

706.177



Editio Supraphon

Praha 1973

Eduard Hanslick
O hudebním krásnu

Příspěvek k revizi hudební estetiky

Předmluva

Eduard Hanslick – muž, kterého staří Verdi nazval „il Bismarck della critica musicale“, muž, jehož Richard Wagner v záchvatu antisemitismu prohlásil za Žida jen proto, že se jinak neuměl vyrovnat s jeho kritikami, muž, který osobně znal Jírovce a jemuž chybělo věru nemnoho, aby psal kritiky ještě o Schönbergovi, velký přítel Brahmsův, brilantní obrazoborec, ničitel starých předsudků a konstruktér nových pověr, po Schumannovi dotvořitel moderního hudebně kritického žargonu, předmět ojedinele koncentrované nenávisti, jedno ze jmen nejčastěji a nejméně právem vzývaných a proklínaných – narodil se manželům Josephu Adolfu a Lottě Hanslickovým dne 11. září 1825 v Praze. Rodinné poměry, ač založeny na ternu v loterii, jež obnášelo 40 000 zlatých a umožnilo Hanslickovu téměř hladovějícímu otci, aby se oženil s milou svého srdce, byly spořádané, rodiče nebyli ani příliš chudí, ani příliš bohatí a po celý život se měli něžně rádi. Matka byla dcerou pražského německého měšťana z Růžového trhu, který nosil žabó a na zdobném řetězu hodinky a zlatou pečeť a až na vnuka přenesl svou zálibu v divadle a ve francouzské literatuře. Otec, třebaže selský synek z německého rolnického rodu, byl křehkého zdraví, a když přivedl na svět páté dítě, zanechal služby skriptora universitní knihovny i pokusů o dráhu akademickou (po nějaký čas přednášel v Praze estetiku) a věnoval se nadále výchově svých dětí, jakož i soukromému bádání a pracím bibliografickým. Napsal cenné „Dějiny a popis pražské universitní knihovny“. Stýkal se s předními osobnostmi pražského života vědeckého i kulturního, s Němci i Čechy bez rozdílu. Později vzpomínal Eduard Hanslick na návštěvy Palackého, Hanky, filologa Svobody a zvláště J. E. Purkyně, kterého

nikdy nepřestal obdivovat. Neměl je v paměti jako příslušníky „české strany“, nýbrž jako vzdělané muže, kterých si otec vážil a s nimiž mluvil německy, neboť „jak by mohla čeština vystačit pro učené věci, umění a politiku?“

Eduard Hanslick sám neuměl česky více, než aby se domluvil se služebnictvem. Zato o svém příteli Augustinu Wilhelmu Ambrosovi, největším německém hudebním historikovi 19. stol., prozrazuje, že stejně mocen češtiny i němčiny a doma na té i oné straně zdravil od roku 1848 své známé „emme-lem-blem“, aby nikoho neurazil.

Pražské německé divadlo bylo tehdy na znamenité úrovni a hrálo reprezentativní repertoár, v němž chyběl pouze „Fidelio“, neboť dramatická pěvkyně Henriette Grosserová smluvně odmítala zpívat v kalhotách. Hudební život byl orientován v mnohém pokrokověji než vídeňský, a to především na severoněmeckou romantiku. Hanslick s nadšením provázel po zimní Praze r. 1846 Hectora Berlioze, jeho první hudební cesta vedla do Drážďan, a to na laskavé pozvání Wagnerovo, jemuž byl představen, když dlel v roce 1845 s matinkou v Mariánských Lázních. V Drážďanech prožil v posvátné úctě den u Roberta Schumanna. Téhož roku se na Berliozovo doporučení dostal k Lisztovi. Hudbu Mendelssohnovu pokládal za jeden ze vzorů zdravé hudební tvořivosti. Schumannův časopis „Neue Zeitschrift für Musik“ patřil v kruzích mladých pražských elegantů ke společensky povinné četbě. Téměř všichni chodili na práva a oslazovali si tuto velenudnou existenční pojistku romantickým blouzněním, družným životem mezi mazurkou a uměnamí v prostředí vybraném, ale přece provinciálně srdečném. Robert Zimmermann, později přísný vídeňský systematik estetického formalismu, přednášel básně, Hanslick je zhudebňoval, Ambros již tehdy psával brilantní eseje ve stylu Jeana Paula. V Praze bylo útulno.

Na universitě se Hanslickovi a jeho přátelům moc nelíbilo. Směli sice již nosit hůl a říkalo se jim „pane“, ale

příliš často museli chodívat do náboženství. Nicméně působili tu profesoři i nestředověcí, jako například filosof Franz Exner, herbartovec, člověk tehdy neobyčejně vlivný, který Hanslicka i Zimmermanna nadchl a nepochybně i silně ovlivnil do budoucna.

Svá právnícká studia dokončil Hanslick ve Vídni. Jako mnozí jiní utíkal před provinčním školometstvím do liberálnější metropole. Podíváme-li se však na to, kdo všechno v létech čtyřicátých odešel z Prahy a jak se pak uplatnil zejména ve státní správě, shledáme s překvapením, že restaurativní obnova monarchie po roce 1848 byla v mnohém dílem mužů z provincionálních středisek, kteří sebou přinesli osobní ctižádost, respekt ke státním institucím a povědomí o vlastním vůdčím poslání jakožto praktické životní nutnosti. Revoluční a podvrtně protirakouské nálady byly daleko spíše doma ve Vídni než v Praze: v Praze se všichni cítili vyspělou, leč poněkud ohroženou menšinou, toužili po životní jistotě, po zajištěném pořádku a ještě předlouho si tam nikdo nedovedl vážně představit, že by monarchie mohla nebo měla zmizet. A právě odsud a z podobných míst vycházel smysl pro pragmatické uskutečnění statu quo ante, pro onu protirevoluční revoluci byrokratů, která změnila vše a nic a vdechla zkomírajícímu Rakousku sílu ještě na víc než půl století života. Úřednická kariéra Hanslickova byla sice nevalná, ale jako živý kulturní exponát rakousko-uherský byl na světovou výstavu v Chicagu pozván přinejmenším stejně právem jako Brahms.

Smysl pro realitu ochránil Eduarda Hanslicka před pokušením vstoupit na dráhu uměleckou a před podobnými riskantními experimenty a provedl je skrze službu c. k. úřednickou až k činnosti profesionálního hudebního kritika evropského formátu a k profesuře dějin a estetiky hudby na vídeňské universitě. Někdejší „Renatus“, člen Ambrosovy fiktivní pražské pobočky schumannovského „Spříseženstva Davidova“, dovedl žít usedle, poklidně, ale nikoli jako morous. Ve vhodný čas a na vhodném místě se rád potěšil společností přátel, dobrým vínem

i sněním o tom, jak má vypadat pravé umění. S citovými problémy se uměl vypořádat u klavíru a po pětadvacátém roce svého věku je nikdy nezaplétal do hudebních kritik. Do jednapadesáti let žil svoboděn, poté se oženil s devatenáctiletou pěvkyní Sofií Wohlmuthovou a byl manželem natolik zajímavým, že jeho soužití s křehkou mladožínkou uplynulo pokojně a nezkaleně. Zemřel v témže roce jako Antonín Dvořák, jemuž spolu s Brahmem pomohl ke státnímu stipendiu. Naplnil svůj život poctami a zemřel slavně.

Vidíme, že Hanslick osobně byl všechno jiné než lýtý polemik, exhibiční germanofil českého původu (jak čtete ještě ve slovníku Groveho z roku 1954), nebo dokonce nenávistník, mstící se světu za to, že mu osud nedopřál stát se klavírním virtuosem. Na klavír ostatně uměl velmi dobře, tak dobře, že mu Václav Jan Tomášek, učitel nad jiné kritický a přísný, radil ke dráze koncertní, a to něco znamenalo, vždyť z jeho školy vyšel proslulý pianista Alexander Dreyschock. A u Tomáška se vyučil nejen klavíru; dostal bezpečné základy v teorii a kompozici. Tomáškovu vyučování bylo ahistorické a tradičně technické, bez estetické reflexe, bez přímého vztahu k aktuálním hudebním událostem – a mladý Hanslick to věděl. Doplnoval proto své vzdělání horlívým studiem partitur klasických a romantických, Kiesewetterovy „Dějiny hudby“, Handovu „Estetiku hudebního umění“ a později Estetiku Vischerovu považoval za pravé dary nebes. Přes všechny nedostatky však Tomáškovu hudební koncepcí ovlivnila Hanslickovo hudebně kritické vyznání pronikavě. Tomášek nebyl možná tak konzervativní podivín, jak se všeobecně traduje. Vycházel z Mozarta a nedoceníl pozdního Beethovena – do značné míry z neznalosti tehdy v Praze běžné; IX. symfonie jej vyděsila a rozhořčila. Zato mladšího Beethovena považoval za skladatele přinejmenším stejně skvělého, jako byl Mozart. Se svými žáky probíral kromě Mozarta a Beethovena také skladby

Chopinovy, virtuózní klavírní literaturu, starší romantiky, a dokonce i Liszta. Hudební vývoj počínající Berliozem a novoromantikou byl už za jeho obzorem. Je tedy patrné předjetí stylové orientace, již se u nás poněkud mlhavě říká „klasicko-romantická syntéza“ a kterou bod po bodu znovu nacházíme v Hanslickových kritikách, rozvinutou ovšem co do argumentace, obsahově nesrovnatelně pružnější, a doplněnou dokonalým přehledem o všem, co bylo napsáno a zaznělo až do konce 19. století.

Vzorem zůstal Hanslickovi *Mozart*. U něho počíná hudba Hanslickova srdce. Následuje *Beethoven*, *Schumann* a *Brahms*. Vskutku podivuhodná řada! Beethoven je do ní zařazen s uznáním, s úctou a právem, ale nevejde se sem celý: IX. symfonie a také vše ostatní, co svědčí o Beethovenově silném vědomí nadhudebního poslání tvorby, zůstalo Hanslickovi, podobně jako jeho pražskému učiteli, cizorodým podivínstvím. Schumann zastupuje umění pro Hanslicka moderní – romantiku. A to romantiku pro pravou chvíli a na pravém místě. Před spaním hrával Schumanna, aby se pozvedl z prachu všednosti „do vyšších sfér“. Ano, do vyšších sfér – to byl program pro Hanslicka ještě přípustný, ba na výsost žádoucí: idealizace ideje vnitřně vyprázdňené, oduševnělost ryze soukromá, niterná, zdobná, která se nesápe proti ničemu z tohoto světa, protože prostě do něho nechce patřit. Které umění je k takovému soukromému dosahování ke hvězdám příhodnější než hudba, které je romantičtější?! Žádný frivolní či přisprostlý význam všedního dne ji nemůže zkalit. Neobnovuje svět, jak si ve starosvětsky těžkopádné a pro Hanslickovo pokolení neuvěřitelně nevěrohodné naivitě předsevzal hluchý stařec Beethoven anebo teatrální diletant Wagner. Obnovuje sama sebe: obnovit *čistotu* umění samotného, vyvázat je z pout školometství a poddanosti, osvobodit umělce k tomu, aby sloužil jen umění a ničemu jinému – to je program schumannovský. A ovšem nejen schumannovský, jsou dokonce o něco starší období v umění výtvarném v podobě

Overbeckova „Bratrstva svatého Lukáše“, je tu druhá generace romantické literatury, je tu pozdní filosofie Schellingova, neproniknutelná, temně beztvará, a tím snadněji se přelévající do povědomí společnosti unavené z toho, že se poprvé nasytila. Ale nic není pro tento okamžik a účel lepší než hudba – samou svou podstatou demonstrativně nedefinovatelná, a proto neodhalitelná. Jak krásný je pocit, že jsme nesmrtelní! A jak je příjemné, že z toho nevyplývá žádná jiná povinnost než uchovat si čisté srdce pro službu umění. Není zřejmé, že dovrшитelem moderní hudby musel být Hanslickovi Brahms?

Hanslick dobře rozumí potřebám hudební praxe, a má proto plné uznání i pro ostatní – pro Mendelssohna, Schuberta, Chopina. Dále pro mistry druhého řádu, vytvářející kvalitativní plnost hudby současnosti: pro Aubera, Rossiniho a Webera, pro Spohra, Meyerbeera, Marschnera. I skladatelé řádu třetího, pilní a povrchní, přinášejí v ojedinělých okamžicích tvůrčí milosti mnoho nového a krásného – Gounod, Bizet, Massenet, Délibes. A konečně též duchové malí, leč se specifickým talentem; je jich nejvíc a hudební vývoj by se bez nich neobešel. Jak přehledné hudební mraveniště! Pro každého šuplík, každý se sem může zařadit, každý se uplatní poctivou prací. Mraveniště se může rozrůstat, není omezeno ničím, nedotknutelný je jen jeho princip, jeho vnitřní řád. Ten lze pouze opakovat. Nové spočívá výlučně v koloritní obměně, ve způsobu, jak se princip v jednotlivém případě naplní.

O onom „principu“ se z Hanslickových spisů dovídáme nemnoho. Na úrovni teoretické vlastně nic obsažného, neboť jakákoli obsažná fundace by jej vytrhla z univerzální říše „ryzího estetična“ a sepjala s jednostrannými, *historicky* určitými obsahy, vrhla by jej zpět do profánních souvislostí s všednodenností sociálního světa, do víru jeho nejmalichernějších i nejrevolučnějších pro a proti. Proto taková hrůza z „mimohudebního“! Má-li na Olympu vládnout vznešený klid, musí být

zakotven v neměnném, stranou všeho obsahového. „Princip estetický“ musí spočívat sám v sobě, musí být evidentní, musí být *formální*. Vnitřní prázdnota, osvobozenost od vší obsahové vázanosti, je podmínkou jeho funkceschopnosti.

Živá podoba ryze „estetického principu“ je neskonale zajímavější než jeho jen negativní forma teoretická. Představuje souhrn toho, co bylo z různorodého dědictví hudebních kultur prakticky přejato, verifikováno a usebráno v „hudbu“ měšťanského věku. Jakkoli právě zde nabyl pojem „hudba“ poprvé úplné všeobecnosti (závazné namnoze dodnes), vznikala jeho skutečná podoba aproximativně případ od případu na základě vztažení k uznaným velkým vzorům hudebnosti. Odtud neobyčejný indikativní význam Hanslickovy rozsáhlé činnosti *hudebně kritické*.

Hanslick se pokládal zcela vyhraněně za kritika pro publikum. Publikum má podle něho povětšinou správný instinkt, kritika může působit ve vztahu umění a publika pouze jako katalyzátor. Největší odměnou kritikovou je důvěra čtenáře. O životnosti uměleckého díla nerozhoduje kritika, nýbrž publikum. Uměleckou tvorbu kritika valně ovlivnit nemůže.

Zajisté je třeba brát v úvahu, že jde o názory Hanslickova stáří a že toto vyznání uzavírá jeho paměti. Hanslick se chce i se svými nepřáteli rozloučit v dobrém a rád by věřil, že v samé podstatě hudebně kritické činnosti tkví nemožnost někoho trvale poškodit. Avšak lze tu vidět i něco více: vymezení kritiky jako zprostředkovatele mezi uměním a publikem. Vymezení, které odpovídá ještě liberálnímu sebevědomí měšťanského věku a jeho příznačné kombinaci dvou hledisek – volnotržního (rozhoduje, kdo platí) a občansko-demokratického (rozhoduje demokratická většina). Liberalismus uvádí obojí ve fiktivní soulad, protože schopnost platit pokládá za přirozený výsledek soukromé zdatnosti a aktivity a protože jediným slyšitelným hlasem demokratické veřejnosti je mu stejně přirozeně hlas osob vzdělaných. Měšťanská

veřejnost se cítí majitelem umění. Jakkoli však v ekonomickém a posléze i politickém ohledu stvořila sama sebe, přímé účasti na kultuře se nemohla domoci ani měšcem, ani zákonem. Byla nucena ji zdědit. Tak byl do jednoho pytle vržen konglomerát různorodých kulturních prvků, jimž bylo společné to, že ztratily svou původní funkční souvislost sociální. Aby byl tento celek pro nové dědice stravitelný, musel být sjednocen novým výkladem. Vystupuje potřeba prostředníka, zástupného kouzelníka proměn. Pro toho tu byly dvě možnosti: buď nahradit zmizelé funkce jinými, anebo učinit principem umění neschopnost sociálně fungovat. První možnost živila ideje směřující k „obrodě publika“, k obrodě společenského poslání umění, k umění jako nové variantě ideologie, náboženství, mýtu; její vyústění nacházíme u Nietzscheho a Wagnera. Druhá byla pramenem teorií absolutně estetických, které učinily umění sociálně relevantním právě na základě nepřítomnosti konkrétních sociálních funkcí. Obě stanoviska mají společný cíl: svést dohromady umění a publikum. Liší se však vztahem k publiku. Linie typu wagnerovského, přestože se může hlásit dočasně i k programům revolučně demokratickým, je v zásadě aristokratické povahy. Jakkoli hlásá obrodu umění samotného, klade si za cíl zmanipulovat publikum. Linie ryzího esteticismu, i když se tváří aristokraticky a zdůrazňuje vnitřně artistní složku jako neobjektivnější prvek tvorby, je ve vztahu k publiku liberální. Obsahové prožitky, ba i vkusové soudy ponechá jemu na vůli jakožto věc iracionální, a když byla takto vytkla prostor pro náhražkově adorativní funkci umění, zkoumá na něm jen to, co je přístupno prosté evidenci a rozmyslovému rozboru. Kritik linie první publiku zvěstuje, ukazuje, zpřístupňuje tajemství hlubin tvůrcova ducha, jemuž neleží na srdci nic jiného než blaho lidstva. Vychovává publikum agitací, popřípadě též kontrapropagandou. Kritik linie druhé publiku slouží, je jeho zasvěceným mluvčím vůči umění a stejně zasvěceným mluvčím umění vůči publiku. Jeho úloha není ani propago-

vat, ani vytvářet mínění. Tak jako skladatel ve své tvorbě a publikum ve svém instinktu, i on má činit jediné – naplňovat a upevňovat řád, estetický princip.

