní; protože hudba odkazuje k oběma pólům, považuje ji tedy jednak za „eine architektonisch-formelle Kunst“ a jednak za „eine Kunst poetischer Ideen“ /20/. Architektonická forma a básnická idea se musejí v hudbě prostupovat, praví Ambros, avšak jedna z obou daností může sehrát dominantní roli. K tomu dodává, že hudba je méně hmotná než malířství, ale zase hmotnější než zcela odhmotněná poezie (entkörperte). I zde bychom mohli hledat vliv Hegelův, který hovoří o příbuzenském vztahu architektury k hudbě; první z umění podle něho bere své formy nikoli z toho, co je dáno, nýbrž z „duchovní invence“ a utváří je podle

<sup>31)</sup> Citujeme z českého vydání Hegelovy *Estetiky*, 1. a 2. sv., Praha 1966.

<sup>32)</sup> Ambros: „Wir treten in der Plastik schon vor die Gestalt des Menschen, die in der Bildsäule von allen Seiten anschaulich vor uns steht — wir erkennen aber auch sein geistig sittliches Wesen der Anschauung durch die ideal schöne Form vermittelt“ (16—17).

zákonů tíže a pravidel symetrie a eurytmie; druhé umění pak se „na jedné straně řídí nezávisle na výrazu citu zákony harmonie tónů, které spočívají na kvantitativních poměrech, na druhé stojí jak návratem taktu a rytmu i v dalších rozvojiích tónů mnohotvárně pod nadvládou forem pravidelnosti a symetrie“ /II, 173/. Vsunutí této Hegelovy charakteristiky příbuznosti architektury a hudby považujeme za užitečné pro další poznání cesty, kterou se ubírají Ambrosovy úvahy, i když se při objasňování podobnosti obou umění odvolal k Schlegelovi a jeho výroku o hudbě jako „tekoucím stavitelském umění“ (flüssig gewordene Baukunst) a architektuře jako „ztuhlé hudbě“ (erstarrte Musik) /24/. Nebyla to podle Ambrosova mínění pouhá slovní hříčka, neboť v naznačeném smyslu dovoluje vést analogii mezi skladbami J. S. Bacha a mezi významnými stavbami německého stylu architektury té doby. V symetrickém opakování částí s jejich vzájemně shodným členěním tónů můžeme spatřovat obdobný princip symetrického opakování velkých částí stavby se shodnými články, na němž spočívá architektura /24/. Jde tedy o organizovanost materiálu, o řád a jeho realizaci, bez čehož není ani existence hudby možná. S odvoláním se na A. B. Marxe poukazuje Ambros dále na fakt, že forma ve své abstraktnosti, ve svém základním schématu, bez ohledu na hudební obsah (musikalischer Inhalt), je totéž co určitý architektonický styl typově vymezené budovy bez jejích vnitřních detailů. Ovšem posuzování skladby jen podle schémat, podle „přehledné“ stavby by bylo zavádějící, neboť „duchovně-hudební“ obsah (der geistig-musikalische Inhalt) obecně dané formy může být nejen různý (obdobně jako v architektuře), nýbrž i formu podmiňující, modifikující atd., aniž by ji však v podstatě rušil /27/. Zde je podle Ambrose zásadní otázkou symetrie, která se u architektury jako prostorového umění projevuje v prostoru, zatímco u hudby v čase a fixuje se nejvýše jen v paměti. Avšak hudební paměť ji nemusí udržet. Má tedy hudba, plynoucí v čase, měřitelné poměry stejně jako prostorové umění architektura? Na položenou otázku si Ambros odpovídá souhlasně. Podle jeho mínění vnímáme „měřitelné poměry“ částí skladeb v jejich délce a trvání prostřednictvím základního metra (Taktmaß) jako „zákona celého vývoje skladby“ (Gesetz für die ganze Entwicklung des Tonstückes) /29/. To jsou z Ambrosova hlediska měřitelné části. I v těchto úvahách bychom mohli hledat inspiraci v Hegelově řešení, na něž jsme upozornili výše zmíněným citátem a které Hegel systematicky vykládá v kapitole o hudbě (1. Všeobecný ráz). Nabízejí se dále i podněty z prvního dílu Estetiky (Idea uměleckého krásna neboli ideál), kde Hegel v pojednání o vnějškové určenosti ideálu hovoří o pravidelnosti, symetrii a harmonii. Hlavní aplikaci symetrie nachází právě v architektuře, dávající umělecký tvar vnějšmu, „v sobě samém neorganickému okolí ducha“; v tomto směru je „všepřonikajícím zákonem vnějšku utváření“. Oproti tomu v hudbě, která není schopna jako umění „mizící“ v čase žádného „konkrétního formování jiným způsobem“, je „úkolem rytmické pravidelnosti, aby dávala tvar této neurčitosti; rytmus vytváří určitost a pravidelnost opakování...“ A takt jako magická síla vyvolává „abstraktní jednotu, promítnutou subjektem do času“, což

v důsledku působí uspořádanost pouze v tom „co je kvantitativní, což má určenost veličiny“ /I, 205/.

Ambros předchozí výklad shrnuje do závěru: „Wir hatten also recht, die Musik in ihren Formen eine architektonische Kunst zu nennen. Wen wir Gliederung der Periodenbaues, den gleichmässigen Pulsschlag des Rhythmus, die innere Structur der Harmonie und die glatte, singende Oberfläche der Melodie nennen, so haben wir den Leib des Tonstückes genannt. Aber der Leib verlangt auch eine Seele“ /31—32/. To je tedy v Ambrosově pojetí „das formale Moment“ hudby, forma, již obrazně říká „tělo“, tzn. forma, kterou podle Hegela „na sebe bere duchovní obsah“ /II, 172/.

V následující části, v níž Ambros rozebírá další aspekt hudby, „Idealmoment“, věnuje pozornost především tendencím redukovat podstatu hudby jen na rytmus a pohyb (Hanslick). Odmítá je, neboť vedou k opomíjení dalších dvou podstatných složek — harmonie a melodie. U Ambrose nemá místo pojetí hudby, jejíž působnost by byla snížena na elementární složky, na pouhou hudební gramatiku, či dokonce její obsah ztotožňován s formou. Pro něho je u hudby podstatná, v estetice romantiků preferovaná niternost (Innerlichkeit), neboť hudební umění jako takové „wurzelt im Sinnlichen“. Toto „smyslové“, častěji tehdy nahrazované substantivem „smyslovost“ (Sinnlichkeit), se u Ambrose shoduje s dobovým, spíše vágním střečovým pojmem, jenž zahrnoval city, instinkty, tužby, vášně apod., zkrátka to, co náleželo do sféry vnitřního hnutí citů i mysli. Vysvětlovat proto účín hudby z pouhé její formální stránky, je pro Ambrose nepřijatelné; každá forma, jak již předznamenal, je naplňována i „duchovně-hudebním“ obsahem a každé toto „naplnění“ je individuální. To znamená, že i účín hudebního díla má „bestimmte, individuelle Physiognomie“. Znějící polybové formy (Hanslick) jako obsah hudby pak nemohou vyvolat v subjektu nejen individuální účín, nýbrž vůbec žádný, neobsahují-li ono nutné „duchovně-hudební“ /48—49/.

Svou úvahu o tomto aspektu hudby vede Ambros již volně, aniž by se opíral jako v případě „formálního“ momentu o Hegela. Jeho výklad této otázky ústí v lapidární závěr: má-li hudba své „tělo“, tzn. formu, musí mít i svou „duši“, tzn. obsah; tu je jí schopna vdechnout poezie jako vše prostupující umění. Kde je však hranice mezi hudbou a poezií? /52/.

Stýčný bod obou umění (Berührungspunkt) nachází Ambros ve schopnosti hudby i poezie vzbuzovat nálady (im Erregen von Stimmungen). Hudba však přináší posluchači již hotovou náladu (ganz fertige Stimmung) jako výsledek, zatímco poezie tuto náladu může následně evokovat slovy. Nálada vzbuzená hudbou působí na subjektivní niternost. Avšak posluchač často přenáší subjektivně citěné zpět do hudby a toto subjektivní se snaží objektivizovat výroky typu: hudba vyjadřuje či sděluje tu nebo onu určitou náladu. Jen tak lze podle Ambrose vysvětlit, proč v hudební estetice mohla vzniknout celá linie, chápající hudbu jako „výraz citů“ (Gefühl). Podstatný je tedy rozdíl mezi „určitou“ náladou hudby samotné, mezi subjektivním pocitem, který nálada vyvolá, a zpětnou subjektivní projekcí



do hudby. Ambros si při této příležitosti klade otázku, jak je možné, že názvy Berliozových programních symfonií a jejich částí (Fantastické symfonie, Harold v Itálii, Romeo a Julie), Schumannových Dětských scén a dalších skladeb, odpovídají natolik subjektivní pocitovosti, až jsou vlastně svým způsobem ospravedlnitelné. Tato situace nastane pouze tehdy, říká, vyvolá-li hudba v subjektu posluchače do té míry určité pocity, že jsou zpět do hudby přenášeny již s navozeným konkrétním sledem představ; lze ji vysvětlit jen jako „operaci ducha“ /56/.

Ani hudba, v níž nápadně vystupuje „architektura formy“ (Ambros měl na mysli vrcholně rozvinutý kontrapunkt), není prázdná, bez nálady. Odvolává se na Das wohltemperierte Klavier J. S. Bacha, na individuálnost témat fug, na jejich náladu, charakter, výraz. Kategoricky odmítá nahlížet na fugy jako na pouhou hru „učených“ kontrapunktických forem /60/.

Hudba absolutně bez nálady podle Ambrose neexistuje, neboť jednotlivé skladby, řečeno dnešní terminologií, jsou produktem reálných lidí, žijících reálné životy. Hudba jako umění pro lidstvo, říká Ambros, musí mít odvahu „menschlich zu sein“, neboť vzbuzení nálady tvoří základní prvek života, jímž se hudba odlišuje od bezděčných zvuků divocha /65/. I u suše formální hudby, opírající se jen o hudební „gramatiku“, neexistuje totální absence nálady; ani existovat nemůže, jak zdůrazňuje Ambros, „wenn sie weiter nichts wäre, so ist sie wenigstens eben trocken, herb, streng“ /61/, a to rovněž představuje druh jisté „nálady“.

Subjektivnost nálady vyvolané hudbou, a tedy i její individuálnost v prožitku, tzn. víceznačnost a vágnost „výrazové schopnosti“, by mohla být argumentem pro tvrzení, že hudba nemá žádný jiný obsah než sebe samu, tzn. znějící formy (Tonformen, 70). Protiargumenty hledá Ambros v analogii s určitým stupněm nerozšifrovatelnosti poezie, která vzbuzuje rovněž nálady, jak zdůraznil, a v tom se s hudbou stýká. Je ale uměním slov a myšlenka, která je prvotní, bere na sebe jejich podobu; není však obsažena v jednotlivých slovech, nýbrž pouze prostřednictvím slov lze sdělit její podstatu, základního „ducha“ básně. Často však poetický obsah spočívá v něčem, co nelze slovy jednoznačně vyjádřit. Proto i poezie může mít své hádanky, své nevyřčenosti. A nemá tedy podle Ambrose právo je mít i hudba, není-li schopna svými prostředky sdělit žádný určitý pojem? Jako zastávce schumannovského principu „čistě poetického“ v hudbě vidí zde její šanci — může mnohem snadněji toto „nevyjádřitelné“, ve významu rovněž subjektivní, a zákonitě i víceznačné, „doslovit“ jako „Ton-Dichtung“ s mnohem větším účinkem než poezie /69, 74/.