Eduard Hanslick byl právě v tomto směru osobností celostní, nenalomenou, svědeckou. Prodchnut silným vědomím soudobosti je jedním z posledních syntetických reprezentantů měšťanského vkusu. V jeho obsáhlé publicistice nenajdeme deduktivní princip obecně estetický, o to plastičtěji však vidíme, jak se z praxe dobového hudebního života usazuje po částech *typ* hudebnosti i povšechně kulturního vkusu, který se vzápětí zaměřuje za „umění vůbec“. Tato proměna není prosta uvědomělého historismu, na jejím počátku stojí přitakávající rezignace: „jiné časy plodí jiné poměry“, píše Hanslick, a je třeba přiklonit se k tomu, co je dnes, co dnes vzniká. Avšak živý vkus je nehistorický a při tom má zůstat.

Hanslickovi dozajista nechybělo znalostí historických. Přesto měl pro velké kulturní zjevy minulosti pouze chladnou úctu. Všechny sonáty a koncerty Bachovy by dal za kvartet Schumannův nebo Brahmsův, raději by se smířil se zánikem hudby Palestrinovy než Mendelssohnovy. Ale i v literatuře dává výrazně přednost Goethovi, Schillerovi, Kellerovi, Daudetovi, Turgeněvovi před Sofoklem, Racinem, Miltonem a jinými velikány minulosti. Živá hudba současného věku se otevírá teprve dílem Mozartovým; Haydna je ještě ochoten přiřadit spíše k veličinám minulosti než k živé tradici vídeňského klasicismu! Toto rozlišování neznamena ovšem spor o hodnoty – viděli jsme, že Hanslickův obraz živého hudebního umění je právě i co do hodnoty bohatě hierarchicky odstíněn, a také jediné, co vlastně mistrům minulosti přiznává, je hodnota historická a technická. Toto rozlišování neznamena nic jiného než zkusmé oddělení estetického ideálu od cesty, která k němu vedla. A to je nejpodstatnější rys hanslickovské hudební kritiky; nevysvětluje soudobé umění z hlediska jeho vzniku, nýbrž jakýmsi statickým kruhem z něho samého,

z estetického ideálu, který v něm dochází uskutečnění. Úzce to souvisí s její zmíněnou úlohou zprostředkovatelskou. Kdyby se totiž předpoklady soudobého umění zkoumaly a vykládaly skutečně historicky, ukázalo by se, že je souhrnem různorodých kulturních výtvorů, jimž je společné především to, že jsou majetkem někoho jiného. Zavládl by veliký nepořádek a nebylo by tu nic, čeho prostřednictvím by se noví dědicové mohli ztotožnit s celkem všeho, co jim spadlo do klína. Oč snazší je spojit různé v jedno na základě dílčího společného znaku, který povýšíme na princip: na základě krásna. Stanovení toho, co je krásné, zůstane pak věcí vkusové volby, která se verifikuje kulturně společenskou praxí. A hle, máme norimberský trychtýř, jimž přivedeme i leccos z Beethovena do hlavy pekařského mistra, který se zmohl natolik, aby se stal kulturním člověkem!

Samozřejmě, minulost se neztrácuje. Naopak, je stále otevřeným rezervoárem kulturního podnikání, je věčně plnou sýpkou, která čeká na hladovějící, aby je nasýtila, aby si z ní vzali, na co dosáhnou. Věk moderní demokracie se živí zprvu hlavně čitem, neboť ne každý občan je povinen ovládat kontrapunkt. Dokonce i zapřísáhlý nepřítel estetiky citové Eduard Hanslick staví v kritické praxi estetický ideál současnosti na schopnosti „citového působení“. Moderní hudba se podle něho liší od staré především tím, že vypracovala daleko účinnější prostředky výrazového vyjádření. Klasikové znají prý jen jas denního světla, kdežto pro kouzlo východu slunce a soumráčeného podvečera vynalezla odpovídající barvy teprve hudba současnosti. „V hudbě nespoutaně vystupuje živel subjektivní a všechny faktory času, který pomáhá určitou subjektivitu vytvořit“, napsal moudře a v rozporu s nejznámější částí své estetické doktríny Hanslick v roce 1870.

Hanslick ovšem při vši úctě k publiku je jen liberál, a nikoli demokrat. Milejší než anarchická svoboda prožívání je mu řád. Hledí svou zprostředkovatelskou úlohu zakotvit v jistotě.

Jistota estetická má odpovídat jistotě své sociální role, nemůže však z ní být odvozena. Lze ji najít, očistit, vyslovit výlučně zevnitř, z imanentního ustrojení uměleckého dědictví a umělecké soudobosti: sjednocujícím přeinterpretováním toho, co je esteticky živé. A tu objevujeme Hanslicka jako jednu z klíčových hlav oné linie hudební kultury 19. století, která směřovala k věčné stabilitě „přirozeného“. Nešlo jen o „přirozený“ hudební projev ve smyslu výrazovém: šlo o přirozené základy hudebního umění vůbec, o jeho sepětí přírodně zákonitými vztahy – laděním a tónovým systémem počínaje, výstavbou dovršeného artefaktu konče.

Odtud význam Hanslickovy hudebně kritické činnosti: ukazuje *velku* a názorně, co se pod „přirozenou hudebností“ rozumělo, z jaké látky se „přirozené hudební vztahy“ usnovaly. Poprvé se stabilizuje melodická, harmonická a formově stavebná esence, jejíž nejzákladnější prvky nejsou závazné jen pro ohraničený obor stylové tvorby, ale platí pro celou paletu hudebních projevů. „Klasicko-romantickou“ harmonii nenacházíme jen v tvorbě Schumannově, Schubertově nebo Mendelssohnově, objevuje se nejen v opeře, ale též v operetě, v hudbě příležitostné a zábavné, v dechovce. Případněji bychom snad mohli mluvit o syntetickém typu hudebnosti, přičemž nemáme na mysli ani tak sloučení klasického a romantického základu stylového (neboť je otázka, zda romantika našla svůj vlastní hudební styl!), jako spíše propojení všech vrstev živé hudebnosti. Formové útvary nejsou tradovány jako zvyklost té nebo oné školy, nýbrž vypracovávají se v absolutní principy. Co bylo ve výtvarném umění záhy postaveno na periférii vážného tvůrčího zájmu jakožto ilustrativní akademismus, tomu se jakožto základům hudby samé učí na konzervatořích dodnes, takže ještě i v atomovém věku jsme oblažováni stále novým a novým hudebním „novoromantismem“, který není-li radikálně popřen, nemá konce. Obzor syntetického hudebního typu se postupně rozšiřoval až k Händelovi a Bachovi, kteří ovšem netvo-

řili víc než vzrušující horizont, širšímu povědomí nepřístupný. A dále do pokladu minulosti cesta nevedla: starší hudbu „přirozená“ klasicko-romantická teorie plně vysvětlit nedovedla.

Syntetický hudební typ zformuloval teoreticky *Moritz Hauptmann*. Hauptmannovo učení o harmonii je vybudováno na základě kvalitativní jedinečnosti každého jednotlivého tónového stupně. Směřuje k obnově „přirozeného ladění“, neboť jen netemperovaný tónový stupeň směřuje k jiným stupňům způsobem, který přímo vyplývá z přírodního zákona. Tuto myšlenku rozvíjel Helmholtz, a nejen v akustické teorii, ale i s úmysly praktickými. Ty se ovšem naplnily v jediném netemperovaném harmoniu, které dal zakladatel teorie slyšení postavit. Také Steinway toužil zbavit klavír nedokonalého „umělého“ tónu a vytvořit nástroj s „houslovým zvukem“. Tvůrčím dovršitelem syntetické hudebnosti je nepochybně Brahms. Profesionálním kritikem Hanslick.

Tato linie se v devatenáctém století vývojově uzavřela. Nemohla také růst jinak než zevnitř, zjemnělým propracováním kvalitativních tonálních vztahů, v nichž každý tónový stupeň byl sám sobě nezaměnitelným domovem. Nejdůležitější vývojový zlom se udál naopak na základě „umělého“: přes enharmonický princip a wagnerovskou nekonečnou melodii k postupnému zrovnoprávnění všech dvanácti tónů. Povšimněme si dobře – potenciálním koncem tonality není chromatika, ale enharmonika na temperovaném základě. Zde ztrácí jednotlivý tónový stupeň vyhraněně individuální kvalitu a jen za tuto cenu se osvobodí k rovnoprávnému styku se všemi tóny ostatními. Smíme-li to tak říci, tón se tu zobecňuje, hudební jazyk intelektualizuje, zprůhledňuje v základ nového, zpréhledněného hudebního materiálu.

Ze všeho je vidět, že hanslickovské soptění proti křečovitým, vyumělkovaným, nevkusným, deformovaným, dekadentním – zkrátka „nepřirozeným“ prvkům ve tvorbě Wagnerově má daleko hlubší než jen estetické,

nebo dokonce osobní důvody. Střetávají se tu dvě linie hudebního myšlení 19. století, vyhraněné ve všech podobách od programové ideologie přes sociální roli až po představu o nejelementárnějších složkách hudebního materiálu. Nemůžeme se zastavit u tradovaného zjištění, že jde o spor mezi programní a absolutní hudbou. Toto tvrzení je povrchní a ulpívá na nejkřiklavějších polemických prohlášeních obou stran. Neodpovídá skutečnosti ani ve vnějškovém ohledu. Přes všechna tvrzení o prioritě instrumentální hudby umí Hanslick ocenit Schumanna, do značné míry i Berlioze, leccos z Liszta, a dokonce ten i onen rys v ranějších operách Wagnerových, avšak v zásadě odmítá principy Wagnerovy tvorby, a to nejen principy dramatické a ideové, ale hlavně *hudební!* Stále méně chápe hudbu Brucknerovu, ač v ní sotva shledáme vážnější stopy wagnerovské programovosti. Hranice hanslickovského sporu nevede mezi hudbou programní a neprogramní, nýbrž uvnitř obou linií. V Brahmsovi ctí Hanslick mistra, „který dovedl ztvárnit *moderní osobitý obsah* v klasickou formu“. Řekněme rovnou: ukázněného romantika. Váží si žhavé fantazie Brahmsovy a ještě více si ovšem váží jejího pevného a uzavřeného řádu. V osobnosti Brahmsově s nadšením shledává *svrchovanost jasného a břitkého rozumu*, soustavně tříbeného úžasnou znalostí nejen hudební literatury, ale i krásného písemnictví.

Wagner byl Hanslickovi opakem osobnosti a tvorby Brahmsovy: romantikem neukázněným. Pročteme-li Hanslickovy charakteristiky wagnerovské, vyvstane nám obraz ojedinele nadaného člověka, který však nestojí pevně na vlastních nohou, který se zmítá mezi fanatickou samolibostí a závislostí na mnoha vnějších věcech. Snad proto potřebuje Wagner i osobně od samého počátku velkolepý program reformátorský, aby v roli proroka spojil do sebe zahleděnou tvorbu s přímo fatální potřebou publika, společenského uznání. Kdo je vlastně Richard Wagner? Vilém Meister, který zůstal u divadla. Ani revolucionář, ani kontrarevolucionář, ani mystik

pohanský, ani křesťanský, ani nacionalista, ani světoobčan, ale člověk, který své dětské zážitky s loutkovým divadlem nepřestal brát vážně.

Hanslick má jistě pravdu, když píše, že vůči Wagnerovi uplatňoval vždy jen velká hlediska, že nepěstoval osobní hašteření kolem maličností. Urputně hájil proti Wagnerovi to, co pokládal za „hudební umění“. Vytýkal Wagnerově hudbě chlad a nepřirozenost, a to nepřirozenost v mnoha ohledech, od deformované deklamace až po formální výstavbu. Wagnerovská forma, jak známo, sestává hudebně z pouhého řazení motivického materiálu, směrodatná jsou přitom hlediska dramatická a symbolická, nikoli hudební. Wagnerova hudba nezná vnitřně souvislou formu vrcholných děl syntetické hudebnosti, monotematickou výstavbu uzavřeného hudebního celku, která vyplývá ze samotného hudebního materiálu.

Nejhlubším prohřeškem proti přirozenosti je podle Hanslicka *odmyslovění* wagnerovské hudby. Tu je, myslím, jádro sporu: se ztrátou senzuální jistoty se hudební projev subjektivizuje a vzniknuvší nejistota se vyvažuje spojováním hudby s ostatními uměními, jakousi intelektualizací zevně. U Wagnera má ono odmyslovění ještě teatrální, demonstrativní podobu. Převádí smyslově názorné umělecké tvary v symboly, které na jevišti představují ideje. Čím iluzivněji, tím lépe.

Wagnerova hudba fascinovala současníky svým zvukovým kouzlem a výrazovou naléhavostí. V tomto ohledu ani Hanslick nebyl výjimkou! Obdivoval Wagnerovu schopnost hned prvním taktém přenést mysl posluchačovu do žádoucích souvislostí, miloval Tannhäusera, oceňoval mnohé z Mistrů pěvců (zvláště kvůli látce), uznával mistrovství zvukomalebných pasáží v Bludném Holanďanovi. Nekompromisně však odhaluje princip nekonečné melodie jako „zničení veškeré formy, a to nejen forem tradičních (árie, duet atp.), ale symetrie, zákonité hudební logiky vůbec“.

Vcelku přesně postihl Hanslick společenskou vázanost

Wagnerovy hudby na pozdně měšťanské laické publikum. Zachytil ji v pojmech převážně psychologických: Wagnerova hudba apeluje na patologické vnímání, obrací se výlučně na cit, otevírá se bezmeznému subjektivismu, jehož vágnost chce zakrýt mýtem. „Lohengrin je zamilovanou operou všech cituplných dam,“ píše Hanslick, „právě nemuzikální sentimentální duše přímo blouznivě touží po tomto bělavě mihotavém, rozechvělém světle.“ Wagnerova opera je magnéziovým světlem, do něhož se nemůžeme dívat, aniž nás rozbolely oči. Na druhé straně má snivé Wagnerovo umění všechny předpoklady, aby se stalo zbožím: aparát příznačných motivů umožňuje diletantskému posluchači sledovat „obsahovou“ stránku uměleckého díla jiným než ryze hudebním způsobem.

Pro Parsifala, thermidoriánské dílo wagnerianismu, má Hanslick jen slova pohrdání. Jeho nenávisť se při této příležitosti dobírá nejjasnozřivějších nietzschovských poloh. Jak si osud zahrál: zatímco někdejší rétorický demokrat a obnovitel pravého umění se k stáru hřeje v královské náruči křesťanské milosti, dochází poslední pravý aristokrat a nejbezohlednější kritik věku kupecké demokracie sluchu u c. k. liberála Eduarda Hanslicka. Není to svévolné spojení v nahodilém společenství nenávisti. Kdyby byl Nietzsche viděl, jak budou jeho díla rozšířena a čtena ve všech spořádaných nacionálně liberálních rodinách německého světa, musel by se zbláznit i při jinak pevném zdraví.

Shledával-li Hanslick příčinu většiny komplikací hudební estetiky v tom, že vycházela z dojmu, jímž umělecké dílo působí, a nikoli z díla samotného, můžeme o hudební estetice pohanslickovské říci, že ji nejvíce zkomplikoval dogmatický výklad Hanslickova spisku „O hudebním krásnu“, a to kladný i odmítavý.

Ze svazečku estetických úvah učinili ctitelé i odpůrci přísnou doktrínu, která jedněm byla spásným pramenem vědeckého poznání uměleckého díla, druhým

potupou všeho krásného a duchovního. Uzavřenou doktrínou Hanslickova knížka rozhodně není. Zato však příznačně dokládá dovršení *estetické autonomizace uměleckého díla*.

Hanslickovy úvahy „O hudebním krásnu“ mají ráz přípravného zúčtování s dosavadními teoriemi, jak napovídá již podtitul „Příspěvek k revizi hudební estetiky“. V tomto směru je Hanslick informovanější, než je z esejistického textu na první pohled patrné.