Zvláštní pozornost věnuje Ambros problému vztahu hudby a poezie (hovoří o objektivním postavení hudby a poezie). Vidí zde především jeden zásadní rozpor. Poezie nabízí text, propůjčuje slova, ovšem tím může, jak říká, dát do pohybu velký aparát obrazů, představ apod., pro které hudba nemá prostředky k vyjádření. Ne všechny texty, praví, lze zhudebnit, ne ve všech případech lze dospět k ideálnímu spojení tak, aby nenastaly případy, kde na jedné straně postupuje hudba naprosto nezávisle na textu, nebo na straně druhé slovo natolik dominuje,

že mu hudba tvoří jen chabou kulisu. „Aufzwingen läßt sich eine Musik allem Möglichen, allein mit allem und jedem in Verbindung bringen läßt sie sich nicht“, konstatuje Ambros /78/. Podle jeho názoru se musí „duch slov“ (Geist des Wortes) a „duch tónů“ (Geist des Tones) vzájemně spojit a ne být vedle sebe. Jinými slovy, idea hudby a idea textu musí být v souladu. Často je totiž text, zvláště v kantátách, oratoriích, sborech, ale i v opeře, zahlecn hudbou, přestává být srozumitelný, ztrácí se jeho obsahová idea. Mnoho podstatného ze vztahu slova a hudby vymizí i při nejlepších překladech libret a ztratí se tak hodně pozitivního i z takových děl jako jsou Gluckova Ifigenie, Mozartův Don Giovanni aj.

Otázku „ideálního“ souladu sleduje Ambros u velkých vokálně instrumentálních děl používajících textů z bible. Zde vyvstává pro skladatele zvláště náročná úloha, neboť má možnost buď dát hudbě jen charakter vážné vznešenosti, nebo ji komponovat zcela ve „stylu“ duchovní hudby a jejich forem, či dokonce biblické výroky obklopit „hrou tónů v kontrapunktu“ (Tonspielen des Contrapunktes). Tam, kde výrok vyjadřuje již určitou náladu, nachází skladatel základní oporu. Nejkrásnější případ toho, kdy dramatická souvislost vychází z textu a ukazuje na „reflexi nálady“, spatřuje Ambros v Mendelssohnově oratoriu Elias. Pozoruhodný vztah mezi textem a hudbou ukazuje podle Ambrose katolická mše. Skladatel se zde totiž musí podrobit zákonitostem mešního rituálu; k účinnosti hudby dále přistupuje i architektura a výtvarná výzdoba prostředí chrámu, včetně významného podílu celkové atmosféry bohoslužby. Ambros hovoří o komplexním účinu a označuje ho módním termínem Gesamtkunstwerk. Podle jeho soudu je třeba tento „mocně souznějící akord“ umění hledat již v katolickém kostele a ne prý jak činí Wagner jen ve sféře divadla /82/. Nemusíme zdůrazňovat, že podstata a cíle Gesamtkunstwerku, jak je teoreticky promýšlel a prakticky realizoval Wagner, se principiálně liší od Ambrosovy zmíněné „divadelnosti“ mše. Nicméně z tohoto názoru, a z užití termínu v přeneseném slova smyslu, vyplývá autorovo vědomí souhrnnějšího působení jednotlivých umění během mše, a tím i neskonale větší účinek. Ambros prozíravě poznamenal, že katolická církev staví na komplexnosti bohoslužby ve smyslu Gesamtkunstwerku již celá staletí.

Velkou pozornost věnuje Ambros výkladu pojmu „komponovatelná“ a „nekomponovatelná“ poezie (componirbar, nicht componirbar). Z jeho hlediska první typ psali Goethe, Eichendorf, Heine, básníci, jejichž básně jsou plné souzvuků (Wohlklang) a hudba se k nim jakoby tvoří sama. Neznamená to však, praví Ambros, že by se tím skladateli práce usnadnila. Spíše naopak, neboť básník, konkrétně zmiňuje Goetha, dává svým slovům vlastní „melodii“ a je otázkou, jak s touto „melodií“ má naložit skladatel. Zásadní problém vyvstane u druhého typu básní, které ve své dokonalosti přinášejí vše, oč by usiloval skladatel zhudebněním. Podle Ambrose tyto básně svou povahou, tj. „mit ihrem Erregen einer harmonischen Stimmung des Gemüthes“ /86/, vstupují na „půdu“ hudby a musí se jim přiznat nejvyšší stupeň „muzikálnosti“. Pak každé jejich zhudebnění se jeví nadbytečným a je vlastně tautologií. Tuto úvahu Ambros uzavírá konstatováním, že

právě mnohé ze zmíněného typu básní jsou hudebníkům nepřístupné (zmiňuje např. Goethovu báseň Geistergruß). Často básně „nejvyššího stupně muzikálnosti“ svádějí skladatele k povrchnosti a popisnosti. V tomto Ambrosově nadřazování některých oblastí básnictví lze spatřovat romantickou víru v moc poezie a mohli bychom říci, že zde můžeme tušit i Hegelovu myšlenku o básnictví jako všeobecném umění ducha, které prolíná všemi uměleckými formami.

Jedno z hudebních děl, které podle Ambrose ideálním způsobem převádí do hudby každý jednotlivý poetický obraz Goethovy básně, aniž by zde docházelo k otrocké popisnosti, představuje Mendelssohnova předehra Klid moře a šťastná plavba (Meeresstille und glückliche Fahrt). Skladatel v ní zhudebnil poetický obsah básně a nikoli jednotlivé verše. Ambros zdůrazňuje, že jen velký duch jako Mendelssohn nepodlehł „diktátu slov básně“ (Kommandeworten eines Gedichtes), a dodává: „Eine so genaue Übersetzung eines Gedichtes in's Musikalische ist natürlich nur bei einem so sehr günstigen Stoffe möglich und nur ein so fein fühlender Geist vom richtigsten künstlerischen Schicklichkeitsgefühl wie Mendelssohn vermochte es, ohne ins Kleinliche und Willkürliche zu verfallen“ /89–90/.

Za zvláštní případ vztahu poezie a hudby považuje Ambros hudbu k činohernímu dramatu. Poukazuje v této souvislosti na dobovou praxi a na požadavek vyplnit pauzy mezi jednotlivými dějstvími, tj. úseky dramatického jednání. Tuto funkci splnila hudba jako „ochotná služebnice“, objevující se bez jakékoli organické souvislosti s dramatem /93/. Mnohdy tím však skladatel zasahoval do dramatu rušivě; hudba nebyla v souladu s dramatickým jednáním na scéně a stala se prostým „organizovaným hlukem“. Ambros v dobově neutěšené situaci nacházel uspokojivé řešení jen v málo případech. Ideální stav, tj. soulad hudby s dramatem, nacházel v hudbě Beethovenově k Schillerovu dramatu Egmont a v hudbě Mendelssohnově k Shakespearovu Snu noci svatojánské. Beethovenovi se podle Ambrose podařilo vystihnout onu přesnou hranici (Grenzlinie), kdy hudba není jen pouhou výplní, ani není natolik samostatnou a převažující, že by jednoznačně strhávala pozornost. Právě touto schopností nenarušit dramatickou jednotu vystihl Beethoven funkci hudební složky v její ideální míře /94/. Druhým vzorovým příkladem byl pro Ambrose Mendelssohn. Na hudbě ke Snu noci svatojánské Ambros oceňoval především schopnost nechat doznít např. náladu celého jednání v mezihře, nebo naopak ji připravit, či dramatickou akci přímo provázet, tzn. hudebně ji ozřejmit. Hudba zde přináší bezprostředně to, co se slovy vyjevovalo postupně. Ambros z uvedených příkladů vyvodil následující závěr: skladatel, aby naplnil svůj umělecký cíl, může jak celému dramatickému dílu, tak i jednotlivým scénám či situacím vtisknout „eine einzige Grundstimmung, gleichsam wie einen großen durchklingenden Hauptton...“<sup>33)</sup>

<sup>33)</sup> Zde je na místě, abychom upozornili na dobovou podmíněnost této Ambrosovy úvahy o scénické hudbě. U obou zmíněných případů se v následujících letech, zejména pak v současnosti, při novém inscenování her upouštělo a upouští od Beethovenovy a Mendelssohnovy hudby a běžně bývá nahrazována hudbou jinou. To však nic nemění na podstatě problému, který Ambros řešil.

Řadu podnětných otázek otevřel Ambros v části své studie, v níž hovoří o hudbě jako výsledku subjektivní duchovní činnosti skladatele. Předně konstatuje, že skladatel svou tvůrčí velikostí může vytvořit skladby neobyčejné síly a hloubky i na texty průměrné či dokonce podprůměrné, což dokládá příklady z Beethovenovy písňové tvorby. Proč tomu tak je, lze podle Ambrose vidět v subjektu skladatele. Hudba jako produkt nitra je současně obrazem, do něhož se promítá osobnost umělce, který tvoří proto, aby se „duchovně a mravně rozšířila jeho osobnost“. Avšak poezie a hudba pramení bezprostředně z duše umělce, a proto se zde musí projevit individuální kvality osobnosti. A tak jedna a táž látka bude zpracována odlišným způsobem; a stejně tak, dodává Ambros, se tato individualnost musí projevit i u reprodukčních umělců zcela individualizovaným a podstatně nuancovaným přednesem.

Sledování subjektu skladatele v tvůrčím procesu přivádí Ambrose k otázkám osobitosti a specifičnosti umělcova projevu. Snaží se odpovědět na otázku, proč je Mozartova hudba zcela svá, a nachází vysvětlení právě v již zmíněné individuální podstatě tvůrce (das Individuelle des Künstlers). Hlásí se k výroku francouzského osvícence Buffona „styl je člověk“ a zdůrazňuje, že platí také v hudbě /105/. Umělce jako lidský subjekt profiluje podle Ambrosova hlediska prostředí, v němž žije, doba, národnost /108—09/. Vliv národnosti (nacionality) považuje v souladu se Schumannem a dalšími za natolik závažný, že může výrazně určovat celé směřování skladatele a jeho tvorby. Nesporný vliv má dále duch doby (Geist der Zeit), jenž je jednou ze závažných determinant. Tyto podstatné faktory pak dokazují, že forma skladeb nestačí, nýbrž že musí být individuálně naplnována; proto např. v Mozartových, Haydnových i Beethovenových skladbách z počátku jejich tvorby žije při vši formální totožnosti „ein völlig individueller Geist“ /105/. Skladatel objektivizuje své subjektivní nálady v díle z „ducha počatého a zrozeného“ /107/. „Macht und Inhalt seines Geistes“ určují obsah, který skladatel jako individualita vkládá do svého díla, podtrhuje Ambros.<sup>34)</sup> Tvůrce vkládá do svého produktu to, co ho při komponování vnitřně pohnulo a posloucháme-li jeho skladbu, cítíme podobné nálady jeho duše. Proto nemůže být hudba jen pouhou duchaplnou hrou tónů a souzvuků. V tom je podle Ambrose podstata, proč lze hovořit o mravní síle hudby (sittliche und sittigende Macht), i o tom, co Beethovena opravňovalo spatřovat v hudbě něco posvátného (etwas Heiliges), povýšeného nad veškerou filozofii. Ambros se zde ztotožnil s romantickým názorem o všemocnosti hudby, s idealistickou představou o jejích možnostech postupovat veškerým bytím člověka jako umění, které je toho nejvíce schopno.

Z Ambrosova výkladu o tvůrčím subjektu je nejpodstatnější stanovisko o spjatosti skladatele s dobou, s prostředím, v němž žije. Považuje ho, stejně jako básníka, za „dítě své doby“, které tvoří v přímém dotyku s životní realitou a ne v odtrženosti od života, ne pro hudbu „an sich“ či „krásnou formu“ apod. Tento

<sup>34)</sup> Ambros se odvolává na citát z knihy A. B. Marx (46).

Ambrosův názor byl velmi pozitivní, neboť tehdy čelil na jedné straně snahám redukovat smysl a podstatu hudby jen na formální stránku, na druhé straně pak musel čelit neméně tak silným tendencím spatřovat v hudbě vyčleněnou sféru umění vyjmutou ze skutečnosti a otevírající ideální cestu k úniku od života, k nespoutanému fantazírování. I zde je u Ambrose patrný romantický vliv představ o umění jako prostředku k mravní výchově člověka, k jeho povznesení, stejně jako prostředku k duchovní revoltě proti stávající společnosti.

Ambros nacházel častý rozpor mezi skladatelovým dílem a „duchem doby“ /113/. Tento problém však nazíral historicky a poukazoval v dějinách hudby na řadu případů zmíněné rozpornosti. Jednu z příčin spatřoval v autochtonním vývoji kompozičních prostředků hudby, její „technicko-konstruktivní části“, ve vývoji, jež vycházel z vlastní podstaty, z vlastní „hnačí síly“. Proto poukazoval na rozpor díla J. S. Bacha s duchem doby Ludvíka XV. a Voltaira. Avšak protiklady, do nichž se dostávalo dílo a doba, se podle Ambrose v průběhu dějin měnily, zmenšovaly a tak podle jeho názoru např. C. M. von Weber ve dvacátých letech 19. století reagoval na duchovní atmosféru, která v německých zemích zavládla po Napoleonově porážce 1813, Rossini svými díly se již dostal do souladu s léty restaurace ve Francii, a Verdi pak přímo vyjadřoval revoluční atmosféru roku 1848.

Zvláštní pozornost věnoval Ambros ve své studii otázkám „poetizace“ hudby a programní hudbě. U té měl na mysli nikoli „das rein Poetische“, tzn. básně v tónech (Musik als Tondichtung), nýbrž dodatečné vyjádření toho, co by měla hudba sdělovat. Jako první fázi uvádí poetická pojmenování skladeb a poetické výroky. Poukazuje na fakt, že to byl romantik E. T. A. Hoffmann, který známým článkem Beethovens Instrumentalmusik dal popud k poetizování hudby. Ambros na svou dobu až překvapivě varoval před nahodilými, dodatečnými a příležitostnými, v důsledku ale zavádějícími výroky skladatelů. Na příkladu Beethovena ukazuje, že sám, byť velmi spíše, dal ve svých sonátách podnět k poetizaci známými vpisy typu: „les adieux, l'absence, le retour — marcia funebre sulla morte d'un eroe“ apod. /130/. Ambros však zdůraznil, že z hlediska ryze hudebního postupoval vlastní cestou.

V této souvislosti upozorňoval na tehdy běžnou věc, na zvyk, či téměř normu skladatelů velmi mnoho o vlastních dílech „básnit“ a veřejně hovořit, což k jejich vlastnímu překvapení podnítilo jen další bujení poetických výkladů skladeb. Podle Ambrose byl zásadní rozdíl mezi dodatečným poetizováním a postupem, kdy skladatel měl zcela jasno o svém „programu“; tím se vyhnul neadekvátnímu titulu, zůstával ve sféře hudby a básnil v souladu s ideou „čistě poetického“, nikoli pomocí připojených slov. A jako příklad tohoto přístupu uvedl Mendelssohna, který z důvodů výše zmíněných označil své klavírní skladby prostě „Lieder ohne Worte“.

Otázka programní hudby byla v době, kdy Ambros psal svou studii, velmi žhavá. Je tedy přirozené, že jí věnoval mimořádnou pozornost. Jako člověk s historickým zájmem o hudbu přistupoval i k tomuto hudebně estetickému prob-

lému s historickým vědomím a sledoval proto impulsy podmiňující vývojovou linii programní hudby. Chápal programní hudbu jako historicky se proměňující fenomén a jak vyplynulo z předchozího výkladu, odlišoval ji od schumannovského principu „čisté poetického“ v absolutní hudbě.

Podněty ke vzniku programní hudby hledal Ambros ve vývojové fázi instrumentální hudby druhé poloviny 18. století. Zatímco ještě v ouverturách k Händelovým oratoriím nenachází žádnou souvislost s jejich celkovým obsahem, který byl dán užítým textem, kladl si např. u Haydnových symfonií otázku, zda v nich lze skutečně nalézt to, co údajně skladatel zamýšlel a ve svých výrociích předznamenal. Ambros pochybuje o jakékoliv programnosti a zdůrazňuje, že všechny Haydnovy symfonie se pohybují jen v čisté hudebnosti.<sup>35)</sup> Oproti tomu Beethoven, jak ukazuje jeho korespondence, se neustále zabýval velkými idejemi a básnickými myšlenkami, a pociťoval podle Ambrose bezprostřední potřebu „das tiefe geistige Bedürfnis in seine Musik niederzulegen, was ihn bewegte — ‚so klopft das Schicksal an die Pforte‘ — ‚der Kampf zwischen Kopf und Herz‘, u. s. w.“/140/. Jistá „programnost“ by se dala vystopovat v Beethovenově sonátě *Les Adieux* na základě skladatelových dopisů. Ambros poznamenává, že Beethoven, aniž si toho byl vědom, vstupoval do sféry „vypravování vnějších mimohudebních událostí“ (des Erzählens auch äußerlicher Begebenheiten, 141). Nicméně zůstal z hlediska hudebně estetického plně na principech vlastních zákonitostí hudby, neobětoval stavbu celku poetickým, mimohudebním ideám. To, co zde vnějšího promítnul do své skladby, podřídil vnitřním zákonitostem. Jako zcela protikladný příklad řešení uvedl Ambros „balkónovou scénu“ z Berliozovy symfonie *Romeo a Julie*, kde skladatel sice nepracoval s jinými prostředky než Beethoven, avšak na rozdíl od Beethovena tyto „vnějškovosti“ nadřadil a stanovil za cíl svého záměru. Ambros v tomto kontextu polemizoval s názory, které se snažily v Beethovenově Pastorální symfonii vidět programní hudbu v pravém slova smyslu. Odmítal rovněž tendence nacházet v ní tónomalbu, jak říkal, „v naivním smyslu Haydnově“, stejně jako snahy spatřovat zde jen naplnění tzv. pastorálního stylu. Ani Beethovenova 9. symfonie neznamenala podle Ambrose přechod k programní hudbě, ačkoli se o ní ve své době často hovořilo jako o „úplném rozhraní“ onoho směru, kdy skladatel své ideje „rozprostřel“ do hudby. Avšak tím, jak symfonie vyvolává a „líčí“ vnitřní stavy, vzbuzuje je, nabývá sama o sobě srozumitelnosti, nepotřebuje žádný dodatečný program ani žádné slovní komentáře /143/. Vlastní hudební zákonitosti jako dominantní v tvůrčím procesu, to byl charakteristický Beethovenův postup jak v sonátách, tak i symfoniích, a proto jejich „duchovní obsah“ (geistiger Inhalt) považoval Ambros za zcela dostačující. Zásadně odlišný přístup

<sup>35)</sup> „Wenn Haydn in seinen Symphonien wirklich etwas mehr gewollt hätte als ‚Musik machen‘ (im höchsten Sinne des Wortes, versteht sich!), so wäre es geradezu unerklärlich, warum oft eine höchst ernste, großes ankündigende Andante-Einleitung plötzlich in einen lachenden scherzenden, durch und durch vergnügten Allegro staz umschlägt...“ (139).

pak nacházel v Berliozově symfonii *Romeo a Julie*, kde se základem stala sféra mimohudební; z tohoto důvodu zde viděl program dokonce jako nezbytnost.

Hudba se podle Ambrose odvážila vstoupit do oblastí, kde se snažila „vyslovit nevysslovitelné“, a to ji obohatilo; rozšířilo prostředky její řeči a přineslo v řadě děl Chopinových, Mendelssohnových, Schumannových aj. skutečné „básnění v tónech“ (hier ist wirklich in Tönen gedichtet, 147). Ambros je přesvědčen, že právě Mendelssohn v ouvertuře *Hebridy* ukázal, jak lze hudbou vyslovit nepopsatelné; přenesl do ní osobní prožitky z okouzlení severním mořem i „divokou poezií přírody“ a zbásnil je do hudebního „obrazu“.<sup>36)</sup> Ambros považuje Mendelssohnovu ouverturu za prototyp hudby, která „maluje“ krajinu.<sup>37)</sup> Naznačení těchto možností spatřoval Ambros již v Beethovenově *Pastorální symfonii* a ještě zřetelněji v cyklu písní *An die ferne Geliebte*.

Ambros si v souvislosti s programní hudbou položil otázku, co vedlo skladatele k tomu, aby ke svým dílům připojovali program. Kořeny důvodů spatřoval v jejich počátečních obavách, že publiku nebude srozumitelné to, co svými výtvyry zamýšleli sdělit. A proto se v první fázi uchýlovali k názvům skladeb, k užívání motta apod. Tato stručná slovní označení dávala často jen všeobecný impuls k „rozluštění“ skladby. Celá tendence pak vyústila do typu programů a programní hudby. Jen náznakově se zde Ambros při úvaze o vazbě skladby a její srozumitelnosti u publika dotknul závažného a ve své době podstatného důvodu. Demokratické hudebního života, zvláště pak provozu, vyňala v první polovině 19. století hudbu z její vázanosti na exkluzivní prostředí šlechtických rezidencí. Hudba přestala být výlučnou záležitostí úzké společenské vrstvy, vstoupila do koncertních sálů, zahrad, měšťanských salónů, výletních míst apod. Postupně začala být přístupná nejširším vrstvám společnosti. Tato demokratizace přinášela s sebou zákonitě jako jeden z dobových estetických požadavků srozumitelnost skladatelského sdělení. To byla tedy jedna ze závažných příčin, která vyvolala v život potřebu „programově“ ozřejmit hudební dílo. Druhou naznačil Ambros již v předmluvě — přetlak myšlenek, idejí a názorů, jež v sobě tehdy nosili skladatelé a chtěli se o toto myšlenkové bohatství podělit i s posluchačem, pro kterého tvořili.

Vývoj programní hudby a její vyústění v tvorbě Berliozově považuje Ambros za jev historicky podmíněný, za konsekvenci předcházejícího stavu. Ambros zdůrazňuje, že Berlioz musí být chápán ve smyslu dlouhého a povlnného vývoje umění jako „zum Extrem getriebene Vollendung einer Richtung, welche... die deutlich ausgesprochene der ganzen Zeit war und als ein nothwendiges Endresultat der ganzen Jahrhunderte langen...“ /152/. Tím ale není řečeno, podtrhuje Ambros, že by v Berliozovi hudba dosáhla svého ideálního naplnění (ideale Vollendung).