Hlavním předmětem jeho polemického útoku je pokus pochopit umělecké dílo z dojmu, jímž působí. Dobové romantizující blouznění kolem umění, věčnosti a citů je nepochybně příhodným terčem exhibičně kritického ducha. Ale jde tu o víc a Hanslick to dobře ví: na počátku citového chápání uměleckého díla stojí „starší estetické systémy“, o nichž Hanslick mluví hned úvodem – teorie anglických estetiků 18. století a umělecká praxe sentimentalismu.

Angličtí estetikové překonali již v první polovině 18. století teorii nápodoby. Měli vcelku vyhraněný smysl pro ryze hudební kvality, které odvozovali z fantazie. Protože však posuzovali umělecké dílo z hlediska dojmu, jímž působí, vytvořili *estetiku výrazovou*, a to v intencích praeromantických.

James Harris shledává ve spise „Three Treatises Concerning Art“ (Londýn 1744), že hudba má „moc, která nespočívá v napodobení a probuzení představ, nýbrž ve vyvolávání dojmů, k nimž se úměrné představy mohou přidružit (...) Hudba (...) může vyvolávat určité afekty“. Charles Avison (Essay on musical expression, Londýn 1752) princip nápodoby sice nepopírá, ale vystupuje proti jeho mechanickému uplatňování v tónomalbě. Připouští pouze možnost paralelity dynamicko-pohybové. Hudba má vyjadřovat citová hnutí tím, že je ryze hudebními prostředky vnitřně stylizuje. Citový obsah nemůže být hudebně sdělen jinak, než že přejde do volné hry fantazie, tvořící podle pravidel harmonických a melodických. Nejdůležitější ovšem je výsledný dojem:

vzbuzení vášně. Hudební výraz tryská ze „smyslové krásy“ výtvorů svobodné fantazie. Sama hudební stavba je pouze prostředkem, nesmí se stát předmětem pozornosti, neboť ta „by pak byla zcela obrácena k umění skladatelu, což by rozhodně velmi oslabilo vášeň“. Uměleckého díla se tedy nemůžeme zmocnit zasvěceným věcným rozbořem, ale živým prožitkem, dojmem. D. E. Young (On original composition, 1759) zlomil teorii nápodoby tím, že umělce prohlásil za „žáka přírody“, který však nenapodobuje obsahově skutečnost, nýbrž samo působení přírodní tvůrčí síly. Toho je schopen jedině génius. Ve stopách Shaftesburyho připodobňuje génia k bohu: bůh je génius nejvyšší. Napodobenina je nízkou záležitostí řemesla. Géniova fantazie tvoří na základě originality v člověku. – Zde nacházíme vše, co si jen romantik může přát. Přirozené splynulo s fantazií, tvorba s geniálním vytržením, jediným zákonem zůstala vnitřní pravda, která se nadto čerpá z „originálního“ (individualizovaného) pramene: Koncem 18. století se subjektivizace estetiky dovršuje v Alisonově asociativní teorii: krása spočívá ve spojení dojmu s představou; látka, jíž umění používá, je sama o sobě mrtvá, krásnou a vznešenou se stává až jako symbol, znak nebo zjevení duševna, tedy jako prostředek k uskutečnění asociace.

Vcelku je možno říci, že anglická estetika 18. stol. nahradila ve jménu „přirozeného“ a „fantazie“ normativní racionalismus doktríny klasicistní analytickým pohledem psychologickým. V této funkci působila obzvláště na kontinentě, pozdní francouzské a německé osvícenství si bez jejího vlivu nelze představit.

Empirický přístup k uměleckému dílu umožnil rozšíření kulturního obzoru o díla historická i moderní, tedy něco, co bylo ze stanoviska normativní estetiky klasicistní nemyslitelné a nepřípustné. Ve slavných francouzských divadelních a hudebních polemikách se střetnutí obou principů vybojovalo prakticky. Romantika pak na tomto principu estetickém naplno otevřela dveře kulturní syntéze. Znovu objevila staré umění neklasické, zvláště

umění středověku, shakespearovské drama táhlo Evropou jako příklad „přirozené“, neklasické tvorby.

Eduard Hanslick s odstupem několika desetiletí reflektuje vzniklou situaci teoreticky, a proto musí přespekulovat teoremata jak klasická, tak romantická. Musí vytvořit kritéria autonomně estetická. To, co bylo získáno na principu estetickém – z historického hlediska pestrá třída tvarů, vytržených z původních souvislostí – má se uspořádat, ustanovit v řádu.

Vzpomeňme jen na rozum comtovského pozitivismu! Není již rozumem imperativním, nýbrž rozumem organizačním. To, co zkušenostně nachází jako jsoucí, má rozumně uspořádat. Nebo s metafyzickým půlobratem – to, co je zkušenostně dáno, má se rozumně uspořádat podle zásad, jež vyvěrají z látky samé. A konečně plná metafyzická figura kolem téže situace: v daném je obsaženo rozumné, to je třeba najít, očistit a zpět na zkušenostní látku uplatnit. Souhrnem: skutečnost a myšlení restaurativního typu.

Dostali jsme se shodou nenáhodných okolností ke druhému typu myšlení, s nímž se Hanslick musel vyrovnat: k metafyzice německého idealismu. Je nanejvýše pozoruhodné, že pražský rodák Hanslick vůbec něco takového bral na vědomí. Ostatně s hegelianismem Hanslickovým to nebylo tak vážné. S určitostí pouze víme, že znal Hegelovu Estetiku, ostatní k němu dolehlo hlavně prostřednictvím estetiky Handovy a Vischerovy.

Hanslick činí s hegelovskou metafyzikou ještě kratší proces než s analytickou estetikou anglickou. Deduktivní estetikou prohlašuje hned úvodem za „pošetilou představu“, neboť „otrocká závislost speciálních estetických doktrín stále více ustupuje přesvědčení, že každé umění je třeba poznat v jeho technických možnostech, pochopit z něho samého“. Tento radikalismus však ani zdaleka neznamená, že by Hanslick definitivně skoncoval s idealistickými myšlenkovými schémata. Z anglické psychologické estetiky přejímá ustavení uměleckého díla jako autonomní *skutečnosti ryze estetické*, jež může být tvořena

a chápana výlučně fantazií, dále pak představu dynamicko-pohybové a proporční souběžnosti jako jediného možného způsobu hudebního napodobení a odpor k tónomalbé. Z deduktivní estetiky idealistické pak kromě dílčích myšlenkových schémat, povětšinou vytržených z původních souvislostí, uchovává jádro německého učení o ideách a začlenění umělecké tvorby do souvislosti objektivního ducha. V tom se podstatně liší od estetického formalismu. „Specificky hudební krásno“ *nespočítvá* podle Hanslicka v symetrii proporcí, v matematicky vyvážených akustických poměrech, v libé hře tónů.

Hanslick vyvolal veliký rozruch tezí, že obsahem hudby jsou znějící pohybové formy. Povětšinou však uniká souvislost, do níž byla tato myšlenka zasazena. Nevylučuje duchovní obsah, ale podmiňuje jej. Hanslick pod přísným dohledem svého přítele Zimmermanna opatrně praví, že „duchovní obsah s těmito formami co nejúžeji souvisí“. O něco dále prozrazuje, že jde nejen o souvislost, ale o přímé ztotožnění: „Formy vytvořené z tónů nejsou prázdné, nýbrž naplněné“, a to nikoli hrou tónových vztahů samých, „nýbrž duchem, který plane ze sebe sama“.

Hudba má vyjadřovat *hudební ideje*. Namísto „vyjadřovat“ by se mělo vlastně říci „uskutečňovat“. Hudba ideje netlumočí, ale objektivizuje. Idea je uměleckému dílu imanentní. Idea sama je „samostatným krásnem, samoúčelem“.

Idea má duchovní, tj. *plně obsažený* charakter. Aby tato myšlenka nezůstala jen spekulativním zaříkadlem, je nezbytné říci o hudebním obsahu něco přesnějšího. Hanslick se pokouší převést problematiku teorie nápodoby a učení výrazového na hudební kvality: prostředníkem identifikace vyjadřovaného a vyjadřujícího je „*charakter*“ hudebního materiálu. „Každý hudební prvek (...) má svou osobitou fyziognomii (...).“ Umělcova *fantazie* vybírá a kombinuje prvky hudebního materiálu v konkrétní útvary formové, a tedy i „charakterové“.

Celá věc není nepodobná mechanismu afektové psychologie. Jen se jaksi slévá a zplošťuje v rovinu ryziho estetična. Sdělení je zneškodněno převedením v množinu idejí imanentních hudebnímu materiálu samému. Hanslick vybízí k empirickému prozkoumání psychických a fyzických účinků (charakteru) hudebních prvků a jejich kombinací, aby mohly být podřazeny obecně estetickým kategoriím. Vznikla by pak jakási tvarové výrazová typologie, snad podobná pozdější Volkeltově, anebo typologii, k níž u nás směřovaly nedávné experimentální výzkumy Sedláčkovy a Sychrovy. Praktické řešení hudební ideality Hanslick odkládá a podmiňuje zkoumáním empirickým. V každém případě se arzenál hudebních idejí bohatě rozrostl a nezůstal omezen na klasickou dvojici „krásna“ a „vznešena“. Výrazový princip Hanslick nepopřel, jen jej vnitřně zrelativizoval a sepjal bezprostředně s hudebním tvarem. Určení hudební ideje bylo původně ohraničeno jen tím, že nespočívá v „citu“ a nemůže jí být zachycena, dále že není abstraktem oddělitelným od své smyslové podoby. S Hegelem polemizuje Hanslick v této věci z nedorozumění, neboť Hegel vymezuje ideu jako pojem, realitu pojmu a *jednotu obojího* a umění chápe jako smyslový – tj. předpojmový – stupeň objektivace ideje. Hanslickovi záleželo vlastně jen na tom, aby idea ani ve své částečnosti nemohla být myslitelná jako pojem.

Druhé základní schéma německého idealismu pomohlo Hanslickovi vyřešit vztah umění a kulturního vědění k přírodě začleněním obojího do souvislosti objektivního ducha.

„Příroda“ a všechny pojmy z ní odvozené plnily v měšťanském myšlení úlohu stabilizátoru světového názoru. Co je „přirozené“, je rozumné, tj. nezbytně žádoucí, trvale nezrušitelné a obecně platné. Obecně platné nejen jako teorema, ale i blahodárné pro jednoho každého. Přírodou se podepřela proti všem pochybnostem rovnost lidských a občanských práv, příroda byla posledním obecným horizontem argumentace francouzského jako-

binismu, příroda konečně byla vzorem harmonického uspořádání sociálního. Přírodou a potřebou organického vývoje se však také argumentovalo proti „abstraktnímu rozumu“ osvícenství, revoluce, demokracie atd., s tímž samozřejmým nárokem na rozumnost a obecnou platnost. Není zde vhodné místo k zevrubnému vylíčení všech poměrů a alternativ, stačí snad poukázat na to, že představa přírody plní svou stabilizační funkci v zásadě dvěma ideologicky protikladnými způsoby. Záleží na tom, zda je pojem přírody koncipován mechanicky nebo organicky. U Hanslicka se obě hlediska prolínají: *forma roste organicky z materiálu*, který – jak jsme viděli – je včetně výrazové potence chápán *mechanicky*. Odpovídá to restaurativnímu pozitivismu. Revoluční a protirevoluční alternativě je ulomeno ostří, je přeložena do *vnitřního* napětí skutečnosti samé. Ta je předhozena jako kořist pozitivní empirické vědě, do níž se výlučně soustředí historický optimismus.

Uměleckou tvorbu pokládá Hanslick za doménu fantazie. Výrazně a všestranně ji odlišuje od všeho přírodního jako dílo ryze lidské, jako něco, co vyrostlo podstatným přetvořením, překonáním „přirozeného“. Tvorba je vpracováváním ducha do materiálu, jenž je s to jej přijmout. Shledáváme se zde s hegelíánským schématem objektivního ducha jako „díla“, svébytného mezistupně mezi duchem a přírodou, jeho jinobytím. V Hanslickově podání však důsledně chybí podstatná součást hegelovské představy: rozměr historický. „Přírodní předpoklady“ umění jsou uchovány jako záruka stability estetické domény, jako záruka jejího řádu. Ve všech jiných ohledech se Hanslick s vervou téměř viktoriánskou snaží přírodní prvky z umění oddisputovat. K tomu a jen k tomu se mu hodí zmíněné idealistické schéma. Vytrženo ze souvislostí Hegelova systému ustavuje vznešenou říši umění jako pozemskou náhradu absolutna. Na rozdíl od starých národů „(...) jsme z hudební tvořivosti učinili hájemství kontemplativní libosti, z něhož vše elementární je vykázáno“, píše Hanslick.

Ještě krůček – a estetické vnímání, ono „myšlení fantazie“, není ničím jiným než kontemplativní „unio mystica“, avšak regulovanou přísnými pravidly pozitivní vědy. Hanslickova estetika si klade za úkol držet krok s přírodovědnou metodou. Ale tento pochod za objektivitou je maršem metafyzickým.

Říše umění je čistá a vznešená. Je obrazem slavnostních chvil měšťákovy duše. Spořádaný občan anno 1854 je ušlechtilý, ušlechtilejší než staří Řekové. Nenechává na sebe působit „elementární“ součásti života a umění zaměřené pouze smyslově. Jeho občanská existence je abstraktní, hvězd se dotýká způsobem tak říkajíc byrokratickým: v rámci formální povšečnosti. Jeho smysl pro realitu vyžaduje, aby i ušlechtilé a morální mělo v životě správné místo, aby bylo podřízeno pořádku a zbaveno nebezpečí filantropické výbušnosti. Proto jsou „konkrétní“ podoby přirozeného života vykřičeny nejprve jako biologicky vulgární, či dokonce patologické, a později prohlášeny za „pseudokonkrétno“, jehož destrukce je podmínkou všeho poznání. Pozdní měšťanské umění je s to zmocnit se jich jen v podobě tristanovské a pak ještě jednou v erotismu oper Richarda Strausse. Wagnerův Tristan připadá Hanslickovi „prostě nesnesitelný“ (naproti tomu obdivuje Brahmsovu zčásti jistě patologickou plachost před vším „frivolním“). Leč Hanslickovy obavy byly přehnané. Nepostřehl dosah toho, že *každé* umění se dá zpacifikovat jakožto zboží.

Nejosobitějším tématem Hanslickovy revize dosavadní estetiky je *historismus*. Hanslick se kritikou historické metody nezdržuje, vylučuje ji z estetiky naprosto. Autor skvělé kulturně sociologické knihy o dějinách koncertního života ve Vídni jako by ve svých úvahách estetických dočista zapomněl na historii hudebních norem, stylů, významů. Na místo dějin vstupuje „přírodní základ“ jako absolutní horizont, z jehož zákonitostí se čerpá vnitřní souvislost tvorby i výkladu uměleckého díla.

Nekompromisní ahistorismus umožňuje Hanslickovi

vyvázat umělecké dílo z původních funkcí a chápat je výlučně na základě funkce estetické. Estetická funkce zde nemá ráz sociálního faktu. Je naopak chápána absolutně: „Pravou silou hudebního umělce je výlučně *hudební krása*. Vsadí-li na ni, bezpečně projde ničivými vlnami času“. Takto pojaté „krásno“ je nástrojem *stabilizace hodnot*.

Ahistorismus Hanslickových estetických úvah svědčí ještě o další zajímavé věci. V konzervativních útvarech, jež si zachovaly původní podstatu, je revolučním typem myšlení historismus, nikoli racionalismus. Historismus má také perspektivu vpřed, a jakkoli je obsahově vágní, musí již jako pouhá možnost působit podvrtně. Naproti tomu racionalismus lze transformovat v pevný systém přesně kvalifikovaného úřednictva. Státnické dílo Metternichovo a Bachovo je proto možno chápat jako paradoxní triumf osvícenského rozumu v rakouském mocnářství. Tím se liší rakouské konzervativní myšlení od kultivovaného konzervativismu západoevropského, jehož nejlepší zbraní byl historismus.

S formalismem se Hanslickova revize hudební estetiky stýká ve dvou závažných bodech: v absolutní estetizaci uměleckého díla a v myšlence, že jeho krása spočívá v jeho složenosti. Srovnání textových variant ukazuje, že teze *vyhraněně formalistické* byly do Hanslickovy knihy začleněny *dodatečně*.

Náš překlad je pořízen z desátého vydání, které vyšlo v r. 1902 (poslední z ruky Hanslickovy). Hanslick se snažil od vydání k vydání původní text vylepšovat a přizpůsobovat požadavkům hudební vědy i hudební praxe. Stylistických změn učinil mnoho, a pokud mají význam věcný, jde převážně o zmírnění příkrých formulací. Část úprav však svědčí o postupné retuši původního stanoviska. Hanslick je stále kritičtější vůči Berliozovi, postupně škrtá většinu poznámek o Wagnerovi, oslabuje srovnání hudby s arabeskou a kaleidoskopem atd. Až v pátém vydání se odhodlal vynechat pasáž, která vedle absolutní hudby mozartovské

připouští možnost výrazového typu hudebního a dokládá jej tvorbou Beethovenovou a Spohrovou (v prvním vydání z r. 1854, str. 54–55).