<sup>36)</sup> „...er dichtet es alles nach in einem wundervollen Tonbild in Ouverturenform ...“ (149).

<sup>37)</sup> „Diese Ouverture ist das eigentliche Prototyp jener Landschaft malenden Musik, die sich zu einem förmlichen Kunstfache herausgebildet hat“ (149).

V Berliozově tvorbě dospěla hudba podle Ambrosova přesvědčení do fáze, kdy „v sobě ‚rozpuští‘ slova“ (die Musik in den Ton ‚aufgelösten‘ Wortes). Obdobný princip spatřoval Ambros i u Wagnera, kde hudba musela sloužit slovu, sice poněkud jinak, avšak opět zcela podřízeně, ztrácejíc naprostou svobodu /153/. Ambros se snaží posoudit šance jak Berliozovy tak i Wagnerovy. Klade si otázku, zda na těchto dvou pilířích a směrech se bude vyvíjet „umění budoucnosti“ (používá zde Wagnerova termínu „Kunst der Zukunft“). Argument „pro“ spatřoval u obou skladatelů v jejich cestě, jež byla vyústěním dosavadního vývoje hudby. „Proti“ naopak hovořil ten fakt, že Berlioz i Wagner dospěli k bodu, kde, slovy Ambrosovými, „eigentlich alle Musik schon aufgehört“ /153/. Ambrosova snaha vidět problémy pokud možno objektivně je o to cennější, uvážíme-li nejen dobovou atmosféru, v níž se vzrušené diskuse odvíjely, ale i jeho přístup k Berliozovi, jenž byl rozhodně prost chladné analytičnosti. Vždyť již ve čtyřicátých letech nadšeně ve svých recenzích horoval pro Berlioze a zasloužil se o uskutečnění skladatelova koncertu v Praze roku 1846.

Ambros se snažil zachovat míru objektivity i v dalším výkladu, kde se podrobněji zabýval podstatnými rysy Berliozovy tvorby z hlediska vztahu hudby a poezie, tzn. z aspektu programního. Pozornost si zaslouhuje především výrok, že Berlioz sice napsal hodně hudby, avšak hudby jen „podle názvu“ (Titularmusik). Vystupuje tu před námi vlastně poezie „maskovaná“ za hudbu. Podle Ambrose nabyt Berlioz přesvědčení, že ve svých dílech odhodil překážející hranici mezi poezií a hudbou, že tím tedy obě umění do sebe vzájemně splynula. Avšak to, co zavrhl, zdůrazňuje Ambros, neznamenal v žádném případě posunutí „hraničního kamene“ mezi oběma uměními a skutečné rozšíření možností hudby. Ambros konstatuje, že Berlioz se ve svých skladbách v žádném případě zcela neodpoutal od minulosti, nýbrž naopak s ní vzdor veškerým snahám zůstal pevně spoután. Toto své tvrzení prokazuje na Berliozově nemožnosti osvobodit se od formových zákonitostí symfonie, kdy nakonec svou „poetickou látku“ kompozičně řešil v obvyklých čtyřech větách; ať již to bylo ve Fantastické symfonii, Haroldovi v Itálii, či dokonce v symfonii Romeo a Julie. Posledně jmenovanou dokonce vložil do Prokrustova lože čtyřvětosti, i když se zde snažil závislost na čtyřech větách zamaskovat větším počtem mezivět, zpívaným prologem a koncepcí finále se sólovými partiiemi a sborem v operním stylu. Ambros poukazuje na fakt, že Berlioz cítil nemožnost vtěsnat dějově bohaté Shakespearovo drama do čtyř vět, a proto musel zvolit tyto specifické úpravy. Vzhledem k tomu, že nemohl užít obdobného postupu jako u Fantastické symfonie, kde publiku předem nabídl tištěný program, svěřil tuto funkci prologu. V analýze formálního uspořádání symfonie Romeo a Julie Ambros poukazyval na nejrůznější zásahy, které musel Berlioz provést, aby výstavba celku odpovídala jeho poetickým představám, jeho programu. Veškerá krása a originalita však podle Ambrose nemohly u tohoto rozměrného díla typově mezi symfonií, oratoriem a operou zabránit tomu, aby se nestalo monstrem jako důsledek principiálního omylu chtít „přeložit“ do hudby Shakespearovo drama se



všemi jeho zvláštnostmi. To, že se Berlioz zcela podřídil programu, považoval Ambros z hlediska hudebních zákonitostí za naprosto zavádějící. Celý výklad pak uzavřel lakonickým konstatováním: „Wer zu allen dem nicht seinen Shakespeare in der Tasche oder im Kopfe mitbringt, für den verliert die Sache ihre ganze Bedeutung oder doch den größten Theil davon“. /165/.

Zcela odlišný způsob hudebního „zpracování“ básnické předlohy nachází Ambros v Mendelssohnově předehře Meeresstille und glückliche Fahrt. V této skladbě jsou nadřazeny vnitřní hudební zákonitosti mimohudebnímu programu; celek zůstává sám o sobě srozumitelný a z hudby vysvětlitelný bez ohledu na inspirační podnět Goethovy básně. Existence této předehry má podle Ambrose svou hudební oprávněnost, zatímco v Berliozově Romeu a Julii dominuje aspekt mimohudební — Shakespearovo drama /165/. Ideální řešení jednoty formy a obsahu však Ambros spatřoval v Beethovenově 9. symfonii, kde čistě hudební zákonitosti jí dávají pevně organizovanou jednotu a kde „ideální“ obsah se vyvíjí jako důsledek řešení celého uměleckého organismu. Berlioz však zůstal, jak upozorňuje Ambros, ve svém principu stejný i v případě, kdy se v podstatě zřekl programu. A to například i v symfonii Harold v Itálii, která vlastně žádný program nemá, kde Berlioz užil u jednotlivých vět pouze názvů, shodně s Beethovenovou Pastorální symfonií. Ambros opět, jako již na předchozích stranách své studie, vyvrací názory, že Beethovenova symfonie je „pouhým sledem vzájemně nesouvisejících obrazů“ /170/ a poukazuje na organické, vnitřní nutností motivované rozvíjení básnické a hudební myšlenky. O sledu obrazů lze z jeho hlediska naopak hovořit u Berliozova Harolda, kde Byronova Childe Haroldova pouť znamenala pouhý impuls a kde v podstatě skladatel určil jako dominantní svůj subjekt. Měla by být proto tato symfonie nazývána „Berlioz en Italie“.

Zásadní rozpor mezi Beethovenem a Berliozem spatřuje Ambros ve vyústění zmíněných skladeb. Zatímco Beethoven končí své symfonie „mit einem vollen Wohlklange“ se základní ideou, končí naopak Berliozova Fantastická symfonie i Harold v Itálii „mit einem ästhetischen und sittlichen Mißklang“ /174/. Ambros dovádí kritiku Berliozova hudebně estetického stanoviska z pozice imanentních zákonitostí hudby dále a zdůrazňuje, že se v jeho skladbách vyskytují takové kompoziční postupy či prvky (nazývá je Tongestalten), jež jsou cizí hudebním zákonitostem (poměřováno stavem kompoziční techniky v Ambrosově době), a proto se jejich „umělecká jednota“ naplňuje pouze v programu.<sup>38)</sup> Hudba se tím podle Ambrose dostala do zvláštního rozporu. Příliš se přecenila její „vyjadřovací schopnost“ (Ausdrucksfähigkeit) a přisoudila se jí tedy schopnost sdělovat něco, co je odepřeno její podstatě, čímž se de facto přiznala její „nedostatečnost“ a oprávněnost toho, že se uchyluje k programu. Programem, praví Ambros, si však vystavuje „vysvědčení chudoby“, a tím ukazuje, že překročila „přirozenou

<sup>38)</sup> „Ein solches Werk findet also seine künstlerische Einheit, seinen organischen Zusammenhang nur in seinem Programm“ (178).

hranici“ (natürliche Grenze). „Přirozená hranice“ sdělovacích či vyjadřovacích možností hudby je pro Ambrose konečným bodem, kam až smí hudba vkročit, aniž by ztratila svébytnost uměleckého druhu. Ambros svůj výklad uzavřel definováním toho, co pro hudbu znamená naplnění tohoto požadavku z hlediska formy a obsahu. „Die Grenze, welche der Musik als einer architektonisch-formalen Kunst gesetzt ist, liegt in der Forderung, daß jede Einzelheit eines Tonstückes sich der rein musikalischen Logik nach, nach dem bloßen formalen Momente vollständig ableiten und begründen lasse.“ /179/. Ve své obsahové rovině (in ihrem idealen Momente) se hudba ale drží tak dlouho „innerhalb ihrer natürlichen Grenzen, so lange sie es nicht unternimmt, weiter zu gehen, als ihre Ausdruckfähigkeit — das heißt, so lange der dichterische Gedanke des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerke selbst verständlich wird, und zum Verständnisse nicht ein Fremdes, mit der Musik selbst nicht organisch Verbundenes herbeigeht“ /181/. Jak daleko, či kam až směřuje výrazová schopnost hudby, nelze regulovat podle Ambrose normativně. Mezi všemi druhy umění má totiž hranice jistou šíři, představuje jakési „hraniční území“ a hledat ostrý bod přechodu by znamenalo zbytečnou námahu /186/. Ambros, poučen historickým vývojem hudby, neformuluje otázku „výrazových schopností hudby“ kategoricky a nechává zde prostor dalšímu vývoji. Jde-li však u uměleckého díla o produkt tvůrčího subjektu, počítá Ambros i se subjektem posluchače a konstatuje, že by bylo iluzorní chtít, aby jedna a táž skladba byla srozumitelná stejnou měrou všem.

Svou studii o hranicích hudby a poezie psal Ambros s „horkým srdcem“, a proto se zde objevují i problémy pouze napovězené, zřejmě jasné ve své době a v kontextu tehdejších diskusí. Dnes bychom v řadě případů vyžadovali od autora výstižnější, méně obrazné a poetické vyjadřování. Zaujatost tématem a zmíněná zanícenost způsobily, že se Ambros v průběhu výkladu k některým bodům vracel a opakoval to, co pocitoval zvláště palčivě (např. na několika místech obhajoba Beethovenovy symfonie č. 6. Pastorální nebo několikrát zmiňovaná Berliozova symfonie Romeo a Julie). Tím jeho výklad působí místy poněkud nepřehledně. Napomáhají tomu i pro Ambrose charakteristická odbočení, krátká vsunutá přirovnání z jiných oblastí umění, či momentální asociace vyvolané řešeným problémem. Vzdor „horkosti“ podání celého okruhu otázek a mnoha napovězením, která Ambros, ponořen do vzrušených diskusí, ani nemohl s chladnou hlavou a nadhledem dále řešit, náleží tato studie k cenným příspěvkům dobového estetického myšlení o hudbě.

Ambrosova práce téměř zapadla, i když se dočkala v roce 1872 druhého vydání (Lipsko) a roku 1893 vyšla dokonce v New Yorku anglicky. Nebyla natolik jednostranně vyhrocená, aby k sobě strhávala takovou pozornost. Místo jednoznačného a kategorického řešení nabízela kompromis, můžeme-li tak charakterizovat podstatu Ambrosova výkladu. Nehoroval ani pro „citovou podstatu“ hudby ani pro

vyhraněně formalistické stanovisko. Kromě toho kriticky viděl rozpornost programní hudby. Nebyl tedy ve své době nadšeně přijat ani zastánci citové estetiky, ani jejími odpůrci (zejména okruhem vídeňských hanslickovců). Nabízel totiž řešení v jednotě obsahu a formy, a obsahu nejen idealisticky duchovního, nýbrž i imanentně hudebního. Navíc, a v tom považujeme jeho estetické úvahy za nejcennější, upozorňoval na spjatost hudebního díla s tvůrcem a prostředím, na nutnost hudby být „lidskou“, tzn. na nevytrhnutelnost hudby jako umění z lidského bytí. I když právě tyto myšlenky by vyžadovaly místo „horkého srdce“ spíše „chladnou hlavu“ k tomu, aby mohly být pregnančně formulovány. Toto stanovisko v době, která blouznila o citovosti hudby a její odpoutanosti od reálného světa, stejně jako o její kráse a naplnění v abstraktní formě, nemohlo podle našeho soudu nalézt příliš mnoho obdivovatelů. Zde Ambros, ač svými současníky často označován za snílka a člověka spíše romanticky rozevlátého, projevil na svou dobu až neuvěřitelnou prozíravost.

O Ambrosovu studii nejevilo hlubší zájem ani pozdější muzikologické nebo hudebně estetické bádání.<sup>39)</sup> Bezsporu ji zastínil Ambrosův obecně uznávaný význam v oblasti hudební historiografie. Tato útlá knížka však právem patří nejen k profilu všestranné osobnosti, jakou ve své době Ambros byl, ale i do dějin hudebně estetického myšlení v Čechách jako závažný pramen, vypovídající o jeho charakteru. Svým specializovaným přístupem podpořila Ambrosova studie o hranicích hudby a poezie proces vyčleňování estetiky hudby jako samostatné vědecké disciplíny z obecného filozoficko estetického základu.

<sup>39)</sup> Kupodivu i v lexikografických pracích typu Riemannova *Musik-Lexikonu*, *Personenteil* (A—K), Mainz 1959, 30, stejně jako *MGG*, sv. 1, 1949—51, Sp. 410, se objevují u tohoto titulu chyby. Riemann uvádí obráceně název (*der Poesie und Musik*) a *MGG* udává 2 sv. (?). — Ambrosové studii, a to jen některým dílčím otázkám, věnoval pozornost v diplomové práci, obhájené na filozofické fakultě Univerzity Karlovy v r. 1957, Werner Beyer: *Zu einigen Grundproblemen der formalistischen Aesthetik Eduard Hanslicks und A. W. Ambros*, strojopis, 71 s. (viz *Miscellanea Musicologica*, sv. 14, 1960, 85). — Studii krátce hodnotí rovněž C. Dahlhaus: *Musikästhetik*, Köln 1967, 84, 92.

Kapitola o estetických názorech A. W. Ambrose uzavřela etapu (časově vymezenou do let 1760—1860), v níž jsme sledovali formování novodobého estetického myšlení o hudbě. V průběhu výkladu jsme mohli názorně dokumentovat, jak v pražském prostředí postupně narůstal a vyhraňoval se specializovaný zájem o hudebně estetickou problematiku. Setkali jsme se jednak s řadou osobností z okruhu představitelů domácí vzdělanosti (Seibt, Meinert, Dambeck, Müller, Ambros ad.), spjatých s univerzitou jako centrem tehdejšího vědeckého dění, jednak i s pronikáním dobových směrů a teorií evropské filozofie a estetiky. I když základy, na nichž vyrůstala domácí linie estetického zájmu o hudbu, nejsou názorově původní (vyjma herbartismu, který byl v Praze aplikován se zvláštní intenzitou zejména na estetiku a psychologii), ukázalo se, že tehdejší nositelé estetického myšlení zůstávali neustále v těsném kontaktu se stavem evropské filozofie a estetiky, a tím se také zasloužili o přenášení a šíření jejich základních myšlenek. V A. W. Ambrosovi z dnešního hlediska dokonce spatřujeme osobnost, která svými hudebně estetickými stanovisky přesahuje úzce lokální a časový význam. V Praze samotné se Ambros výrazně podílel na procesu, který směřoval k osamostatnění estetického myšlení o hudbě a k utváření předpokladů pozdějšího ustavení oborově specializované estetiky.

Musíme mít zároveň na paměti, že hudebníci, kteří se zabývali rovněž estetickými úvahami o hudbě, činili tak více méně okrajově, bez ambicí obsáhnout určitý estetický systém (např. V. J. Tomášek), proto zákonitě nedospěli k samostatnějším a vyšším stupni estetického myšlení (viz J. J. Ryba).

Výzkum povahy estetického myšlení v pražském prostředí nás přesvědčil o tom, že zde existovala linie, sice nejednotná a s různými kvalitativními výkyvy, která nicméně vytvořila základy k rozvinutí estetiky v šedesátých a následujících letech 19. století.

Zbývá ještě otázka, proč se alespoň v první polovině století nesetkáme kromě pokusu Palackého s výraznějšími českými příspěvky z oblasti estetiky. Můžeme jen ve stručnosti upozornit alespoň na dva závažné, vzájemně podmíněné důvody. Předně zde sehrála svou roli nedostatečně rozvinutá česká terminologie, která nedovolovala vyjadřovat se tak, jako v běžně užívané němčině (vždyť i Palacký

musel po vydání své *Krásovědy* přistoupit k publikování zvláštního česko-německého slovníčku užitých termínů). V této době se ostatně ve všech vědeckých oborech odborný český jazyk teprve rodil a zatímco tento nedostatek byl např. v přírodovědných oborech velmi intenzivně napravován za přispění časopisu Krok (1821 až 1840), ve sféře filozofické a estetické terminologie souvisel s problémem „bytí či nebytí“ samostatné české filozofie; byl přímo podmíněn absencí „smyslu pro filozofii, smyslu pro společenskopraktický význam špičkové teorie“, jak v analýze této otázky ukazuje J. Pešková (*Místo filozofie v procesu formování novodobé české společnosti*, rukopis, 49 s.). Upozorňuje současně na skutečnost, že zmíněná absence se u nás od čtyřicátých let 19. století prosadila jako podstatný rys českého společenského vědomí. A dodejme, že byla i jednou z příčin toho, proč se tehdy rovněž nerozvíjelo vlastní české estetické myšlení.

Předkládaná studie by chtěla vyvolat další badatelskou aktivitu v této oblasti a podaři-li se podnitit zvláště zkoumání vazeb charakteru dobového estetického myšlení a hudební tvorby, bude její účel naplněn.

- Algarotti, F.: *Saggio sopra l'Opera in Musica*, 1764; německý překlad Raspe: *Versuch über die Architektur, Mahlerey und musicalische Oper*, Kassel 1769.
- Ambros, A. W.: Autobiografie (český překlad A. Rektorys), *Dalibor*, roč. 27, Praha 1905.
- Ambros, A. W.: *Das Conservatorium in Prag*, Prag 1858.
- Ambros, A. W.: *Der Dom zu Prag*, Prag 1858.
- Ambros, A. W.: *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag 1856.
- Ambros, A. W.: Pražské hudební vzpomínky, *Dalibor*, roč. 8, 1869.
- Artikel aus der von Diderot und D'Alembert herausgegebenen Enzyklopedie*, Reclam-Verlag, Leipzig 1972.
- Avison, Ch.: *Essay on musical expression*, 1753; výňatky in: H. Pfrogner: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg — München 1954.
- Bach, C. Ph. E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753; faksimile vyd. Leipzig 1957.
- Batteux, Ch.: *Cours de belles lettres*, Paris 1747—50; německy v překladu K. W. Ramlera: *Einleitung in die schönen Wissenschaften*, Leipzig 1756—58, <sup>2</sup>1769.
- Batteux, Ch.: *Les beaux arts reduit à un même principe*, Paris 1746; v německém překladu *Die schönen Künste aus einem Grunde hergeleitet*, Gotha 1751.
- Berlioz, H.: *Paměti. Cesty po Itálii, Německu, Rusku a Anglii, 1803—1865*, Praha 1954.
- Bolzano, B.: Über den Begriff des Schönen, *Abhandlungen der k. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften*, IV, 3, Prag 1843.
- Bolzano, B.: Über die Eintheilung der schönen Künste, *Abhandlungen der k. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften*, V, 6, Prag 1848—50.
- Čeleda, J.: K stému úmrtnímu výročí Františka Němečka, *Zprávy z Bertramky*, roč. 1, 1949, č. 3.
- Dahlhaus, C.: *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter — Dtv, 1978:
- Dahlhaus, C.: Kritika Meyerbeera a její motivy, *Hudební věta* 1984, č. 4.
- Dahlhaus, C.: *Musikästhetik*, Köln 1967.
- Dahlhaus, C.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980.
- Dambeck, J. H.: *Vorlesungen über Aesthetik*, Prag 1822 (1. Bd.), 1823 (2. Bd.).
- Diderot, D.: *Vybrané spisy*, Praha 1953.
- Dubos, J.-B.: *Réflexions critiques sur la poésie la peinture et la musique*, Paris 1719.
- Durdík, J.: Über die Verbreitung der Herbart'schen Philosophie in Böhmen, *Zeitschrift für exakte Philosophie im Sinne des neuern philosophischen Realismus*, sv. 7, Leipzig 1883.
- Eschenburg, J. J.: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin 1783, Frankfurt — Leipzig 1796.
- Ficker, F.: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfange*, Wien <sup>2</sup>1840.

- Foglarová, E.: *Estetika Františka Palackého*, Praha 1984.
- Gellert, Ch. F.: *Sämtliche Schriften*, 5. sv., Neue verbesserte Auflage, Leipzig 1775.
- Goldschmidt, H.: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich—Leipzig 1915.
- Gottsched, J. Ch.: *Handlexikon oder kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig 1760.
- Grimm, H.: Musik als Weg nach innen. Philosophische Aspekte frühromantischer Musikanschauung, *Musik und Gesellschaft* 1984, č. 2.
- Hanslick, E.: *Aus meinem Leben*, Berlin 1894.
- Hanslick, E.: *O hudebním krásnu* (překlad, předmluva, poznámky J. Střítecký), Praha 1973.
- Hanslick, E.: *Paměti, fejetony, kritiky. Výběr z díla* (edice, předmluva, překlad J. Ludvová), Praha, v tisku.
- Hanslick, E.: Ritter Berlioz in Prag, *Ost und West* 1846, č. 9 a 10.
- Hanslick, E.: Robert Schumann und seine Cantate Das Paradies und die Peri, *Ost und West* 1846, č. 59.
- Hanslick, J. A.: *Geschichte und Beschreibung der Prager Universitätsbibliothek*, Prag 1851.
- Hegel, G. W. F.: *Estetika*, 2 sv., Praha 1966.
- Held, J. Th.: *Dopisy bratrovi a jiným*, Praha 1939.
- Helfert, V.: *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany*, Praha 1924.
- Heydenreich, K. H.: *System der Aesthetik*, Leipzig 1790.
- Hikl, F.: Jungmannova Slovesnost a její předlohy, *Listy filologické*, roč. 38, 1911.
- Hiller, A.: *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik*, 1753; části in: H. Pfrogner: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg—München 1954.
- Hudba v českých dějinách* (kolektiv), Praha 1984.
- Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (Praha) 1796.
- Jungmann, J.: *Slovesnost*, Praha 1820.
- Kant, I.: *Kritika soudnosti*, Praha 1975.
- Krause, Chr. G.: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752.
- Kretzschmar, R.: Robert Schumann als Ästhetiker, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1906*, Leipzig 1907.
- Laurencin d'Armond: *Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1859.
- Loužil, J.: *Ignác Jan Hanuš*, Praha 1971.
- Ludvová, J.: Abbé Vogler a Praha, *Hudební věda* 1982, č. 2.
- Ludvová, J.: *Česká hudební teorie 1750—1850*, Studie ČSAV č. 23, Praha 1985.
- Ludvová, J.: Meyerbeer na pražském německém jevišti 1815—1935, *Hudební věda* 1984, č. 4.
- Marx, A. B.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege*, Leipzig 1855.
- Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; faksimile vyd. Kassel—Basel 1954.
- Mozart, L.: *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1756; faksimile vyd. Leipzig 1956.
- Anton Müllers *Öffentliche Vorlesungen* 1831, knihovna Národního muzea v Praze, rukopis, sign. MSS XVIII A 23.
- Müller, R.: *Joseph Proksch. Biographisches Denkmal aus dessen Nachlasspapieren errichtet...*, Reichenberg—Prag 1874.
- Němeček, J.: *Jakub Jan Ryba. Život a dílo*, Praha 1963.
- Němeček, F. X.: *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798; česky *Život c. k. kapelníka W. A. Mozarta* (přel. M. Jirko), Praha 1956.
- Němeček, F. X.: *Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart*, Prag 1808.
- Nettl, P.: *Mozart v Čechách*, Praha 1939.
- Novák, M.: *Česká estetika (Od Palackého po dobu současnou)*, Praha 1941.