Skutečně závažné textové změny provedl Hanslick pod vlivem Zimmermannovým. Oslabují původní metafyzickou složku Hanslickovy koncepce a nahrazují ji tezemi formalistickými. U teze o fantazii jako orgánu krásna a o tom, že hudba nemá přírodní vzory, škrtná Hanslick odkazy na estetiku Vischerovu. Škrtná však také závěrečný odstavec prvního vydání: „Duchovní obsažnost spojuje i v mysli posluchačově hudební krásno s ostatními velkými a krásnými ideami. Pro posluchače není hudba výlučně absolutní, ryze estetickou krásou, ale též znějícím odrazem velikého pohybu všehomíra. Hluboké a tajemné vztahy přírodní stupňují význam tónů dalece nad hranice ryze hudební a dávají nám pocítit ve výtvorech lidského talentu nekonečno. Protože se hudební prvky barevné, tónové, rytmické a dynamické vyskytují v celém veškerenstvu, nachází člověk celé univerzum též v hudbě.“

V úvodní části knihy (1. vyd., str. 3–4) psal Hanslick: „Novější filosofie dávno vyvrátila mylný názor, že všeobecným účelem krásna je působit na citění člověka. Krásno nese svůj význam v sobě, je sice krásnem *pro* esteticky nazírající subjekt, nikoli však jeho *prostřednictvím*. Uzavírá kruh v sobě samém jako had v Goethově pohádce a nestará se o magickou sílu, již oživuje dokonce i to, co již zemřelo. Krásno nemůže nic než být krásné, i kdyby to mělo znamenat, že vše ostatní vykonáme sami mimo *nazírání* – vlastní to činnost estetickou – *citěním* a *vnímáním*“. Od druhého vydání je tento odstavec nahrazen pasáží z *Zimmermannovy recenze*: „Krásno nemá naprosto žádný účel, neboť jest pouhou *formou*, které sice lze podle jejího *obsahu* (u Zimmermana: „podle libovolného obsahu, jímž ji vyplníme“) využívat k nejrůznějším účelům, která však v sobě nemá jiný účel než sebe samu. Příjemné city, které může vnímání krásna vzbudit ve vnímátech, se krásna samého netýkají. Zajisté mohu

vnímátele předvádět krásno ve zřejmém úmyslu uspokojit jej, avšak tento úmysl nemá nic společného s krásou toho, co předvádím. Krásné je a zůstane krásným, i když nevzbuzuje žádné city, ba dokonce i když je nikdo nevidí a nevnímá; (...).“ Za středník doplnil Hanslick původní větu: „...() a to výlučně *pro* esteticky nazírající subjekt, nikoli však jeho prostřednictvím“. Z hlediska „novější filosofie“ vznikl zcela nesmyslný spletenec. V původní verzi neznámá ona zachovaná věta nic jiného než započítání vnímajícího subjektu do objektivitu krásna, což tuto objektivitu poněkud relativizuje, avšak zároveň zabráňuje tomu, aby se východiskem estetické teorie a praxe stala zcela relativní odpoutaná subjektivita, krátce řečeno nahodilý dojem. V hlavních rysech vyřešil tyto otázky první díl Kantovy Kritiky soudnosti. Z hlediska formální estetiky druhá kombinovaná verze nesmyslem není. Staví holý artefakt do naprosté izolace, mimo historický čas a prostor. Hanslickův dovětek se v této souvislosti stává neškodnou banalitou, neříká nic, než že v sobě bytující krásno je člověku přístupné.

Hanslickovo pojetí *objektivitu* uměleckého díla, opora jeho myšlenkové cesty za pořádkem a stabilitou ve věcech krasovědných, se tedy pohybuje mezi dvěma značně protikladnými póly – idealistickým a formalistickým. Formalistická složka je projevem pozitivistické tendence Hanslickova myšlení. Není složkou jedinou a hlavní, v tom se běžné mínění mýlí. Ojedinelé pokusy vyložit Hanslicka jinak než jako dogmatického formalistu se opírají o fakt, že v původní verzi ani v ostatních spisech Hanslick necituje Herbarta. I kdyby však Herbarta nečetl, neznámá to, že by mu herbartovské zásady byly neznámé. Všeobecně se přehlíží, že Hanslick a Zimmermann navštěvovali v Praze přednášky Exnerovy, tehdy velmi vážené a populární.

Formalismu je Hanslick nejbližší v pojetí uměleckého díla. Snaží se pochopit je z jevu namísto z podstaty. Proto může uznat za obsah hudebního díla jen to, co skladba *evidentně* obsahuje: tóny.

Umělecké dílo staví do izolace jako samostatnou věc, nikoli jako výtvor. Je tak zpřístupněno fenomenologickému popisu, ale také zkoumání empirickému, a dokonce i experimentálnímu. Poslední metafyzický pojem – krásno – musí zůstat uchován jako nástroj kulturní syntézy na principu estetickém. Zde je mez formalismu: není ještě s to převést „krásno“ prostřednictvím kantovského „vkusového soudu“ v „estetickou funkci“ a tak vrátit artefakt do souvislostí společenských. Formalismus hledá „příčiny“ krásna jako takového. Rozkládá „evidentní“ umělecký tvar na jednodušší a jednodušší části v důvěře, že nakonec najde prvky, z nichž se krásno skládá. Zkušenostněvědní metody přenáší na otázku metafyzickou. Proto vydává výsledky jen dílčí, z nichž nejvýznamnější je vnitřní racionalizace artefaktu. V otázce, kterou považuje za hlavní, musí nahradit řešení bojovým doktrinářstvím. Formalistická diskuse o hudebním krásnu se nakonec zastavila u problému, zda neelementárnější kvalitou estetickou je interval nebo tón. Pro estetický formalismus je příznačná neschopnost vyložit proces *tvorby* uměleckého díla. Upíná se k artefaktům zděděným, již hotovým. Odkud empiricky odvodit nové tvarové formy? Všechno jiné než nová verze starých zásad je nemyslitelné. Ale i tak: není-li tvorba záležitostí plně vypočitatelnou, čím vlastně je?

Hanslick si v této věci opět vypomáhá schématem idealistickým. Práce skladatelova je „veskrze objektivní povahy“, uskutečňuje řád, formuje nekonečnost „samotného krásna“ v individualizované útvary. Umělec musí být poslušen objektivních zákonů krásna, nemůže je nikterak ovlivnit. V tomto rámci má ovšem naprostou svobodu. V procesu objektivizace ducha je zapotřebí dlouhých, širokých i bystrozrakých.

Co se Hanslick naskákal mezi idealismem a formalismem, aby udržel pomysl absolutního řádu! A nelze. Jako by byl uhranut rozlišováním, co je *vně* uměleckého díla a co *uvnitř*. Vnější se do estetické skutečnosti ve stále nových podobách vrací a rozrušuje svébytnost jeho

vnitřní rozumnosti. Hanslick potírá vše citové a obsahové jako něco, co k uměleckému dílu a k estetickému nazírání nepatří. Neodvází se to popřít, patří to dokonce k autentickému uměleckému prožitku, jen estetiku to nesmí zajímat. Estetiku jako vědu o uspořádaném krásnu by to rozvrátilo. Jak je charakteristické pro pozdně měšťanské myšlení: rozum a život už spojit nelze. Rozum hledá spásu ve stažení do metodicky zvládnuté části života a o zbytku se prostě prohlásí, že je tajemný a iracionální. Může být umění takovým regionem racionality? Čím je bez přirozeného života, čím je v něm?

Hanslick kritizuje obsahovou estetiku za to, že vnášela do artefaktu něco, co tam není – souvislosti mimoumělecké. Tato kritika míří dál, než kritik dohlédl. Obsahová estetika chybně vnáší do artefaktu vše, co souviselo s jeho funkcí v přirozeném světě. Činila tak proto, že již nebyla s to sociální funkci uměleckého díla rozeznat. Tato funkce a vše, co s ní souvisí, je oním vnějším, co formální estetika s vnitřním spojit nedovede. Jen zdánlivě jde o problém teoretický. Za ním stojí nespojitá skutečnost uměleckého díla, jež se odcizilo souvislostem přirozeného světa. A s ní počátek a konec vědy o krásnu, která měla slepit, co dějiny rozbily.

Jaroslav Střítecký

Dosavadní hudební estetika trpí základním nedostatkem: nesnaží se vyzkoumat, co je v hudbě krásné, a ztrácí se namnoze v líčení citů, které hudba vzbuzuje. Takové postupy odpovídají starším estetickým systémům, které zkoumaly krásno jen ve vztahu k pocitům, jež vyvolává, a které, jak známo, odvodily filosofii *krásna* ze smyslového vjemu (*αἴσθησις*).

Estetiky samy o sobě nefilosofické nabývají tu v aplikaci na nejéteričtější umění přímo sentimentálního rázu, což může snad inspirovat krasoducha, vědychtivému však skýtá pramálo poučení. Kdo se chce poučit o podstatě hudebního umění, přeje si právě uniknout z temného panství citu, a nikoli zůstat odkázán zase jen na cit.

Všechny oblasti vědění tíhnou dnes k co nejobjektivnějšímu poznání věcí. Tato tendence se musí nezbytně dotknout též zkoumání *krásna*; může být úspěšné jen tehdy, skoncuje-li s metodou, která vychází ze subjektivního citu a po poetické procházce celou periferií předmětu se k citu opět vrací. Bude se muset přiblížit k přírodovědné metodě alespoň potud, že se pokusí proniknout k věcem samým a zjistit, co z nich zůstane po oddělení tisíce proměnných dojmů, co v nich je objektivní. Jiné bádání by bylo zcela iluzorní.

Poezie a výtvarná umění jsou daleko lépe esteticky prozkoumány a zdůvodněny než umění hudební. Většina badatelů tu opustila pošetilou představu, že estetiku jednotlivého uměleckého druhu lze vytvořit pouhým přizpůsobením všeobecně metafyzického pojmu *krásna*. Otrocká závislost speciálních estetických doktrín na nejvyšším metafyzickém principu obecné estetiky stále více ustupuje přesvědčení, že každé umění je třeba poznat v jeho technických možnostech, pochopit z něho

samého. „Systém“ uvolňuje místo „učenímu bádání“, jež trvá na zásadě, že zákony krásy jsou v každém umění neoddělitelně spjaty s vlastnostmi jeho materiálu, se zvláštnostmi jeho techniky.

Estetikové slovesných a výtvarných umění, jakož i jejich praktičtí kolegové, umělečtí kritikové, řídí se tedy již obvykle pravidlem, že v estetickém zkoumání je třeba probádat především krásný objekt a nikoliv vnímající subjekt.

Jen *umění hudební*, jak se zdá, zatím k tomuto věcnému stanovisku nedospělo. Přísně odlišuje svá teoreticko-gramatická pravidla od šetření estetických a s oblibou vykládá první právě tak suše rozumářsky jako druhá co možná s lyrickým sentimentem. Dosud bylo nad síly hudební estetiky postavit se k hudbě jasně a vyhraněně jako k samostatnému druhu krásna. Místo toho nadále i za bílého dne straší „pocity“. Na hudební krásno pohlíží jako dříve stále jen z hlediska subjektivního dojmu a v knihách, kritikách a rozhovorech se denně utvrzuje mínění, že jedinou estetickou základnou hudebního umění jsou *afekty* a že jen ony jsou oprávněny vymezovat hranice úsudku o něm.

Hudba – jak nás učí – nemůže zaujmout rozum pojmy jako umění básnické, ani oko viditelnými formami jako umění výtvarné. Jejím posláním musí tedy být působení na city člověka. „Hudba souvisí s city“ – jeden z nejcharakterističtějších výroků dosavadní hudební estetiky! V čem spočívá souvislost hudby s city, určitých hudebních útvarů s určitými city, podle jakých přirozených zákonů se tato souvislost realizuje a podle jakých zákonů uměleckých má být utvářena – o tom nás nechávají tápat v naprosté temnotě právě ti, od nichž bychom nejspíše očekávali odpověď. Teprve když oko této temnotě poněkud přivyklo, prohlédne, že ve vládnoucím názoru na hudbu hrají city dvojakou úlohu.

Za prvé: *účelem a posláním* hudby je probouzet city, nebo dokonce „krásné city“. Za druhé: city jsou obsahem, který hudební umělecká díla zobrazují.

Těžko říci, která z obou vět je nesprávnější.

Větou první obvykle začíná většina hudebních příruček. Jejím vyvrácením se nemusíme příliš zdržovat. Krásno nemá naprosto žádný účel, neboť jest pouhou formou, které sice lze podle jejího obsahu využívat k nejrůznějším účelům, která však v sobě nemá jiný účel než sebe samu. Příjemné city, které může vnímání krásna vzbudit ve vnímatelem, se krásna samotného netýkají. Zajisté mohou vnímatelem předvádět krásno ve zřejmém úmyslu uspokojit jej, avšak tento úmysl nemá nic společného s krásou toho, co předvádím. Krásné je a zůstane krásným, i když ne vzbuzuje žádné city, ba dokonce i když je nikdo nevidí a nevnímá; a to výlučně pro esteticky nazírající subjekt, nikoli však jeho prostřednictvím.

O nějakém účelu hudby nemůže být v tomto smyslu ani řeči. Skutečnost, že hudební umění živě souvisí s našimi city, nikterak neopravňuje ke tvrzení, že právě v tom spočívá jeho estetický smysl.

Dříve než budeme tento vztah blíže zkoumat, musíme přísně rozlišit pojmy „vjem“ a „dojem“, které se v běžné řeči obvykle beze škody zaměňují.¹

Počitek jest vnímání určité smyslové kvality: tónu, barvy. Cit je uvědomění určité potřeby či zábrany našeho duševního stavu, tedy libosti a nelibosti. Zachycují-li prostě vůni nebo chuť nějaké věci, její formu, barvu nebo tón svými smysly, potom tyto kvality vnímám; jestliže můj obvyklý duševní stav vyvede z rovnováhy stesk, naděje, radost nebo nenávisť, potom cítím.²

Krásno se nejprve dotýká našich smyslů. V tom není ničím specifickým, nýbrž je pouhou součástí toho, co se nám jeví. Vjem je počátkem a podmínkou estetické libosti a vytváří základnu citu, jenž vždy předpokládá vztah, často vztahy nejkomplicovanější. Ke vzbuzení vjemů není zapotřebí umění; stačí jednotlivý tón, jednotlivá barva. Jak jsme řekli, oba tyto výrazy se často svévolně zaměňují, většinou se však ve starších dílech nazývá „vnímáním“ to, co zde označujeme jako „cit“. Starší autoři míní, že hudba má vzněcovat naše city, že nás má

naplňovat střídavě zbožností, láskou, nadšením, smutkem. Ve skutečnosti však takové poslání nemá ani hudba, ani žádné jiné umění. Umění má především vyjevovat krásno. Orgánem, který je vnímá, není cit,³ nýbrž fantazie jakožto činnost čistého nazírání.

Je pozoruhodné, jak hudebníky a starší estetiky uhranul kontrast „citu“ a „rozumu“, jako by to hlavní neleželo právě *uprostřed*. Hudební dílo vystupuje z fantazie umělcovy k fantazii posluchačově. Fantazie ovšem není vůči krásnu pouhým *nazíráním*, nýbrž *nazíráním rozumným*, zřením s představou a usuzováním, a to tak rychlým, že si jeho jednotlivé postupy vůbec neuvědomujeme, takže vzniká klamný dojem, že to, co ve skutečnosti závisí na mnohonásobně zprostředkujících duchovních procesech, děje se *bezprostředně*. Slovo „nazírání“, již dávno přenesené ze zrakové představy na všechny smyslové jevy, odpovídá kromě toho výstižně aktu pozorného naslouchání, které spočívá v sukcesivním sledování zvukových forem. Fantazie přitom není uzavřenou oblastí: tak jako čerpala svou životní jiskru ze smyslového vnímání, vyzařuje obratem do činnosti rozumu a citu. To jsou ovšem jen hraniční oblasti pravého chápání krásna.

V čistém nazírání vnímá posluchač znějící hudební skladbu esteticky, vzdálen jakéhokoli látkového zájmu. Tento zájem je ale právě prostředkem k tomu, abychom v sobě nechávali vzbuzovat afekty. Zaměstnávají-li se krásnem výlučně *rozum*, chová se *logicky* namísto esteticky. Převaha *citového* působení je ještě povážlivější, přímo *patologická*.

Tyto všechny dávno známé vývody obecné estetiky platí stejnou měrou pro krásno ve všech uměních. Chceme-li se tedy zabývat *hudbou jakožto uměním*, musíme uznat za estetickou instanci fantazii a nikoli cit. Ono skrovné předvěti je vskutku záhodno uvést, neboť při neúnavném zdůrazňování toho, že hudba tlumí lidské vášně, vskutku často nevíme, zda o hudebním umění mluví jako o opatření policejním, pedagogickým či lékařským.