- Očadlík, M.: A. V. Ambros na pražské univerzitě, *Sborník V. Vojtiška, AUC Praha 1958.*
- Pauza, M.: Teoretická a společensko-historická úloha herbartismu v Čechách třetí čtvrtiny 19. století, studie in: *Antologie z dějin českého a slovenského filozofického myšlení v období let 1849—1948*, v tisku.
- Pečman, R.: Tomášková autobiografie jako pramen, *Hudební rozhledy 1976*, č. 10.
- Pešková, J.: *Místo filozofie v procesu formování novodobé české společnosti*, rukopis 49 s.
- Petráň, J.: *Nástin dějin filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze*, Praha 1983.
- Plavec, J.: *František Škroup*, Praha 1941.
- Polák, P.: *Hudobnoestetické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*, Bratislava 1974.
- Quantz, J. J.: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; faksimile vydání Kassel—Basel 1953.
- Reininghaus, F.: Studie zur bürgerlichen Musiksprache. Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ als historisches, ästhetisches und politisches Problem, *Die Musikforschung*, 28. Jhg., 1975, č. 1.
- Rochemont De.: *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts*, Lausanne 1754.
- Rollin, Ch.: *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres*, Paris 1726 (1. a 2. sv.), 1728 (3. a 4. sv.).
- Rousseau, J. J.: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768.
- Ryba, J. J.: *o svém hudebním životě* (přeložila I. Janáčková), Praha 1946.
- Ryba, J. J.: *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému*, Praha 1817.
- de Saint-Mard, Remond: *Réflexion sur l'Opera*, Paris 1741.
- Seibt, K. H.: *Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf die Ausbildung des Verstandes und folglich von der Nothwendigkeit, sie mit den höhern und andern Wissenschaften zu verbinden*, Prag 1764.
- Serauky, W.: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929.
- Slavík, B.: *Od Dobnera k Dobrovskému*, Praha 1975.
- Sulzer, J. G.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771—74, <sup>2</sup>1779.
- Svoboda, K.: *Bolzanova estetika*, Rozpravy ČSAV, roč. 64, řada SV, seš. 2., Praha 1954.
- Tomaschek, W. J.: *Selbstbiographie, Libussa 1845—49*.
- Vít, P.: August Wilhelm Ambros und seine Beziehungen zur Geschichte der Musik in Böhmen und der tschechischen Musik, *Die Musikforschung*, 31. Jhg., 1978, č. 1.
- Vít, P.: August Wilhelm Ambros und seine Kompositionsschaffen (Zur Geschichte der Prager Musikromantik in den vierziger bis sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts), *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity (SPFFBU) H 10*, Brno 1975.
- Vít, P.: K počátkům české hudební historiografie, *Hudební věda 1979*, č. 1.
- Vít, P.: Die Musikästhetik in den Hochschulvorlesungen Johann Heinrich Dambecks, *SPFFBU H 15*, Brno 1980.
- Vít, P.: Vladimír Helfert o národním obrození v české hudbě, Příloha *SPFFBU H 9*, Brno 1974.
- Vít, P.: Wort und Begriff „hudba“ (Musik) in der Zeit der nationalen Wiedergeburt, *SPFFBU H 8*, Brno 1973.
- Vogler, G. J.: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 1778—1781*.
- Vogler, G. J.: *Handbuch zur Harmonielehre*, Prag 1802.
- Winter, E.: *Bernard Bolzano a jeho kruh*, Brno 1935.
- Winter, E.: *Josefinismus a jeho dějiny*, Praha 1945.
- Winter, E.: *Robert Zimmermanns Philosophische Propädeutik und die Vorlagen aus der Wissenschaftslehre Bernard Bolzanos*, Wien 1975.
- Zimmermann, R.: *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Wien 1865.
- Zimmermann, R.: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858.
- Zoltai, D.: *Dějiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*, Bratislava 1983.



## ČASOPISY

*Bohemia. Ein Unterhaltungsblatt, Prag 1823 ad.*

*Ost und West. Blätter für Kunst und Literatur und geselliges Leben, Prag 1837—48.*

# JMENNÝ REJSTŘÍK

- d'Alembert, J. 6  
Algarotti, F. 15, 16  
Allegri, G. 46  
Ambros, A. W. 50, 56, 57, 61, 62, 66—85  
Apt, A. 61  
Aristoteles 38  
Avison, Ch. 44
- Bach, C. Ph. E. 24  
Bach, J. S. 24, 69, 72, 74, 78  
Bajer, J. 7  
Batteux, Ch. 9, 10, 11, 14, 23, 39  
Baumgarten, A. G. 13, 14, 20, 23, 28, 38, 39  
Bayer, J. 57  
Beethoven, L. v. 36, 48—50, 55, 63, 70, 76 až 80, 82, 83  
Bek, J. 7  
Benda, J. 18  
Berlioz, H. 57, 61—67, 69, 74, 79—83  
Beyer, W. 84  
Blahoslav, J. 30  
Bolzano, B. 5, 9, 20, 57—59  
Born, I. 8  
Bouterweck 41  
Brandes, J. Ch. 18  
Buffon, G. L. 77  
Burke, E. 39
- Canaval, M. v. 51  
Clodius, Ch. A. 19  
Cornova, I. 35, 37  
Czerny, C. 66
- Čelakovský, F. L. 46  
Čeleda, J. 26
- Dahlhaus, C. 10, 11, 47, 48, 53—55, 84
- Dambeck, J. H. 7, 12, 35, 37—46, 51, 52, 54, 55, 63, 69, 85  
Diderot, D. 14, 28, 31, 36  
Dobner, G. 8  
Dobrovský, J. 8  
Durdík, J. 6, 59
- Eberhard, J. A. 19  
Eichendorf, J. K. B. 75  
Eschenburg, J. J. 7, 12—19, 35, 37, 46  
Exner, F. 57—59, 63, 66
- Feder, G. H. 26, 28  
Ficker, F. 7, 18, 42, 51—57, 69  
Fichte, J. G. 20  
Foglarová, E. 6  
Forkel, J. N. 30, 42  
Führich, R. J. N. 46, 47
- Gellert, Ch. F. 8—11, 20, 30  
Gerber, E. L. 30  
Gluck, Chr. W. 28, 35, 36, 47—50, 55, 75  
Goethe, J. W. 36, 56, 75, 76, 82  
Goldoni, C. 18  
Goldschmidt, H. 16, 42  
Gotter, F. W. 18  
Gottsched, J. Ch. 20  
Grimm, H. 70  
Günther, A. 59
- Hagedorn, F. 30  
Handl, F. 63, 69  
Händel, G. F. 24, 47, 48, 55, 56, 79  
Hanslick, E. 37, 57, 61—69, 73, 84  
Hanslick, J. A. 32, 37, 63  
Hanuš, I. J. 5, 58, 60  
Haydn, J. 26, 43, 47, 70, 77, 79

- Hegel, G. W. F. 20, 58—60, 70—73, 76  
 Held, J. Th. 35  
 Heine, H. 48, 53, 64, 75  
 Heinsse, J. J. W. 42, 44  
 Helfert, J. A. 57  
 Helfert, V. 57  
 Heller, J. A. 57  
 Herbart, J. F. 57—59, 63  
 Herder, J. G. 20, 39, 41, 42, 44  
 Heydenreich, K. H. 39, 41, 42, 44  
 Hiikl, F. 19  
 Hiller, J. A. 22, 23, 30  
 Hock, J. E. 57  
 Hoffmann, E. T. A. 78  
 Holzinger, K. 47  
 Home, E. 39  
 Hostinský, O. 6, 59  
 Chopin, F. 63, 80  
 Janáčková, I. 30  
 Janovka, T. B. 30  
 Jean Paul (J. P. F. Richter) 39, 52, 56, 67  
 Jungmann, J. 19, 45  
 Kant, I. 20, 26, 28, 29, 37—39, 41, 44, 52, 59  
 Kittl, J. B. 49, 57  
 Klácel, F. M. 60  
 Krause, Chr. G. 15, 16, 22, 23, 28  
 Kretschmar, R. 57  
 Kuhnau, J. 30  
 Květ, J. 35  
 La Fontaine, J. de 18  
 La Motte, A. H. de 18  
 Lasso, O. di 46  
 Laurencin, d'Armond 62  
 Leibniz, G. W. 8, 20  
 Lessing, G. E. 39, 47  
 Linné, C. 6  
 Liszt, F. 57, 62, 63, 67, 68  
 Lotti, A. 46  
 Loužil, J. 60  
 Ludvová, J. 21, 30, 34, 48, 63  
 Malý, J. 60  
 Marcello, B. 46  
 Marpurg, F. W. 15  
 Marschner, H. A. 63  
 Marx, A. B. 70, 72, 77  
 Matoušek, M. 30  
 Mattheson, J. 30, 32, 33  
 Meinert, J. G. 12, 14, 26, 37, 44, 45, 85  
 Meissner, A. G. 8, 11, 14, 19, 20, 25, 35, 37, 51  
 Mendelssohn-Bartholdy, F. 49, 50, 55—57,  
 67, 75, 76, 78, 80, 82  
 Mendelssohn, M. 20, 28, 41  
 Metastasio, P. 18  
 Meyerbeer, G. 48, 63  
 Mozart, L. 24  
 Mozart, W. A. 24—29, 35, 43, 47—49, 55, 57,  
 69, 70, 75, 77  
 Müller, A. 12, 45—51, 64, 66, 69, 85  
 Müller, R. 46  
 Nebeský, V. B. 60  
 Němeček, F. viz Němeček, F. X.  
 Němeček, F. X. 12, 21, 25—29, 47  
 Němeček, J. 30—33  
 Nēmetschek, F. X. viz Němeček, F. X.  
 Niemetschek, F. viz Němeček, F. X.  
 Netti, P. 25  
 Nottebohm, M. G. 67  
 Novák, M. 6  
 Očadlík, M. 66, 67  
 Paganini, N. 45  
 Palacký, F. 6, 45, 85  
 Palestrina, G. P. 46  
 Pauza, M. 7, 59, 60  
 Pečman, R. 35  
 Pešková, J. 7, 86  
 Petráň, J. 5, 8, 12, 37, 45, 51, 58  
 Pfrogner, H. 22, 23, 44  
 Pixis, B. V. 48  
 Platón 38  
 Plavec, J. 46  
 Polák, P. 11, 14, 22, 23, 25, 28, 44  
 Pöhlitz, K. H. 19  
 Proksch, J. 46, 47  
 Příhonský, F. 37  
 Quantz, J. J. 24, 25, 30  
 Quinault, Ph. 18  
 Raffael 26, 47  
 Ramler, K. W. 10, 11, 15, 18  
 Reichardt, J. F. 18, 56  
 Rejcha, A. 66