Hudebníci tolik nepropadli mylnému názoru, který se snaží přisoudit *všechna* umění stejnou měrou citu, ve vazbě na cit vidí spíše specifickou zvláštnost *umění hudebního*. Schopnost a tendence vyvolávat v posluchači libovolné afekty je podle nich výsadou *hudby*.

Jestliže jsme toto působení mohli tak málo uznat za úlohu umění vůbec, tím méně v něm můžeme spatřovat specifickou podstatu *hudby*. Stanovíme-li, že vlastním orgánem krásna je *fantazie*, pak citové působení, jak se vyskytuje v každém umění, je jevem druhotným. Což nás nevzrušuje velký historický obraz silou prožitku? Nenaladí nás Rafaelovy madony ke zbožnosti, Poussinovy krajiny k vášnivě touze cestovat? Zůstane snad pohled na štrasburský dóm bez účinku na naši mysl? Odpověď nemůže nikoho nechat na pochybách. Stejně to platí o poezii, ba i o mnohé činnosti mimoestetické, například o náboženském stavitelství, výřečnosti atd. Vidíme, že také ostatní umění působí na cit dosti silně. Od hudby by se proto mohly lišit pouze v míře citového účinku, a nikoli v principu. Toto nevědecké východisko by navíc ponechalo na jednom každém, aby sám za sebe rozhodl, zda silnější a hlubší city vzbuzuje symfonie Mozartova nebo tragédie Shakespearova, báseň Uhlandova či Hummelovo rondo. A řekneme-li, že hudba působí na city „bezprostředně“, kdežto jiná umění prostřednictvím pojmu, chybujeme jen jinými slovy, neboť, jak jsme viděli, také hudební krásno zaměstnává *bezprostředně* jen fantazii, kdežto city až v druhé řadě. Pojednání o hudbě se bezpočtukrát dovolávala nepochybné analogie mezi hudbou a *architekturou*. A napadlo snad kdy rozumného architekta, že *účelem* architektury je vzbuzovat city, nebo že city jsou jejím *obsahem*?

Každé skutečné umělecké dílo se nějak vztahuje k našemu citění, *žádné* však výlučně. Přiřkne-li se hudbě jen zcela všeobecně schopnost citového působení, neříká se tím o jejím estetickém principu nic podstatného. Je to jako bychom vysvětlovali podstatu vína tím, že se jím lze opít. Záleží totiž jedině na *zvláštním* způsobu, kterým se

afekty vzbuzují. Namísto lpění na sekundárním a neurčitém působení je třeba proniknout dovnitř děl samotných a vysvětlit specifickou sílu jejich účinu ze zákonů jejich vlastního organismu. Malíř nebo básník, chce-li vydat počet ze své umělecké práce, sotva se spokojí s pouhým výčtem „citů“, které jeho krajina či drama vyvolává. Bude se pít po tom, *proč* určité dílo vzbuzuje libost, a to právě tímto a žádným jiným způsobem. Jak ještě uvidíme, v hudebním umění je takové zkoumání mnohem obtížnější než v uměních jiných, hudba je dokonce probadatelná jen do určité hloubi. Tato okolnost však ani zdaleka neopravňuje kritiky metodického zkoumání k tomu, aby citové afekce bezprostředně směřovali s hudebním krásnem, zatímco by je měli pomocí vědecké metody zachytit pokud možno odděleně.

Nemůže-li cit být základem všeobecně estetických zákonů, musíme vznést vážnou námitku také proti jistotě citění hudebního. Nemáme na mysli jen konvenční vazbu, která umožňuje, že naše citění a představy jsou zvlášt v církevních, vojenských a divadelních kompozicích často usměrňovány texty, nadpisy a jinými pouze příležitostnými myšlenkovými spojeními, která obvykle rádi a nesprávně připisujeme charakteru hudby. Souvislost hudební skladby s citovým hnutím, které vyvolává, není bezpodmínečně kauzální povahy, daleko spíše kolísá s proměnami našich hudebních zkušeností a dojmů. Často dnes nemůžeme pochopit, jak mohli naši prarodiče považovat jistou řadu tónů za adekvátní výraz *právě toho a ne jiného* afektu. Dokazuje to například mimořádná rozdílnost v tom, jak na srdce posluchačů působily mnohé kompozice Mozartovy, Beethovenovy a Weberovy v době svého vzniku a jak působí dnes. Kolik Mozartových děl považovali současníci za nejvášnivější, nejohnivější a nejodvážnější, co si jen lze v hudebně náladových obrazech představit. Oproti čiré pohodě Haydnových symfonií nacházeli v hudbě Mozartově výbuchy mocných vášní, nejoprávdovějších zápasů, bolestného utrpení. O dvacet třicet let poz-

ději se právě tak rozlišovalo mezi Mozartem a Beethovenem. Beethoven zdědil po Mozartovi místo reprezentanta mocné a drásající vášně a Mozart avansoval k olympské klasicitě Haydnově. Podobné názorové proměny zná každý pozorný hudebník z vlastní dlouhodobé životní zkušenosti. Tato rozličnost citového působení však nikterak neovlivňuje *hudební* hodnocení mnohých kdysi tak vzrušivě působících děl, estetickou libost, kterou v nás ještě dnes vzbuzuje jejich osobitost a *krása*. Hudební díla tedy nesouvisejí s určitými náladami vždy, všude, nutně; tato souvislost není ani zdaleka absolutně nezbytná a v hudbě je nesrovnatelně proměnlivější než v kterémkoli jiném umění.

Účín hudby na cit není tedy ani dost nutný, ani dost výlučný, ani dost stálý, aby se mohl stát estetickým principem. Nechceme tím ani v nejmenším podceňovat silné city, které hudba probouzí z dřímoty, všechny ty sladké a bolestné nálady, kterými nás konejší. Schopnost umění vyvolávat taková hnutí bez pozemské záminky, vskutku z boží milosti, patří právě k nejkrásnějším a k nejútěšnějším mystériím. Ohrazujeme se jen proti nevědeckému hodnocení těchto faktů, proti jejich využívání jakožto estetických principů. Hudba může ve velké míře vzbuzovat radost a smutek; to je zajisté správné. Ale nevzbuzuje snad ještě větší radost velká výhra v loterii, ještě větší smutek smrtelné onemocnění přítele? Pokud se však zdráháme počítat los loterie mezi symfonie a lékařský bulletin mezi ouvertury, nesmíme ani skutečně vzbuzené afekty považovat za estetickou specialitu hudebního umění nebo některé hudební skladby. Záleží výlučně na *specifickém způsobu*, jakým hudba takové afekty vyvolává. Citovému účinku hudby budeme se zevrubněji věnovat v kapitole čtvrté a páté, kde též prozkoumáme *pozitivní* stránky tohoto pozoruhodného vztahu. Zde, v úvodu k našemu spisu, nám jde o co nejostřejší rozvinutí jeho stránky negativní, a to na protest proti nevědeckému principu dosavadní hudební estetiky.

Pokud vím, poprvé napadl citovou hudební estetiku

Herbart, a to v deváté kapitole své *Encyklopedie*⁴. V rámci polemiky proti „vykladačství“ uměleckých děl praví: „Vykladači snů a astrologové nedali si po celá tisíciletí říci, že člověk sní, protože spí, a že hvězdy se ukazují jednou tu a pak zase jinde, protože se pohybují. Podobně opakují dodnes dokonce i dobří znalci hudby, že hudba vyjadřuje city, jako by cit, který jednou hudba vzbudí a k jehož vyjádření se jí dá jen proto kdykoli znovu použít, byl základem všeobecných pravidel jednoduchého a dvojitého kontrapunktu, v nichž skutečně spočívá pravá podstata hudby. Co chtěli vyjádřit staří umělci, kteří vytvořili fugové formy? *Vůbec nic!* Jejich myšlenky nesměřovaly vně, nýbrž k vnitřní podstatě umění. Ti však, kteří se oddávají významům, prozrazují svou nechuť k vnitřní podstatě a příchýlnost k vnějšimu zdání.“ *Herbart* bohužel tento příležitostný výpad blíže nezdůvodnil. O hudbě lze u něho nalézt kromě tohoto brilantního postřehu i mnohé chybné poznámky. V každém případě však, jak hned uvidíme, nenalezla jeho uvedená slova takové odezvy, jakou by si byla zasloužovala.

(II) *Obsahem hudby není „vyjadřování citů“*

Jako důsledek teorie, která pokládá city za *konečný cíl* hudebního účinku, zčásti pak jako její korektiv, stanoví se věta: *city jsou obsahem*, který má hudební umění zobrazovat. Filosofické zkoumání umění tihne k otázce po jeho *obsahu*. Vzájemná obsahová rozdílnost jednotlivých umění a základní rozdílnost jejich utváření, která s tím souvisí, vyplývá nutně z rozdílnosti *smyslů*, na něž jsou jednotlivá umění vázána. Každé umění vyjadřuje svými výrazovými prostředky – tónem, slovem, barvou, kamenem – určitý okruh idejí. Jednotlivé umělecké dílo ztělesňuje určitou ideu jakožto krásno v podobě smyslového jevu. Tato idea, forma, která ji ztělesňuje, a jednota obou jsou podmínkami pojmu krásna, od něhož se vědecké zkoumání kteréhokoli umění již nemůže odloučit.⁵

Obsah básnického nebo výtvarného umění lze vyjádřit slovy, převést v pojmy. Říkáme: tento obraz představuje květinářku, tato socha gladiátora, tato báseň čin Rolandův. Základem našeho úsudku o kráse uměleckého díla je potom menší či větší dokonalost, s jakou je takto určený obsah umělecky vyjádřen.

Za *obsah hudby* se vcelku jednomyslně považovala celá škála lidských citů, neboť se zdálo, že tak je vystižen protiklad pojmové určitosti, rozdíl mezi hudbou a ideálem umění výtvarného a básnického. Podle toho měly být tóny a jejich bohaté umělecké souvislosti jen materiálem, prostředkem, pomocí něhož zobrazují skladatelé lásku, odvalu, zbožnost, nadšení. Mnohotvárné city měly být ideami, které na sebe vzaly pozemskou podobu zvuku, aby mohly pobývat na tomto světě jakožto hudební umělecká díla. Zaujme a povznese nás nikoli krásná melodie či jímavá harmonie, nýbrž to, co znamená: něžný šepot, bouře bojovnosti.

Abychom stanuli na pevné půdě, musíme nejprve tato starobylá metaforická spojení nemilosrdně rozpojit: Šepot? Ano – ale nikoli „touhy“. Bouře? Ovšem, nikoli však „bojovnosti“. Ve skutečnosti neobsahuje hudba ani jedno, ani druhé; může šeptat, bouřit, šumět – lásku a hněv do ní vnáší naše vlastní srdce.

Hudba není schopna vlastními prostředky zobrazit obsahově určitý cit nebo afekt.

City totiž nejsou v duši izolovaně poskládány, aby je umění mohlo prostě vyzvednout, natož pak umění, které nemůže zobrazovat ostatní duševní činnosti. Jsou naopak závislé na fyziologických a patologických předpokladech, podmíněných představami, soudy, zkrátka celou oblastí rozmyslového a rozumového myšlení, vůči níž se cit s oblibou staví jako něco protikladného.

Neboť co činí z citu právě *určitý cit*? Touhu, naději, lásku? Snad pouhá síla nebo slabost, vzednutí vnitřního pohybu? Jistě nikoli. Rozličné city mohou míti stejnou intenzitu, stejný cit zase u různých individuí a v různých dobách intenzitu různou. Pouze na základě určitého – v silném citovém rozpoložení snad neuvědomělého – souhrnu představ a soudů může se náš duševní stav vyhranit právě v ten a ne jiný cit. Pocit naděje nelze oddělit od představy očekávaného štěstí, od jeho srovnávání se současností. V žalu srovnáváme minulé štěstí se současným stavem. *Bez* takových zcela určitých představ a pojmů, bez tohoto *myšlenkového* aparátu nelze nazvat jedno citové rozpoložení „nadějí“, jiné „žalem“. Jakmile od tohoto myšlenkového aparátu abstrahujeme, zbude pouze neurčitý pohyb a zajisté též pocit povšechné libosti či nevole. *Láska* je nemyslitelná bez představy milované osoby, bez přání a snahy obšťastnit ji, oslavit a vlastnit. Nikoli typ pouhého duševního pohybu, ale jeho pojmové jádro, skutečný historický obsah vytváří *lásku*. Podle *dynamiky* může být právě tak vlažná jako bouřlivá, šťastná i nešťastná – a přece zůstane láskou. Již tato úvaha ukazuje, že hudba může snad vyjádřit rozličná doprovodná adjektiva, nikoli však substantivum, lásku samu.

Určitý cit, vášně, afekt neexistuje nikdy bez skutečného historického obsahu, který lze vyložit jen v pojmech. Hudba jakožto „neurčitá řeč“ nemůže zprostředkovávat a adekvátně sdělovat pojmy. Nevyhnutelným psychologickým důsledkem je tedy neschopnost vyjadřovat určité city. Neboť *určitost* citů spočívá právě v jejich pojmovém jádru.

Jak je možné, že hudba přece jen může (i když nemusí) vzbudit city, jako žal, radost apod., prozkoumáme později, až se budeme zabývat subjektivním hudebním dojmem. Zde šlo pouze o teoretické rozhodnutí, zda hudba je schopna *zobrazit* obsahově určitý cit. Na tuto otázku jsme odpověděli záporně, neboť obsahová určitost citů je neoddělitelně spjata s konkrétními představami a pojmy, které leží mimo tvárnou oblast hudby. Naproti tomu může hudba svými nejvlastnějšími prostředky dobře vyjadřovat jistý okruh idejí. Jak odpovídá vnímajícímu orgánu, jsou to ideje, které se vztahují ke *slyšitelným* proměnám síly, pohybu a proporcí, tedy ideje *crescenda* a *diminuenda*, *chvatu*, *hněvu*, *postupu* *umně spletitého* a zase *jednoduše plynoucího* atp. Dále hudebně estetický výraz *půvabu*, *tiché mírnosti*, *energie*, *síly*, *užnosti*, *svěžesti*, *zkrátka ideje*, které lze přiměřeně a se smyslovou názorností převést v *tónová spojení*. Můžeme proto tato určení bezprostředně vztahovat k *hudebním útvarům*, aniž ovšem myslíme na estetický význam, který mají pro duševní život člověka a který tak rychle vytváří běžná ideová spojení s hudbou a bývá dokonce ochotně zaměňován s čistě hudebními vlastnostmi.

Skladatel vyjadřuje především a nejprve ryze *hudební* ideje. V jeho fantazii vyvstane krásná melodie. Nemá být ničím jiným než sebou samou. Jako každý konkrétní jev, také hudební myšlenka směřuje k vyššímu druhovému pojmu, nejprve k ideji, kterou naplňuje, a potom postupně výš a výše až k ideji absolutní. Tak např. *mírné, harmonicky vyznívající adagio* vyjadřuje ideu *mírnosti* a *harmonie* vůbec. *Povšechná fantazie*, která s oblibou vztahuje umělecké ideje k vlastnímu, lidskému

duševnímu životu, bude chápat zvuky onoho adagia v ještě vyšší rovině, např. jako výraz mírné rezignace myslí, která se usmířila sama se sebou, a snad může rázem i vytušit mír od věčnosti do věčnosti.

Také poezie a umění výtvarné vyjadřují nejprve konkrétní věci. Teprve zprostředkovaně může obraz květinářky poukázat na obecnější ideu dívčí spokojenosti a nenáročnosti, zasněžený hřbitov na ideu pomíjivosti všeho světského. Zrovna tak může posluchač z určité skladby i vyslouchat ideu mladistvého uspokojení, z jiné ideu pomíjivosti. Ovšem vždy v nesrovnatelně nejistějším a libovolnějším významu. Tyto abstraktní *ideje* však jsou obsahem hudebního díla právě tak málo jako obsahem obrazu: nemůže tedy být ani řeči o zobrazení „*citů pomíjivosti*“, „*citů mladistvého uspokojení*“.

Existují ideje, které hudební umění reprezentuje dokonale, a přesto se nevyskytují jakožto *citů*. A naopak *citů* mohou dojímat mysl ve směsici, která se nedá vyznačit žádnou hudebně vyjádřitelnou *ideou*.

Co z *citů* však může hudba vyjádřit, ne-li jejich obsah? Pouze jejich *dynamiku*. Hudba může napodobit rychlost, pomalost, sílu, slabost, stoupání, klesání fyzikálního pohybu. Pohyb však není *citem samotným*, je pouze jednou z vlastností *citů*, jedním jeho momentem. Obvykle se věří, že vyprávěcí schopnost hudby je dostatečně vymezena tvrzením, že hudba může vyjádřit pouze určitý *cit*, nikoli však jeho *předmět*; může tedy například dobře mluvit o „*lásce*“, ne však o jejím objektu. Ve skutečnosti nemůže líčit lásku, ale jen pohyb, který se při lásce či jiném afektu vyskytuje a který ovšem je vzhledem k charakteru afektu nepodstatný. „*Láska*“ je abstraktní pojem, zrovna tak „*ctnost*“ nebo „*nesmrtelnost*“. Teoretikové nás zbytečně ujišťují, že hudba nemůže vyjadřovat abstraktní pojmy, neboť to nemůže *žádné* umění. Obsahem uměleckého výtvoru jsou pouze *ideje*, to jest oživené pojmy. Instrumentální díla však nemohou vyjevovat ani *ideje* lásky, hněvu, hrůzy, neboť mezi těmito idejemi a krásnými spojeními tónů není nutné souvislosti. Čeho

z těchto idejí se hudba skutečně může zmocnit? *Pohybu!* Přirozeně v širším smyslu, který zahrnuje i pouhé zesílení a zeslabení jediného tónu. Pohyb je společným prvkem hudebního umění a citových vztahů; lze jej utvářet v tisíci odstínech a protikladech.