- Rektorys, A. 56  
 Riemann, H. 22, 84  
 Rochemont 15, 16  
 Rollin, Ch. 9  
 Rossini, G. 36, 78  
 Rousseau, J. J. 15, 16, 28, 42, 44  
 Ryba, J. J. 21, 29, 30—33, 85
- Sabina, K. 60  
 Saint-Mard, R. de 15  
 Seibt, K. H. 8—12, 19, 20, 25, 26, 35, 37, 44,  
 45, 58, 59, 85  
 Serauky, W. 14, 18, 34, 42  
 Shakespeare, W. 47, 76, 81, 82  
 Scheibe, J. A. 44  
 Schelling, F. W. J. 20, 51, 52  
 Schiller, F. 36, 39, 47, 76  
 Schlegel, F. 39, 52, 56, 59, 72  
 Schlegel, J. E. 9, 39  
 Schneider, K. A. 12  
 Schubart, Chr. D. F. 54
- Schubert, F. 55  
 Schumann, R. 48, 53, 54, 56, 57, 61, 63—68  
 74, 77, 80  
 Slavík, B. 8  
 Smetana, A. 58, 60  
 Smetana, B. 46, 57  
 Spohr, L. 63  
 Springer, A. 60  
 Střítecký, J. 7, 62  
 Sulzer, J. G. 15, 16, 23, 28, 34, 41, 69  
 Svoboda, K. 20
- Škroup, F. 46, 49
- Štorch, K. B. 60
- Tieck, L. 42, 44, 56, 70  
 Tomaschek, W. J. viz Tomášek, V. J.  
 Tomášek, V. J. 21, 33—36, 43, 47, 49, 55, 63,  
 85  
 Tomek, V. V. 60  
 Tyl, J. K. 46  
 Türk, D. G. 66  
 Tyrš, V. 6
- Ulm, F. 57
- Veit, V. J. 48, 49  
 Verdi, G. 78  
 Vischer, F. Th. 62  
 Vit, P. 7, 21, 22, 26, 44, 56, 57, 67  
 Vocel, J. E. 60  
 Vogler, G. J. 21, 33, 34  
 Volkmann, W. F. 51, 58  
 Voltaire 78  
 Vysloužil, J. 6
- Wackenroder, W. H. 42, 44, 56, 70  
 Wagner, R. 48, 62, 63, 69, 75, 81  
 Weber, B. D. 57, 66  
 Weber, C. M. v. 36, 55, 63, 78  
 Weselý, J. 51  
 Winckelmann, J. J. 28, 35, 39  
 Winter, E. 9, 20, 32, 57, 59  
 Wolff, Ch. 8, 9, 11, 20
- Zeno, A. 18  
 Zimmermann, R. 37, 57—59, 61, 62, 66, 68

Настоящая работа является первой суммарной попыткой изобразить и картографировать перипетии нововсковых музыкально-эстетических взглядов в пражской среде в течение 1760—1860 гг. Она излагает указанный период в рамках философско-эстетических рассуждений об искусстве вообще и постепенную эмансипацию музыкально-эстетических взглядов в среде, где философия и эстетика были тесно связаны прежде всего с университетом как центром тогдашней образованности. Изложение касается периода, когда в научной жизни, особенно в философии, обыкновенно употреблялся для общения немецкий язык; на этом языке о философских и эстетических вопросах думалось, разговаривалось и писалось, а чешский язык стал проникать в эту сферу только несмело в конце исследуемого этапа. Тему во времени ограничивает нижний предел около года 1760, когда в страну начинает проникать венское и немецкое Просвещение. Верхний предел представляет собой 1860 г., издание Октябрьского диплома, когда перед чешским народом открылись новые перспективы во всех областях общественной, культурной и научной жизни.

Работа состоит из шести глав и короткого заключения. В первой главе автор занимается деятельностью Зайбта (Karl Heinrich Seibt 1735—1806 гг.), представителя линии неавстрийских идейных направлений. Зайбта в 1763 г. назначили в Карлово-Фердинандове университете профессором „красивых учений“. Излагая красивые учения он исходил из принципов имитации прекрасной природы (*imitation de la belle nature* — Ch. Batteux). Деятельность Зайбта в университете стала одной из основ по современному создаваемой общей эстетики. После Зайбта преемниками лекций стали его ученики August Gottlieb Meissner (1753—1807) и Joseph Georg Meinert (1775—1844). Оба во своих изложениях опирались на в то время очень популярное пособие *Entwurf einer Theorie und Literatur des schönen Wissenschaften* (Берлин 1783 г.), автором которого J. J. Eschenburg. Долгое время это пособие служило в пражском университете основной учебной литературой.

Во второй главе автор занимается музыкально-эстетическими взглядами, отражающимися в письменности данной эпохи, возникающей на рубеже 18-ого и 19-ого веков вне пределов университета. Хотя уровень этой продукции является с точки зрения тогдашнего положения эстетики второстепенным, он все таки показывает, каким образом в Праге принимали отдельные эстетические взгляды. В этой главе анализируются следующие работы: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796), обе издания моцартовской монографии Ф. Кс. Немечка от 1798 г. и от 1808 г., Основные и общие основы по всему музыкальному искусству Й. Й. Рыбы (Прага 1817 г.) и автобиография Рыбы *Mein musikalischer Lebenslauf* (1801 г.). Внимание здесь еще уделяется короткой лекционной деятельности Г. Й. Фоглера в Праге и эстетическим взглядам В. Й. Томашека.

Третья глава посвящена университетским лекциям Дамбека (Johann Heinrich Dambeck 1774—1820 гг.), который читал лекции по эстетике в течение 1811/12—1819/20 гг. Он сначала базировался на Эшенбурге и потом на новейших теориях. Его лекции издали в Праге с наз-

ванием Vorlesungen über Aesthetik (1/1822, 2/1823). Дамбек первым представлял в университете эстетику как самостоятельную дисциплину.

Четвертая глава занимается деятельностью преемника Дамбека, оригинальной личности пражской культурной жизни, профессора эстетики на университете Мюлера (Anton Müller 1792—1843). Через свои лекции (в течение 1823—1842 гг.) и главным образом долготетную критическую деятельность на страницах пражской газеты Bohemia Мюлер оказывал влияние на все поколение. Во своих взглядах открывал большую музыкально-эстетическую образованность, был сторонником принципа экспрессии и понимал романтизм Менделсона и тогдашние новые направления в области музыки.

Анализ положения сороковых и пятидесятих годов, когда в пражскую среду проникали мысли лейпцигского круга Шумана при посредстве журнала Neue Zeitschrift für Musik, когда в области философии продвигался в университете гербартизм и эстетику здесь читали в согласии с Ф. Фикером (F. Ficker исходил из так называемой романтической школы в немецкой философии XIX-ого века) подает пятая глава.

Последняя глава относится к пражскому этапу Ганслика (E. Hanslick) и прежде всего к деятельности Амброса (A. W. Ambros), одной из виднейших личностей пражской научной, культурной и художественной жизни с сороковых по шестидесятые года, автора эстетического изучения Die Grenzen der Musik und Poesie (Прага 1856 г.).

Исследования характера эстетических взглядов в пражской среде показали, что здесь постепенно возрастал специализированный интерес к проблемам музыкальной эстетики и что здесь существовала домашняя линия (Seibt, Meinert, Dambeck, Müller, Němeček, Ambros и др.) хоть неседая и с разными качественными колебаниями, однако она сохраняла связь с философией и эстетикой того времени и создала предпосылки для развития музыкальной эстетики после 1860 г.

Перевод Anna Kaplanová

## ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Studie stellt den ersten zusammenfassenden Versuch einer Aufzeichnung und Standortbestimmung der Peripetien des neuzeitlichen musikästhetischen Denkens im Prager Milieu in den Jahren 1760—1860 dar. Sie verfolgt diese Etappe der Formung musikästhetischer Anschauungen im Rahmen philosophisch-ästhetischer Betrachtungen über die Kunst schlechthin und die schrittweise Emanzipation des musikästhetischen Denkens in einem Milieu, wo Philosophie und Ästhetik (anfangs als „schöne Wissenschaften“) vornehmlich mit der Universität als dem damaligen Bildungszentrum eng verbunden waren. Die Problematikdarstellung bezieht sich auf eine Zeitspanne, wo im wissenschaftlichen Leben, insbesondere in der Philosophie, gemeinhin das Deutsch zur gegenseitigen Verständigung gebraucht wurde; in dieser Sprache hat man über philosophische und ästhetische Fragen nachgedacht, geredet und geschrieben, wobei die tschechische Sprache nur zögernd und erst gegen Ende der untersuchten Etappe in diese Sphäre drang.

Zeitlich ist das Thema durch die untere Grenze etwa um 1760, wo die Wiener und die deutsche, nichtösterreichische Aufklärung zu uns vorzudringen begann, abgesteckt. Die Aufklärung stellt in Böhmen eine der bedeutendsten Etappen, in denen der wissenschaftliche, kulturelle und auch ökonomische Aufschwung ermöglicht wurde, dar. Vermittels der aufklärerischen Ideologie gelangten verschiedene philosophische Richtungen auf unser Territorium und schmolzen dort zu einer spezifischen, durch die konkrete Umgebung bedingten Basis für die einheimische Bildung zusammen. Die obere Grenze markiert das Jahr 1860, das Erscheinen des Oktoberdiploms, wo sich für die tschechische Nation in allen Sphären des öffentlichen, kulturellen und auch wissenschaftlichen Lebens neue Perspektiven geöffnet haben. Bei diesem wichtigen Grenzstein der neuzeitlichen tschechischen Geschichte beschließen wir unsere Darlegung im Bewusstsein dessen, dass speziell auf dem Gebiet der Ästhetik Persönlichkeiten wie J. Durdík und O. Hostinský, Professoren der philosophischen Fakultät der Prager Universität, an eine ganze Reihe von Denkanstößen, deren Wurzel gerade in den vierziger und fünfziger Jahren zu suchen sind, angeknüpft haben.