Pohyb byl v dosavadních výzkumech o působení a podstatě hudby nápadně opomíjen. Zdá se nám, že je pojmem nejdůležitějším a nejplodnějším.

Vše ostatní, co v hudbě zdánlivě zobrazuje duševní stavy, je povahy *symbolické*.

Podobně jako barvy, také jednotlivé tóny mají svůj původní symbolický význam, který působí vnějškově a nezávisle na jakémkoli uměleckém záměru. Z každé barvy dýše zvláštní charakter. Není pouze šifrou, které umělec vymezí určité místo, ale také silou, již od přírody sympateticky související s určitými náladami. Kdo by neznal výklady barev, ať běžné a primitivní, ať zušlechtěné jemným duchem v poetické rafinovanosti? Zelenou spojujeme s citem naděje, modrou s věrností. Rosenkranz vidí v oranžové barvě „spanilou důstojnost“, ve fialové „filistrovskou útulnost“ atd.⁶

Podobně mají pro nás určitý *charakter* již samy látkové elementy hudby: tóniny, akordy, zvukové barvy. Máme též až přespříliš horlivé jejich významové vykladačství; Schubartova symbolika tónin je určitým protějškem Goethova výkladu barev.⁷ V uměleckém ztvárnění se však hudební prvky chovají podle zcela jiných zákonů, než když působí izolovaně. Právě tak jako neznamená červená na historickém obraze pokaždé radost a bílá pokaždé nevinnost, nevzbudí v nás *As dur* vždy nadšení, *h moll* náladu misantropickou, anebo každý kvintakord uspokojení a každý zmenšený septakord zoufalství. Na estetické půdě se podobné elementární vztahy neutralizují, podřizují souhrnu vyšších zákonů. K *vyjadřování* či *zobrazování* má takový přirozený vztah předaleko; nazvali jsme jej symbolickým, protože nezobrazuje obsah přímo, ale zůstává formou, která se od něho podstatně liší. Spatřujeme-li ve žluté barvě žárliv-

vost, v G dur jásavé veselí, v cypřiši smutek, souvisí takový výklad fyziologicky a psychologicky s určitými rysy těchto citů; jde ovšem o souvislost našeho výkladu, nikoli o vlastnost barvy, tónu, rostliny. Nelze tedy říci ani o jediném akordu, že sám o sobě vyjadřuje obsahově určitý cit. Tím méně pak může něco vyjadřovat v souvislosti uměleckého díla.

Jiného prostředku než pohybové analogie a tónové symboliky hudba k takovému účelu nemá.

Můžeme-li tak snadno odvodit z povahy tónů, že hudba je neschopna zobrazovat city, zdá se téměř nepochopitelné, že na to obecné vědomí nepřišlo ještě mnohem rychleji prostou zkušeností. Komu zní z instrumentální skladby přemíra citových strun, ať jen zkusí jasnými důvody prokázat, který afekt vlastně ona skladba obsahuje. Poslechněme si např. Beethovenovu předehru k Prometheovi. Pozorné ucho muzikálního člověka z ní vyposlechne zhruba tento sled: tóny prvního taktu po skoku do spodní kvarty rychle, tiše a perlivě stoupají, ve druhém taktu se přesně opakují; ve třetím a čtvrtém taktu pokračuje totéž ve větším rozsahu, krůpěje vzdušného vodotrysku jiskřivě opadávají, aby v následujících čtyřech taktech provedly tutéž figuru, tentýž obrazec. Posлуhači se tedy v *melodii* zjevuje symetrie mezi prvním a druhým taktem, poté mezi těmito dvěma takty a dvěma takty následujícími a konečně mezi klenbou prvních čtyř taktů a čtyř taktů následujících.

Bas, který nese *rytmus*, vyznačuje počátek prvních tří taktů vždy jedním úderem, takt čtvrtý dvěma údery; stejně v následujících čtyřech taktech. Čtvrtý takt se tedy rytmicky od prvních tří liší, v dalším čtyřtaktí se tato odchylka symetricky opakuje a lahodí uchu jakožto nový rys ve staré rovnováze. *Harmonicky* korespondují s tématem opět jeden velký a dva malé oblouky: trojzvuku C dur z prvního čtyřtaktí odpovídá sekundakord v taktu pátém a šestém a kvintsextakord v taktu sedmém a osmém. Vzájemně korespondující vztahy mezi melodií, rytmem a harmonií vytvářejí symetrický leč proměnlivý

obraz, jemuž dodávají dynamické proměny a rozličné instrumentální barvy ještě bohatších světel a stínů.

Viol. I

Viol. II
Viola
Bassi

atd.

Žádný další *obsah* nemůžeme v tomto tématu rozpoznat, ze všeho nejméně pak *cit*, který by téma vyjadřovalo či nutně v posluchači vzněcovalo. Takovéto rozložení činí ovšem z kvetoucího útvaru pouhou kostru a ničí všechny jeho krásy – ale také všechno falešné vykladačství. Podobně jako s tímto zcela náhodně zvoleným motivem je tomu s každým jiným instrumentálním tématem. Významná část hudební obce považuje za charakteristikon starší „klasické“ hudby, že nepřeje afektům. Souhlasí s tím, že nikdo nemůže ve čtyřiceti osmi fugách a preludiích Bachova Temperovaného klavíru hledat nějaký cit, který by byl jejich obsahem. Jakkoli diletantské a svévolné je toto rozlišování, vycházející z okolnosti, že ve starší hudbě je samoučel ještě zjevnější a výklad obtížnější a méně lákavý než v hudbě pozdější

doby – přece jen skýtá důkaz, že předmětem hudby nemusí být city, že hudba city nemusí vzbuzovat. Celá oblast figurální hudby by odpadla. Musí-li se však ignorovat velké, historicky i esteticky odůvodněné umělecké druhy kvůli platnosti nějaké teorie, je tato teorie chybná. Loď, která má třeba i jen jedinou trhlínu, musí se potopit. Komu to nestačí, může klidně vyrazit celé dno. Ať zahraje téma z Mozartovy nebo Haydnovy symfonie, z Beethovenových adagií, Mendelssohnových scherz, z Schumannovy či Chopinovy klavírní skladby, tedy z kmene naší nejobsažnější hudby; nebo třeba nejpopulárnější motivy z ouvertur Auberových, Donizettiho, Flotowových: kdo by si troufal označit určitý cit za obsah těchto témat? Kdo se odváží říci, že obsahem těchto témat je ten a ne jiný určitý cit? Jeden řekne „láska“. Možná. Jiný míní „touha“. Snad. Třetí cítí „zbožnost“. Nikdo to nemůže vyvrátit. A tak dále. Lze tedy mluvit o *zobrazování* určitého citu, když nikdo neví, *co* vlastně se zobrazuje? O kráse a půvabech hudební skladby budou pravděpodobně všichni smýšlet stejně, o jejím obsahu každý jinak. *Zobrazovat* znamená však ukázat jasně a názorně určitý obsah, postavit jej před oči „jako obraz“. Jak tedy bychom mohli považovat za umělecké zobrazení něco, co je nejneurčitějším a nejmnohoznačnejším prvkem uměleckého díla, co je věčně sporné? Úmyslně jsme zvolili příklady z hudby *instrumentální*. Neboť o hudebním umění jako takovém platí jen to, co lze tvrdit o hudbě *instrumentální*. Máme-li zkoumat kterýkoli obecný rys hudby, poznávat její podstatu a povahu, vyznačovat její hranice a směr, můžeme vycházet jen z hudby *instrumentální*. Nikdy nelze říci, že je v možnostech *hudby*, co nemůže *hudba instrumentální*; neboť jen ta je ryzím, absolutním *hudebním uměním*. Ať již dáváme přednost hodnotě a účinku vokální hudby před *instrumentální* nebo naopak – což je ostatně nevědecká procedura, v níž rozhoduje povětšinou diletantská jednostrannost záliby – musíme uznat, že hudební skladba komponovaná na slovesný text neodpovídá úplně a čistě

pojmu „hudební umění“. Účin tónů nelze ve vokální kompozici nikdy dost přesně oddělit od účinu slov, jednání a zdobnosti, aby se podíl umění jednoho dal přísne odlišit od podílu umění jiných. Musíme dokonce odmítnout i skladby s určitými nadpisy nebo programy, které mají poukazovat na „obsah“ hudby. Spojení hudby s básnictvím rozšiřuje její moc, nikoli však hranice. Ve vokální kompozici se setkáváme s nedělitelně přetaveným útvarem a nemůžeme již určit velikost jednotlivých složek. Nikoho nenapadne uvádět jako doklad účinu *básnického umění* operu; a nic jiného se nedělá při zkoumání základních rysů *hudební* estetiky, snad jen míra ignorace je větší.

Vokální hudba koloruje kresbu básně.⁸ V hudebních prvcích jsme rozpoznali nejnádhernější a nejkřehčí barvy, navíc ještě symbolického významu. Mohou snad proměnit průměrnou báseň v nejniternější projev srdce. Avšak *zobrazení* ve vokální skladbě nepřísluší tónům; je vyhrazeno výlučně textu. Zobrazovaný předmět určuje kresba, nikoli kolorit. Ať si jen posluchač představí některou dramaticky účinnou melodii zcela bez složky básnické. Například v melodii, která má vyjadřovat hněv, nenajde nic jiného než rychlý, vášnivý pohyb. Táž melodie by mohla stejně dobře interpretovat význam právě opačný, třeba slova vášnivě milostná. K Orfeově árii „J'ai perdu mon Euridice,

Rien n'égale mon malheur“,

která dojímalá k slzám tisíce, mimo jiné muže, jako byl J. J. Rousseau, poznamenal Gluckův současník Boyé, že by mohla být stejně dobře, ba daleko lépe podložena slovy obrácenými: „J'ai trouvé mon Euridice,

Rien n'égale mon bonheur“.⁹

Zde je začátek árie, pro krátkost s klavírním doprovodem, přesně podle originální italské partitury:

Andante con moto

Orfeo

Che fa - ro senz' Eu

di - ce dove an - drò senz' il mio ben! Che fa -

ro — dove an - drò — che fa - rò — senz' il — mio

ben — dove an - drò — senz' il — mio — ben atd

Rozhodně nemůžeme v tomto případě považovat práci skladatele za naprosto dokonalou, neboť hudba může vyjádřit nejbolestnější smutek přece jen určitějším způsobem. Ze stovek možností jsme však zvolili právě tento příklad: jednak proto, že se týká mistra, jemuž se obvykle připisuje největší přesnost dramatického výrazu, dále proto, že celé generace obdivovaly na této *melodii* cit nejvyššího bolu, který vyjadřovala vlastně jen její *slova*.

Leč i z mnohem určitějších a výraznějších zpěvních pasáží budeme moci – oddělíme-li je od textu – nanejvýše hádat cit, který vyjadřují. Podobají se siluetám, jejichž originál poznáme většinou až tehdy, když se dozvíme, o koho jde.

Co jsme zde ukázali v malém, platí neméně v dílech většího i největšího rozsahu. Často se celým vokálním skladbám podkládaly jiné texty. Když byli ve Vídni uvedeni Meyerbeerovi „Hugenoti“ se změnou dějiště, času, osob, děje a slov pod názvem „Ghibellini pisanští“, nepochybně rušila neobratná macha podobné úpravy, hudební výraz však nebyl dotčen ani v nejmenším. A přece náboženský cit, fanatická víra byla přímo hybnou vzpruhou Hugenotů, zatímco u Ghibellinů nic podobného nepřichází v úvahu. Nelze se v tomto případě odvolávat na Lutherův chorál, ten je jen *citátem*. Jako hudba se hodí ke každé konfesi. Neslyšel snad čtenář nikdy fugové Allegro z přede hry ke Kouzelné flétně jako vokální kvartet hašteřivě smlouvajících židů? Mozartova hudba, na níž se nezměnila jediná nota, hodí se až úděsně dobře k nízce komickému textu; stěží se v opeře potěšíme vážností kompozice srdečněji než zde její komikou. Mohli bychom snést přemnoho podobných dokladů o tom, že svědomí hudebního motivu je široké jak formanská plachta. Nálada zbožného rozjímání právem platí za jednu z nejhůře hudebně zachytitelných.

V bezpočtu německých venkovských a maloměstských kostelů však varhany přednášejí k proměňování Prochův „Alphorn“, závěrečnou árii z „Náměsíčné“ (s koketním decimovým skokem „v moji náruč“) či něco podobného.¹⁰ Každý Němec žasne, když v italských kostelích slyší nejznámější operní melodie Rossiniho, Belliniho, Donizettiho a Verdiho. Tyto a ještě světšší skladby, pokud mají jen trochu mírný a klidný charakter, ani v nejmenším neruší modlitbu obce, ba naopak se zdá, že vše až po nejzazší detaily tu plně uspokojuje. Kdyby byla hudba schopna zobrazit zbožné rozjímání, bylo by takovéto quid pro quo právě tak ne-

možné, jako kdyby kazatel recitoval z kazatelny namísto své exhorty některou z Tieckových novel či libovolný parlamentní akt. Tvorba největších mistrů duchovní hudby skýtá pro naši tezi bezpočet příkladů. Zvláště Händel byl v tomto ohledu velkoryse nenucený. Winterfeld dokázal, že mnohé z nejslavnějších částí Mesiáše, obdivované pro svůj zbožný výraz, jsou převzaty ze světských a povětšinou erotických duet, která psal Händel v letech 1711–1712 pro princeznu Carolinu z Hannoveru na Madrigaly Maura Ortensia. Hudby ke druhému duetu:

„Nò, di voi non uo' fidarmi,
Cieco amor, crudel beltà;
Troppo siete menzognere
Lusinghiere deità!“

použil Händel – aniž změnil tóninu či melodii – v první části Mesiáše pro sbor „Denn uns ist ein Kind geboren.“ Třetí věta téhož duetu „Sò per prova i vostri inganni“ má tytéž motivy jako sbor „Wie Schafe gehen“ ve druhé části Mesiáše. Madrigal č. 16 (duet pro soprán a alt) ve všem podstatném souhlasí s duetem „O Tod, wo ist dein Stachel“ ze třetí části Mesiáše; text Madrigalu zní:

„Si tu non lasci amore
Mio cor, ti pentirai,
Lo so ben io!“¹¹

Z mnoha jiných příkladů bachovských připomeňme jen všechny madrigalové části Vánočního oratoria, které, jak známo, Bach beze škody převzal z naprosto rozdílných příležitostných kantát *světských*. A Gluck, o němž nás poučují, že dosáhl vysoké hudebně dramatické pravdivosti přesným přizpůsobením každé noty určité situaci, že čerpal své melodie přímo ze zvuku verše – tento Gluck převzal do své Armidy ne méně než pět hudebních skladeb ze svých starších italských oper. (Srovnej mou knihu *Moderne Oper*, str. 16.) Vidíme, že *vokální hudba* nemůže být směrodatným základem teorie o podstatě

hudby, že však prakticky nevyvrací zásahy odvozené z hudby instrumentální.

Teze, proti níž bojujeme, přešla běžnému hudebně estetickému nazírání natolik do krve, že se také její přímé i vedlejší důsledky těší nedotknutelnosti. K nim patří teorie o hudebním napodobování viditelných nebo ne-hudebně slyšitelných předmětů. Zvláště obezřele nás v souvislosti s tónomalbou ujišťuje, že hudba sama rozhodně nemůže malovat mimohudební *jevy*, ale jen *cit*, který v nás vzbuzují. Právě naopak Hudba může usilovat jen o napodobení vnějšího jevu, nikoliv však specifického citění, jež v nás jev vyvolává. Padající sněhové vločky, třepetání ptačích křídel, východ slunce – to vše mohu hudebně malovat tím, že vyvolám podobné, těmto jevům dynamicky příbuzné sluchové dojmy. Co do výšky, síly, rychlosti a rytmu tónů nabízí se sluchu tvar, který působí podobně jako vjemy zrakové, jak jen je to u smyslových počitků rozdílného druhu možné. Tak jako má zastupování jednoho smyslu druhým hranice fyziologické, má také hranice estetické. Určitý předmět lze skutečně hudebně malovat, pokud vládne mezi pohybem v prostoru a čase, barvou, hutností, velikostí předmětu a výškou, barvou a silou tónů odůvodněná analogie. Líčit však v tónech „cit“, který vzbuzuje padající sníh, kokrhající kohout nebo úder blesku, je prostě směšné.