Die ganze Arbeit ist in sechs Kapitel und einen kurzen Schlussabschnitt gegliedert. Im ersten Kapitel verfolgt der Autor die Tätigkeit von Karl Heinrich Seibt (1735—1806), einem Repräsentanten der nichtösterreichischen Denkrichtungen. Seibt wurde im Jahre 1763 als erster Laie zum Professor der „schönen Wissenschaften“ an der Karl-Ferdinandsuniversität ernannt. In seinen Vorlesungen (ab 1785/86 übernahm er auch die theoretische und die praktische Philosophie), verbreitete er die damals populäre Lehre seiner Leipziger Professoren J. Ch. Gottsched und Ch. F. Gellert, die ihrerseits von der Leibnitzschen und Wolffschen Philosophie ausgegangen waren. In seinen Abhandlungen über die schönen Wissenschaften ging Seibt von der Theorie der „belles lettres“ und von den Prinzipien der Nachahmung der schönen Natur („imitation de la belle nature“), so, wie sie von Ch. Batteux formuliert worden waren, aus. Seibts Wirken an der Universität wurde zu einem der Grundpfeiler der neuzeitlich aufgebauten Allgemeinästhetik.

Nach Seibt haben seine Schüler August Gottlieb Meissner (1753—1807), der ab 1785/86 „Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst“ gelesen hat, und Joseph Georg Meinert (1775—1844), in den Jahren 1806—1811 an der Universität tätig, die Vorlesungen übernommen. Beide stützten sich in ihren Darlegungen auf die ihrerzeit sehr beliebte Arbeit von J. J. Eschenburg „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“ (Berlin 1783), welche an der Prager Universität für lange Jahre zur grundlegenden Studienliteratur geworden war. Für Eschenburg war kennzeichnend, dass er von der Nachahmungsästhetik Abstand genommen hat.

Im zweiten Kapitel beschäftigt sich der Verfasser mit jenem musikästhetischen Denken, welches an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert jenseits des Universitätsbodens Gestalt annahm und im zeitgenössischen Schrifttum zum Ausdruck kam. Das Niveau dieser Produktion mag, vom Stand des ästhetischen Denkens der Zeit aus gesehen, zwar zweitrangig sein, doch nichtsdestotrotz lässt sich auf die Art und Weise der Aufnahme einzelner ästhetischer Anschauungen in Prag schliessen. In diesem Kapitel werden analysiert: das „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag“ (1796), die beiden Ausgaben der Mozartmonographie von F. X. Němeček aus den Jahren 1798 und 1808, J. J. Ryba, „Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému“ („Anfängliche und allgemeine Gründe zu aller musikalischen Kunst“) (Prag 1817), und seine Autobiographie „Mein musikalischer Lebenslauf“ (1801). Weiterhin wird hier der kurzen Vorlesungstätigkeit von G. J. Vogler in Prag (in den Jahren 1801—1802 war er ausserordentlicher Professor der sogenannten „Tonwissenschaft“), sowie den ästhetischen Ansichten des intellektuell in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts reifenden V. J. Tomášek, Aufmerksamkeit gewidmet.

Im „Jahrbuch“ überwiegen, ebenso, wie bei Němeček, Ansichten, die eine anschauungsmässige Orientierung auf das Ausdrucksprinzip in der Musik samt Kritik an der Nachahmungsästhetik erkennen lassen. Němeček arbeitete mit Begriffen („Vollkommenheit“, „Klarheit“ u. ä.), die dem ästhetischen Denken der Klassepoche entsprachen. Seine Auffassung vom Wesen der künstlerischen Genialität zeigt eine auffallende Übereinstimmung mit Kant („Kritik der Urteilskraft“). Auf verschiedene, zwischen der überlebenden Affektenlehre und den Grundsätzen des Ausdrucksprinzips oszillierende ästhetische Ansichten stossen wir bei dem Komponisten J. J. Ryba. Zum Ausdrucksprinzip bekannten sich schliesslich auch G. J. Vogler und V. J. Tomášek, welcher darüberhinaus noch den poetischen Grundsätzen der musikalischen Romantik sein Verständnis entgegenbrachte.

Das dritte Kapitel ist den Universitätsvorlesungen von Johann Heinrich Dambeck (1774—1820), der in den Jahren 1811/12—1819/20 Ästhetik las, gewidmet. Er folgte zuerst Eschenburg, später wandte er sich auch neueren Theorien zu. Seine Vorlesungen erschienen in Prag unter dem Titel „Vorlesungen über Aesthetik“ (1/1822, 2/1823). Dambeck präferierte die Auffassung der Ästhetik als einer die Empfindungen erforschenden Wissenschaft. Seine Ästhetik ist im Geiste Kants geschrieben. In seinen Erörterungen über Musik stützte er sich auf die Gedanken der „Romantiker“ Wackenroder und Tieck, weiterhin auf die Kunstauffassung Heydenreichs, die Ideen von Heinse u. a. Dambeck gehörte neben Seibt und Meinert dem einheimischen Bildungsstrom an und seine Bedeutung liegt darin, dass er als erster an der Universität die Ästhetik als eine eigenständige Disziplin repräsentiert hat.

Das vierte Kapitel verfolgt die Tätigkeit des Dambecknachfolgers, in der Ästhetikprofessur an der Prager Universität, Anton Müller (1792—1843), einer markanten Persönlichkeit des Prager Kulturlebens. Durch seine Vorlesungen (in den Jahren 1823—1842 gehalten) und insbesondere dann durch die langjährige Kritikertätigkeit auf den Seiten des Prager Blattes „Bohemia“ beeinflusste Müller die Anschauungen einer ganzen Generation. In seinen Einstellungen äusserte er eine grosse musikästhetische Erudition, er vertrat die Positionen des Ausdrucksprinzips und besass ebenfalls einen Sinn für die Mendelssohnsche Romantik und die damals neuen Musikströmungen.

Die Situation in den vierziger und fünfziger Jahren, wo vermittels der Neuen Zeitschrift für



Musik die Gedanken des Leipziger Umkreises von Robert Schumann in die Prager Umgebung vordrangen, wobei sich gleichzeitig an der Universität der Herbartismus in der Philosophie durchsetzte und die Ästhetik dortselbst nach F. Ficker (welcher an die sogenannte „romantische Schule“ in der deutschen Philosophie des 19. Jahrhunderts angeknüpft hat) gelesen wurde, analysiert nun das fünfte Kapitel. Gleichzeitig wird dort die Tätigkeit des Prager Freundeskreises um A. W. Ambros, einen grossen Verehrer Schumanns und Mendelssohns, der seine geistige Verwandtschaft mit Schumann durch Nachahmung des Leipziger „Davidsbundes“ auszudrücken trachtete, beleuchtet. Zu diesem Kreis gehörte bis 1846 auch E. Hanslick. In den besagten Jahren begegnen wir in der Prager Umgebung auf dem Gebiet des musikästhetischen Denkens der Idee des „reinen Poetischen“ in der absoluten Musik, der Gefühlsästhetik, dem ästhetischen Formalismus (R. Zimmermann) samt Präferenzen in Richtung Programmmusik. In der Philosophie bildet sich auf der Wende zwischen den vierziger und fünfziger Jahren in Böhmen ein starkes Lager von Verfechtern des Hegelschen Systems.

Das letzte, sechste Kapitel, wendet sich der Prager Etappe Eduard Hanslicks zu, einer Zeit, wo er sich eifrig zu der Musikästhetik Schumanns bekannte, nach dem Muster von Jean Paul und Heinrich Heine schrieb und die Programmmusik propagierte. Weiterhin wird hier eingehend A. W. Ambros, einer der bedeutendsten Persönlichkeiten des Prager kulturellen und künstlerischen Geschehens der vierziger bis sechziger Jahre, und seinem Buch „Die Grenzen der Musik und Poesie“ (Prag 1856), mit dem er auf Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ reagiert hat, Aufmerksamkeit gewidmet. Der Verfasser analysiert die ästhetischen Ausgangspunkte von Ambros, in denen sich die Einflüsse der Hegelschen Ästhetik mit seinen eigenen Schlussfolgerungen verbinden. Ambros schwärmte weder für das gefühlsmässige Wesen der Musik, noch für einen ausgeprägt formalistischen Standpunkt. Er vertrat die Einheit von Inhalt und Form, wobei sein Verständnis vom Inhalt nicht allein auf das idealistisch Geistige, sondern auch auf das Musikimmanente hinzielt. Ausserdem beurteilte er kritisch die zu seiner Zeit präferierte Programmmusik. Sehr wertvoll im gegebenen historischen Kontext waren seine Betrachtungen über die Verbundenheit des Musikwerkes mit seinem Schöpfer und der Umwelt, Gedanken von der Nichtablösbarkeit der Musik als Kunst vom menschlichen Sein. Durch ihren spezialisierten Zugang unterstützte Ambros' Arbeit den Prozess der Kristallisierung der Ästhetik der Musik als einer eigenständigen Wissenschaftsdisziplin aus dem allgemeinen philosophisch-ästhetischen Fundament.

Die Untersuchungen zum Charakter des ästhetischen Denkens in der Prager Milieu haben gezeigt, dass dort das spezialisierte Interesse an der musikästhetischen Problematik allmählich gewachsen war und dass es eine einheimische Linie (Seibt, Meinert, Dambeck, Müller, Němeček, Ambros u. a.) gab, die, wenngleich wenig einheitlich und mit diversen qualitativen Schwankungen behaftet, doch im Kontakt mit der zeitgenössischen Philosophie und Ästhetik geblieben war und Voraussetzungen für die Entfaltung der Musikästhetik nach 1860 schuf.

*Deutsch von Magdalena Havlová*

## ROZPRAVY ČESKOSLOVENSKÉ AKADEMIE VĚD

Ročník 97 — 1987. Řada SV, sešit 1.. Vydává Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Vodičkova 40, 112 29 Praha 1-Nové Město, telefon 236 306 5. Dodává poštovní úřad Praha 01. Rozšiřuje Poštovní novinová služba. Objednávky a předplatné: PNS — ústřední expedice tisku, administrace odborného tisku, Jindřišská 14, 125 05 Praha 1-Nové Město. Lze objednat u každé pošty nebo doručovatele nebo přímo v Akademii, nakladatelství ČSAV.

---

Tiskne Polygrafia závod 6 - Prometheus, nositel Řádu práce, Praha 8

Odpovědná redaktorka PhDr. Marie Dulavová

Technický redaktor Petr Čech

Tento sešit vyšel v březnu — 9,37 AA — 9,53 VA — náklad 900 výtisků

Cena brož. výtisku Kčs 24,—

Tem. skupina 09/21

Skenováno pro studijní účely

Jitka Ludvová

## ČESKÁ HUDEBNÍ TEORIE 1750—1850

Hudebně historická monografie, která zachycuje dějiny hudební teorie v Čechách v daném časovém úseku, jenž je určen jak objektivními předěly v historickém vývoji, tak subjektivními okolnostmi. Spodní hranici určily nejstarší dosažitelné rukopisy, horní pak výrazná proměna charakteru české teoretické produkce po r. 1850. Českou hudební teorii autorka zpracovává nejen z hlediska systematického, tj. z hlediska vývoje dobového myšlení o hudbě, ale i ze sociologických a pedagogických aspektů. Zabývá se nejdříve stavem pramenné základny, přičemž opravuje řadu tradovaných chybných informací o neexistujících autorech a spisech a zachycuje pak vývoj hudebního myšlení od počátků české terminologie přes výuku na nově otevřené konzervatoři, původní i přeloženou literaturu až k první syntéze hudební teorie v Riegrově slovníku a k takovým zjevům, jako byl Otakar Hostinský.

V závěru práce je podána podrobná deskripce všech zkoumaných tisků a rukopisů, s nimiž autorka ve výkladové části pracovala.

**ACADEMIA**

nakladatelství Československé akademie věd  
Vodičkova 40, 112 29 Praha 1 - Nové Město