Všichni hudební teoretikové, pokud vím, mlčky vycházeli ze zásady, že hudba může zobrazit určité city. Mnohým bylo však přece jen zatěžko uzнат tuto zásadu výslovně. Vadil jim nedostatek *pojmové* určitosti hudebního výrazu, a proto výchozí tezi obměnili: hudební umění nemá probouzet a zobrazovat city určité, nýbrž právě „city neurčité“. Rozumně lze tím mínit jedině to, že hudba má zachytit citový *pohyb*, nikoli však obsah; tedy něco, co jsme hudbě plně přiznali a co jsme nazvali *dynamikou* afektů. Tento rys hudebního umění však není zobrazováním „neurčitých citů“. „Zobrazovat neurčité“ je protimluv. Duševní pochody jakožto pouhý pohyb, bez obsahu, nemohou být předmětem uměleckého ztvárnění,

neboť bez otázky po předmětu pohybu není kde přiložit ruku k dílu. To, co je na oné tezi správné, totiž že hudba nemůže líčit *určitý* cit, je pouze negativním zjištěním. Co je však v hudebním uměleckém díle pozitivní, tvůrčí? Pouhé neurčité cítění není *obsahem*; má-li se jej umění zmocnit, záleží vše na tom, jak je zformuje. Každá umělecká činnost však spočívá v *individualizaci*, v ražbě určitého z neurčitého, zvláštního z obecného. Teorie „neurčitých citů“ požaduje pravý opak. Je na tom hůře než teorie původní: věří, že hudba něco zobrazuje, a přece neví co. Odtud je krůček k poznání, že hudba nelíčí *žádné* city, ani určité, ani neurčité. Kdo z hudebníků by však vydal tuto doménu, které jeho umění nabylo držbou od nepaměti?!

Náš závěr připouští snad ještě mínění, že zobrazení určitých citů je pro hudbu ideálem, který nikdy není plně dosažitelný, kterému se však hudba může a má stále více přibližovat. Tento názor je vskutku značně rozšířen. Svědčí o tom časté chvástání, že hudba směřuje k překonání své neurčitosti, k překročení vlastních mezí, k tomu, že se stane konkrétní řečí, dále pak oblíbené velebení a oslavování skladeb, které tuto tendenci vyjadřují či o nichž to alespoň jejich nadšení příznivci tvrdí. Proti představě, že by toto mínění mohlo vystihovat *estetický princip hudby*, musíme se obrátit ještě rozhodněji než proti teorii o zobrazování citů hudbou.

Hudební *krásno* by nesouviselo s přesností citového zobrazení ani tehdy, kdyby toto zobrazení bylo *možné*. Připusťme to na chvíli a přesvědčme se o věci prakticky. Zjevně nelze tuto fikci zkoumat na *hudbě instrumentální*, která se již svou povahou vzpírá jakémukoliv prokazování určitých afektů. Zbývá tedy *hudba vokální*, jíž přísluší zvýrazňovat předem vyznačené duševní stavy.

Slova tu skladateli určují předmět, který má líčit. Hudba jej může oživit, komentovat, propůjčit mu ve větší či menší míře výraz individuální niternosti, a to jednak pomocí nejrozmanitější charakteristiky pohybové, jednak využitím tónové symboliky. Je-li hlavním hlediskem

text a nikoli vyhraněně absolutní krása, může hudba dosáhnout vysoké individualizace, ba dokonce i zdání, že skutečně zobrazuje cit, který je ve slovech vyjádřen sice zřetelně, ale bez schopnosti dalšího stupňování. Účinek se podobá údajnému zobrazení afektu jakožto obsahu hudebního díla. Za předpokladu, že ona skutečná i tato údajná síla hudebního vyjádření jsou kongruentní, že obsahem hudby je zobrazení citu, museli bychom za nejdokonalejší považovat skladby, které by tuto úlohu řešily *nejurčitějším způsobem*. Kdo by však neznal hudební díla nejzazší krásy, která takovýto obsah *nemají*? Vzpomeňme Bachových fug a preludií! Na druhé straně existují vokální skladby, které se snaží uvnitř zmíněných hranic co nejpřesněji vystihnout určitý cit, pro něž *pravdivost* líčení je cennější než všechny jiné principy. Při bližším zkoumání seznáme, že naprostá přizpůsobivost a odvozenost hudebního popisu povětšinou spěje k opaku ryze hudební krásy, že tedy deklamačně *dramatická* přesnost a *hudební* dokonalost mohou spolu jít jen na půl cesty, a pak se musí rozdělit.

Nejnázorněji to ukazuje *recitativ*, forma, která se až po akcent jednotlivých slov plně váže k deklamativnímu výrazu a není ničím jiným než věrným obtiskem určitých, většinou a rychle se střídajících stavů mysli. Jakožto skutečné ztělesnění onoho učení musel by být recitativ nejvyšší, nejdokonalejší hudbou; ve skutečnosti však klesá naprosto k úloze služebné a ztrácí jakýkoli samostatný význam. Nuže důkaz, že vyjádření určitých duševních pochodů nesouvisí s vlastní úlohou hudby, ale naopak se v nejzazších důsledcích proti ní obrací. Zahrejte kterýkoli delší recitativ beze slov a pak se ptejte po jeho hudební hodnotě a významu. *Hudba*, které máme přiznat *samostatný* účín, musí v této zkoušce obstát.

Nejen recitativ, ale v daleko větší míře nejvrcholnější umělecké formy potvrzují, že *hudební krása* má sklon vyhýbat se *konkrétnímu vyjadřování*, neboť jejím živlem je svobodné a samostatné seberozvíjení; kdežto přímé vyjadřování vyžaduje služebného sebezapření.

Postupme nyní od deklamativního principu recitativu k dramatickému principu opernímu. Hudební skladby v Mozartových operách plně souznějí s textem. Posloucháme-li i nejkomplicovanější finální části bez textu, můžeme snad mít poněkud nezřetelný dojem ze středních partií, partie hlavní a celek zůstanou však i tak krásnou hudbou. Právem se proto za ideál opery považuje stejnoměrné naplnění hudebních i dramatických požadavků. Nikdo však, pokud vím, nepromyslel vyčerpávajícím způsobem důsledek, který z onoho ideálu plyne, totiž že podstatou opery je neustálý zápas mezi principem dramatické přesnosti a principem hudební krásy, nepřestajné ustupování jednoho principu druhému. Operní princip nekomplikuje a nerozkládá nepravda, která spočívá v tom, že všechny jednající postavy *zpívají* – na takovou iluzi fantazie velmi lehce přistoupí; kamenem úrazu je však nesvobodné postavení, jež nutí hudbu i text k expanzivnímu přepínání či k povolnosti a činí tak z opery něco jako konstituční stát, který spočívá na neustálém zápasu dvou rovnoprávných sil. Tento zápas, v němž umělec musí ponechat vítězství jednou té a jindy jiné straně, je bodem, z něhož tryskají všechny nedostatky opery a z něhož také musí vycházet všechna rozhodující pravidla *operní* tvorby. Důsledně vzato hudební a dramatický princip se musí protínat. Jejich linie jsou však v praxi tak dlouhé, že mohou lidskému oku popřát na dosti dlouhém úseku iluzi *souběžnosti*.

Podobně je tomu s *tancem*, jak se můžeme přesvědčit na každém baletu. Cím více opouští krásná rytmika své formy, aby v gestech a mimice nabyla řeči a mohla vyjádřit určité myšlenky a city, tím více se blíží beztvare významovosti pantomimy. Úměrně se stupňováním dramatického principu porušuje se plasticko-rytmická краса tance. Opera se nikdy nemůže stát vysloveným dramatem či ryzím dílem instrumentálním. Cílem pravého operního skladatele je proto alespoň nepřestajné spojování a zprostředkovávání obou momentů, nikdy principiální nadvláda jednoho z nich. Je-li však na pochybách, rozhodne ve

prospěch požadavku hudebního, neboť opera je především hudbou a ne dramatem. Můžeme si to lehce ověřit na značném rozdílu v tom, co očekáváme od dramatu a od opery se stejným dějem.

Největší umělecko-historický význam proslulého sporu mezi *gluckisty* a *piccinisty* spočívá podle našeho názoru v tom, že se tu v soupeření hudební a dramatické složky poprvé jasně projevil vnitřní konflikt *opery*. Stalo se tak ovšem bez vědeckého vědomí o nezměrném a zásadním významu jeho rozuzlení. Kdo nebude litovat námahy a půjde k pramenům tohoto sporu, uvidí mezi hrubostí a lichotnictvím celou škálu vtipné šermířské obratnosti francouzské polemiky, zároveň však také pozná, že o jádru věci vládly velmi nevypělé představy.¹² Naprostý nedostatek hlubšího vědění způsobil, že dlouholeté debaty nepřinesly nakonec pro hudební estetiku ani jediný výsledek. Nejlepší hlavy – Suard a abbé Arnaud na straně Gluckově, Marmontel a La Harpe proti němu – přecházely od kritiky Glucka k osvětlení vztahu dramatického a hudebního principu v opeře. Tento vztah chápali však jako jednu z mnoha vlastností opery, nikoli jako její nejvnitřnější životní princip. Netušili, že na řešení tohoto vztahu bude záviset celá existence opery. Je pozoruhodné, jak se zejména Gluckovi protivníci několikrát přiblížili stanovisku, z něhož bylo možno dokonale prohlédnout a překonat scestnost dramatického principu. Tak La Harpe praví v *Journal de Politique et de Littérature* ze dne 5. října 1777: „Objevují se námitky, že není přirozené zpívat takto árie ve vzrušené scéně, že se tím jen zastavuje děj a ruší výsledný dojem. Považuji tyto výtky za zcela mylné. Přijmeme-li na divadle zpěv, musí být co nejkrásnější, neboť zpívat špatně není o nic přirozenější než zpívat dobře. Všechna umění se zakládají na konvenci a na situaci. Jdu-li do opery, pak proto, abych poslouchal hudbu. Víím dobře, že Alcesta při loučení s Admetem nezpívala árii. Protože však Alcesta je na scéně, aby zpívala, její zpěv mne potěší a její neštěstí zaujme, pokud v árii, kterou zpívá, rozeznám její bo-

lest a lásku.“ Lze věřit, že by La Harpe sám nevěděl, na jak pevné půdě stojí? Neboť krátce nato kritizuje duo Agamemnona a Achilla z Ifigenie, „protože se nikterak nesrovnává se ctí obou hrdinů, aby mluvili současně“. Opouští pevnou půdu principu *hudebního krásna a tiše a bezděčně uznává princip protivníkův.*

Čím důsledněji se v opeře udržuje ryzost *dramatického principu*, čím více se jí ubírá kyslíku hudební krásy, tím jistěji se zadusí jako pták pod vývěvou. Pak je nutné vrátit se k čistě *mluvenému dramatu*, což alespoň dokazuje, že opera bez nadvlády *hudebního principu* (jehož protirealističnost bereme plně na vědomí) je *nemožná*. Skutečně umělecká praxe také tuto pravdu nikdy nepopřela. A dokonce i nejpřísnější dramatik Gluck vytyčil sice chybnou teorii o tom, že operní hudba má být jen a jen vystupňovanou deklamací, v praxi však ji dosti často překonával svým *hudebním talentem*, a to vždy ku prospěchu díla. Totéž platí o *Richardu Wagnerovi*. V prvním dílu spisu „Opera a drama“ píše Wagner: „Chyba opery jako uměleckého žánru spočívá v tom, že činí prostředek (hudbu) účelem a účel (drama) prostředkem.“ K tomu zde můžeme říci jen jedno: tato hlavní Wagnerova zásada je naprosto chybná, neboť opera, v níž hudba je stále a skutečně *pouhým prostředkem* dramatického výrazu, je hudební stvůrou.

Jedním z důsledků wagnerovské věty o prostředku a účelu byl by mimo jiné závěr, že všichni skladatelé, kteří se snažili napsat k průměrným textům a situacím nadprůměrnou hudbu, dopustili se těžkého bezpráví a že se dopouštíme stejně těžkého bezpráví, když tuto hudbu milujeme.

Poezie a hudba žijí v opeře jako na hromádce. Čím více pozorujeme *morganatické manželství*, jež uzavírá hudební krásu s předem stanoveným obsahem, tím šalebnější se nám zdá jeho nerozlučitelnost.

Jak to, že můžeme v kterékoli vokální skladbě provést drobné změny, které ani v nejmenším neoslabí správnost citového výrazu, zato však ničí motivickou krásu? Něco

podobného by bylo nemožné, kdyby hudební krása spočívala v citovém výrazu. Jak to, že nám mnohá vokální skladba, vyjadřující bezvadně příslušný text, připadá jako nesnesitelně špatná? Ze stanoviska citového principu nelze se jí dostat na kopylku. Co tedy vlastně zůstane principem hudebního krásna, když city jsme odmítli?

Zcela jiný samostatný prvek, jímž se nyní budeme zabývat zevrubněji.

Zatím jsme postupovali negativně v úmyslu vyvrátit mylný předpoklad, že hudební krásno spočívá v zobrazování citů.

Nyní musíme přinést pozitivní obsah: odpověď na otázku, jaké povahy je hudební krásno.

Je něčím specificky hudebním. Je to krásno, které spočívá vylučně v tónech a jejich uměleckém spojení, nezávislé na jakémkoli vnějším obsahu. Smysluplné vztahy vzrušivých zvuků, jejich souznění a napětí, jejich únik a zase spojení, dynamické vzepětí a odeznění – to vše vstupuje ve svobodných formách před naše duchovní zření a vzbuzuje libost.

Praelementem hudby je libozvuk. Podstatou rytmus. Rytmus ve velkém, jakožto pravidelnost souměrné stavby, i rytmus v malém, jakožto zákonitý pohyb jednotlivých částí v čase. Materiálem skladatelovy tvorby jsou všechny tóny s nedozírným bohatstvím všech potenciálních melodií, harmonií a rytmizací. Základní podobou hudební krásy je především melodie, nevyčerpaná a nevyčerpatelná; harmonie skýtá tisícerými proměnami, obrazy, posilami stále nové základy; obojí sjednocuje v pohyb rytmus, tepna hudebního života; podobu celku zpestřuje půvab rozmanitých zvukových barev.

Co má tento tónový materiál vyjadřovat? Hudební ideje. Dokonale uskutečněná hudební idea je však samostatným krásnem, samoučelem a nikoli teprve prostředkem či materiálem k líčení citů a myšlenek.

Obsahem hudby jsou znějící pohybové formy.

Příklad z ornamentické oblasti výtvarného umění – arabeska – nám alespoň přibližně ukazuje, jak může hudba přinášet krásné formy, které neobsahují žádný určitý afekt. Vidíme rozmáchlé linie, tu mírně se svažující

jící, tu směle napřímené, sbíhající se i rozběhlé, vztažné v malých a velkých obloucích, zdánlivě nesourodé, přece však vždy dokonale rozvržené, souladné. Vidíme soubor malých jednotlivostí, a přece také celek. Nuže představme si arabesku nikoli mrtvou a nehybnou, nýbrž jak se vytváří a rozvíjí před našima očima. Jak se střídají hutné linie s křehkými, zvedající se z drobných ohybů k závratným výšinám, jak potom opět klesají, rozrůznují se, slévají a stále znovu překvapují oko důvtipným střídáním klidu a napětí! Obraz se tak stává něčím již vyšším a hodnotnějším. Představme si nakonec tuto živou arabesku jako činné vyzařování uměleckého ducha, bez přestání vlévajícího do žil tohoto pohybu veškerou plnost své fantazie: neblíží se tento dojem dojmu *hudebnímu*.¹³

Dozajista každý z nás se v dětství radoval z proměnlivé hry barev a tvarů v *kaleidoskopu*. Podobným kaleidoskopem, leč na nezměřitelně vyšší úrovni, je hudba.¹⁴ Přináší v neustálé změně a vývoji krásné tvary a barvy, tu měkce splývavé, tu ostře kontrastní, vždy ve vzájemné souvislosti, a přece vždy nové, v sobě uzavřené a sebou naplněné. Hlavním rozdílem je, že takový *tónový* kaleidoskop se projevuje jako bezprostřední emanace umělecky tvořícího ducha, kdežto kaleidoskop vizuální je jen důvtipnou mechanickou hračkou. Kdo by chtěl učinit z barvy hudbu a zavést prostředky jednoho umění do působnosti jiného nikoli jen v duchu, ale ve skutečnosti, skončí u nevkusného hračkaření s „barevným klavírem“ či „vizuálními varhanami“, jejichž vynález ovšem dokazuje, že formální stránka obou jevů má stejný základ. Přecitlivělému příteli hudby, kterému by naše analogie připadaly jako zneuctění hudebního umění, musíme odpovědět, že záleží pouze na tom, zda jsou správné či nikoli. Dokonalejším poznáním nelze nic zneuctít. Kdo by chtěl rezignovat na pohyb a časový vývoj, který tak dobře vystihuje příklad s kaleidoskopem, nalezne zajisté vyšší analogie, třeba s architekturou, lidským tělem nebo krajinou, jež (kromě duše a duchovního výrazu)

rovněž nepostrádají elementární krásy obrysů a barev. Mnoho viny na neschopnosti rozpoznat plnost ryze hudebního krásna nese *podceňování smyslového*, jež bývá ve starších estetikách potlačeno ve prospěch nitra a morálky, v estetice Hegelově pak ve prospěch „ideje“. Každé umění vychází ze smyslového a staví na něm. „Citová teorie“ to však zneuznává. Zcela přehlíží *slyšení* a bezprostředně se obrací k *cítění*. Hudba tvoří pro srdce, říká, ucho je prý triviální věc.

Zajisté, pro „labyrint“ či „bubínek“ Beethoven nepíše. Avšak *fantazie*, která je orientována na sluchové vjemy a pro niž *mysl* znamená něco zcela jiného než pouhý stetoskop, který přikládáme k povrchu jevů, *tato fantazie* nevědomé smyslovosti prožívá znějící útvary, tónová seskupení a žije v jejich nazírání svobodně a bezprostředně. Popsat svébytné a specificky muzikální krásno hudebního umění je mimořádně obtížné. Protože hudba nemá vzor v přírodě a protože nevyslovuje žádný pojmový obsah, lze o ní hovořit jen v suše technických výrazech nebo v poetických fikcích. Její království vskutku není z tohoto světa. Všechny bohatě fantazijní popisy, charakteristiky a opisy hudebního díla jsou obrazné nebo mylné. Co je u jiného umění ještě popísem, to je v případě hudby již metaforou. Hudba si žádá, aby byla konečně chápana jako hudba. Lze jí porozumět jen z ní samé, jen tak je možno ji esteticky prožít.

Specificky hudební kvality nelze chápat jako pouhou akustickou krásu nebo proporcionální symetrii, tyto momenty jsou jejich podřízenými součástmi; ještě méně lze mluvit o hře tónů, která lahodí uchu, a o podobných věcech, kterými se obvykle zdůrazňuje nedostatek ducha. [Průnikem k hudebnímu krásnu jsme duchovní obsah nevyloučili, nýbrž podmínili. Neboť neuznáváme krásu bez ducha. Podstatným přenesením hudebního krásna do *forem* jsme naznačili, že duchovní obsah s těmito formami co nejúže souvisí. Pojem „forma“ dochází v hudbě zcela zvláštního uskutečnění. Formy vytvořené

z tónů nejsou prázdné, nýbrž naplněné, nejsou pouhým ohraničením vakua, nýbrž duchem, který plane ze sebe sama. Proti arabesce je hudba skutečně *obrazem*, jehož předmět však nemůžeme vyjádřit slovy a podříditi našim pojmům. V hudbě existuje význam a děj, avšak význam a děj *hudební*. Hudba je řeč, kterou mluvíme a které rozumíme, kterou však neumíme *přeložit*. Hovoříme-li o myšlenkách v hudebním díle, tkví v tom hluboké poznání. Zběhlý kritik rozezná tu pravé myšlenky od pouhých frází stejně lehce jako v řeči. Právě tak rozeznáváme i rozumnou uzavřenost skupiny tónů, když ji nazýváme „*věta*“. Jako v každé logické periodě i zde cítíme přesně, kde končí její smysl, ač pravda hudební nikterak nesouvisí s pravdou logickou.

Uspokojující rozumnost hudebních formových útvarů spočívá na několika jednoduchých základních zákonech, které příroda vložila do organizace člověka a vnějších zvukových jevů. Především prazákon harmonické progresse, podobně jako ve výtvarných uměních forma kruhu, nese v sobě zárodek dalších nejdůležitějších útvarů a zároveň vysvětlení rozličných hudebních vztahů – bohužel zatím téměř nerozvinuté.

Všechny hudební prvky stojí v důvěrných vztazích a příbuznostech, daných přírodními zákony. Spřízněnosti neviditelně ovládající rytmus, melodii i harmonii musí lidská hudba respektovat: každé spojení, jež jim neodpovídá, poznamenají jako zvůli a ošklivost. Žijí instinktivně v každém vytríbeném uchu, jež na první okamžik rozliší ve skupinách tónů organické a rozumné od nesmyslného a nepřirozeného a nepotřebuje k tomu ani měřítko logického pojmu, ani tertium comparationis. Tato negativní vnitřní rozumnost umožňuje tónovému systému absorbovat *pozitivní krásný obsah*.

Komponování je vpracováváním ducha do materiálu, který je s to jej přijmout. Shledali jsme, že tento materiál je sám o sobě velmi bohatý a vydatný. Právě tak pružný a tvárný je pro uměleckou fantazii, která nestaví ze surového, těžkopádného kamene jako architekt, nýbrž na

základě účinnu tónů, jež odezněly. Tóny ochotně vstřebávají ideje umělcovy, jsou duchovněji a jemněji povahy než kterýkoli jiný umělecký materiál. Spojení tónů, v jejichž vztazích spočívá hudební krásno, nevzniká mechanickým řazením, nýbrž ve volné tvorbě fantazie. Její duchovní síla a osobitost vtiskuje tedy *charakter* výsledku tvůrčí práce. Jako výtvar myslicího a cítícího ducha může být hudební skladba do značné míry duchaplná a cituplná. Budeme vyžadovat tento citový obsah od každého hudebního díla, nesmí však být položen jinam než do *spojení tónů samotných*. Domníváme se, že duch a cit tkví ve skladbě samé, že jsou jí imanentní, kdežto obvyklé mínění je vůči skladbě staví do vztahu transcendentního. Cílem každého umění je ztělesnit ideu, oživilou ve fantazii umělcově. V hudbě je tato ideová oblast povahy *tónové*, a nikoli pojmové, která by se snad měla teprve převádět do tónů. Odrazíštěm celé skladatelovy tvorby je melodický nápad, nikoli předsevzetí hudebně vylíčit nějakou vášeň. Primitivní a tajemnou mocí, do jejíhož díla lidské oko nikdy nenahlédne, zazní v duchu skladatelově téma, motiv. Za vznik tohoto *prvního* zrnka nelze proniknout, musíme je brát jako prostý fakt. Jakmile je zaseto do umělcovy fantazie, začíná tvorba. Vychází z hlavního tématu a opět se k němu vrací, aby je představila ve všech jeho souvztaznostech. Krása samostatného jednoduchého tématu zjevuje se estetickému citu s bezprostředností, kterou nelze vysvětlit jinak než vnitřní účelností jevu, harmonií částí a celku, bez vztahu k něčemu třetímu, vnějšímu. Líbí se nám samo o sobě, jako arabeska, sloupoví nebo jako produkty přírodního krásna – třeba list a květ.

Není nic běžnějšího a mylnějšího než rozdělování „krásné hudby“ na hudbu s duchovním obsahem a bez něho. Pojem hudebního krásna přitom přijde zkrátka a dokonale strukturovaná forma vypadá jako něco samostatného, do čeho je vlita stejně samostatná duše; skladby se pak třídí jako plné a prázdné láhve na šampaň-

ské. Hudební sekt má však jednu zvláštnost: roste s lahví.

Hudební myšlenka je jednou duchaplná sama sebou, jindy je sama sebou nízká. Vezměme vznešenou závěrečnou kadenci; změníme-li dvě noty, bude plochá. Naprosto správně označujeme hudební téma za velkolepé, graciózní, niterné, bezduché, triviální; všechny tyto výrazy však označují *hudební* charakter. Často vybíráme k charakteristice hudebně motivického výrazu pojmy z našeho *duševního života*, jako například hrdost, zasmušilost, jemnost, smělost, stesk. Můžeme však využít i odlehlejších jevových oblastí a nazvat hudbu zamlženou, jarně svěží, mrazivou, vonnou. City jsou tedy pro označení hudebního charakteru pouze analogickými fenomény jako kterékoli jiné jevy. Epitet tohoto typu je třeba používat s vědomím jejich obraznosti. Není třeba se jim vyhýbat, jen nesmíme říci: hudba *líčí* hrdost atd. atd. Zevrubné prozkoumání všech hudebních vlastností určitého tématu nás při vši neprůhlednosti posledních ontologických základů přece jen přesvědčuje, že duchovní výraz hudby těsně souvisí s řadou bližších příčin. Každý hudební prvek, to jest každý interval, každá zvuková barva, každý akord, rytmus atd. má svou osobitou fyziognomii, působí osobitým způsobem. Neprobatelný je umělec, neprobatelné je umělecké dílo. Totéž téma zní jinak nad kvintakordem, jinak nad sextakordem; melodický skok do septimy má zcela jiný charakter než skok do sexty; specifického zabarvení dodává motivu doprovodný rytmus, hlasitý nebo tichý, různého zvukově barevného typu. Krátce: každý z jednotlivých faktorů přispívá nutně k tomu, že určité místo nabude *určitého duchovního* výrazu, že působí na posluchače právě tak a ne jinak.

Z rýze *hudebních* vlastností můžeme odvodit, co činí Halévyho hudbu bizarní, Auberovu graciózní, odkud ona osobitost, podle níž okamžitě poznáme Mendelssohna, Spohra. Nikterak se přitom nemusíme odvolávat na záhadné city.

Proč však jsou pramenem osobitého účinu u Mendelssohna časté kvintsextakordy a úzká diatonická témata, u Spohra chromatika a enharmonika, u Auberera krátké dvojdobé rytmy – o tom nám ovšem nemůže nic povědět ani psychologie, ani fyziologie.

Na otázku po *nejbližších* příčinách, na nichž v umění nejvíce záleží, musíme však odpovědět, že vášnivý účín tématu nespočívá v údajné přemíře bolesti, nýbrž v jeho nadmíru rozklenutých intervalech, nikoli v záchvěvech jeho duše, nýbrž v tremolu kotlů, nikoli v jeho roztouženosti, nýbrž v chromaticce. *Souvislost* obojího nesmíme ignorovat, musíme ji naopak zevrubněji studovat; pro vědecké zkoumání účinu určitého tématu přicházejí však v úvahu výlučně stálé a objektivní faktory *hudební*, a nikoli nálada, kterou byl při své tvorbě údajně prochnut skladatel. Je možné, že by se z ní leccos v účinu díla dalo vysvětlit, avšak přeskočil by se nejdůležitější střední a zprostředkující člen dedukce – *hudba sama*.

Zdatný skladatel zná a ovládá charakter každého hudebního prvku *prakticky*, ať už instinktivně či uvědoměle. Vědecké vysvětlení hudebních účínů a dojmů vyžaduje však také *teoretickou* znalost charakteristických rysů, a to od nejbohatších útvarů složených až k poslednímu rozlišitelnému prvku. [Dojem, který v nás vyvolává nějaká melodie, vůbec není záhadným, tajemným zázrakem, který bychom směli jen cítit a tušit, nýbrž nutným důsledkem působení hudebních faktorů sklenutých do určitého tvaru. Těsný či rozmáchlý rytmus, diatonické či chromatické postupy – to vše má svou charakteristickou tvářnost, to vše nás oslovuje svým způsobem. Vzdělaný hudebník si představí výraz neznámé skladby daleko zřetelněji, když se dozví, že v ní například převažují zmenšené sextakordy a tremolo, než kdyby si přečetl poetické vylíčení citových krizí, jež při poslechu prožil referent.

Prozkoumání povahy jednotlivých hudebních prvků, jejich souvislosti s určitým dojmem – prozkoumání faktů, nikoli metafyzických základů – zobecnění těchto

zvláštních pozorování: to by byla „filosofie hudby“, po níž tolik autorů prahne a přitom neumí vysvětlit, co tím vlastně rozumí. Psychické a fyzické účinky jednotlivých akordů, rytmů, intervalů se však nikdy nevysvětlí tím, že budeme říkat: tento je červený, onen zelený, jiný znamená naději, jiný opět smutek. Specificky hudební vlastnosti je třeba podřadit obecně estetickým kategoriím a ty zase jedinému a nejvyššímu principu. Až budou jednotlivé faktory vysvětleny jeden po druhém, bude třeba ukázat, jak se *vzájemně* ovlivňují a modifikují v nejrůznějších *kombinacích*. Většina hudebních vědců přiznává vzhledem k duchovnímu obsahu skladby význačné místo *harmonii* a *kontrapunktickému* doprovodu. Postupovali však příliš povrchně a nesoustředěně. *Melodii* prohlásili za vnuknutí génia, za nositelku smyslovosti a citu; při této příležitosti sklidili milostivou pochvalu Italové. *Harmonii* pak naproti tomu uváděli jako nositelku vlastního obsahu, jako něco, co je produktem přemýšlení a čemu se lze naučit. Je podivuhodné, jak dlouho tento chatrný názor uspokojoval. Obě tvrzení mají sice do určité míry správný základ, neplatí však v tak obecné podobě a tak izolovaně. Duch je jen jeden, umělecká hudební inspirace rovněž. *Melodie* i *harmonie zároveň* tryskají z fantazie komponisty. *Podstatu* vztahu harmonie k melodii nevystihuje ani schéma podřazenosti, ani schéma protikladu. Jednou mohou být obě složky rovnocenně závažné, jindy se podřizuje jedna druhé – vždy může být dosaženo nejvyšší duchovní krásy. Propůjčuje snad hlavním motivům Beethovenova Coriolana a Mendelssohnových Hebrid výraz hlubokého myšlenkového bohatství *harmonie* (která tu ostatně zcela chybí)? Nabude snad Rossiniho téma „O, Mathilde“ či některá z neapolských lidových písní na duchu, přidáme-li k ní namísto nejzákladnější harmonické kostry basso continuo nebo dokonce složité akordické sledy? Každá melodie je myšlena zároveň se svou harmonií, se svým rytmem a tóninou. Duchovní obsah je výsledkem spojení *všech* prvků; zkomolení jedné části poškozují zároveň

výraz ostatních. Rovněž *nadvláda* melodie, harmonie nebo rytmu vztahuje se plně k celku a bylo by pouhým školometstvím, jednou hledat vše duchovní v akordech a jindy zase veškerou trivialitu spatřovat v tom, že akordy chybějí. Kamélie rozkvétá bez vůně, lilie bez barvy, růže oslňuje smysly barvou i vůní - jejich vlastnosti jsou nezměnitelné, a přece každá z nich je krásná.

„Filosofie hudby“ by měla nejprve vyzkoumat, které duchovní kvality jsou spojeny s hudebními prvky a jak navzájem souvisejí. Tuto úlohu ztěžuje požadavek přísné vědecké struktury a vydatné kasuistiky; avšak není neřešitelná, pokud ovšem ideál „exaktní“ hudební vědy nestavíme podle chemie či fyziologie!

Nejspolehlivěji nahlédneme do zvláštností principu hudebního krásna prostřednictvím tvůrčího aktu instrumentálního skladatele. *Hudební* myšlenka vytryskne primitivně ve skladatelově fantazii, umělec ji pak spřádá dále a dále, až pozvolna vykrytalizují základní obrysy celého útvaru, takže zbývá už jen umělecky jej provést. přezkoušet, rozvážit, vytrfíbit. Instrumentální skladatel nemyslí na líčení určitého obsahu. A jestli ano, staví se na chybné stanovisko, spíš mimohudební než hudební. Jeho skladba se stane překladem *programu* do tónů - a ty pak bez onoho programu zůstanou nesrozumitelné. Jmenujeme-li v této souvislosti Berlioze, nechceme tím nikterak zneuznávat nebo podceňovat jeho brilantní talent. Mnohem slabšími „symfonickými básněmi“ jej následoval Liszt.

Jako ze stejného mramoru vytesá jeden sochař okouzlující formy, zatímco jiný neforemnou obludu, tak i tóninu ztvární jedny ruce v beethovenskou ouverturu a jiné zase ve verdiovskou. Jaký je mezi nimi rozdíl? Snad že jedna líčí vyšší city, anebo tytéž city, ale lépe? Nikoli: tvoří krásnější tónové formy. Jen na tom záleží, zda je hudba dobrá či špatná, zda skladatelovo téma srší duchaplností anebo je tuctové, zda se rozvíjí ve všech směrech vždy nově a smysluplně či zda upadá stále hlouběji, zda je harmonický vývoj originální a plný

vzruchu či zda se chatrná harmonie nemůže hnout z místa, zda rytmus je živě tepajícím pulsem či vojenským čepobitím.

Žádné jiné umění nespotřebuje tak rychle tolik forem jako hudba. Modulace, kadence, intervalové postupy a harmonické sledy se za padesát nebo i jen třicet let natolik opotřebují, že jich nápaditý skladatel nemůže použít; je nucen vynalézat stále nové ryze hudební tvary. Právem můžeme říci o mnoha skladbách, které se vysoce pozvedly nad všednost své doby, že kdysi *byly krásné*. Fantazie důvtipného umělce odkryje nejkřehčí a nejskrytější z tajemně původních vztahů hudebních prvků a jejich nespočetných kombinací, vytvoří tónové formy z nejsvobodnější libovůle – a přece spjaté neviditelně jemným poutem s nutností. Takováto díla nebo jejich části nazveme bez váhání duchaplnými. Opravíme tím Ulybyševův nesprávný názor, že instrumentální hudba nemůže být duchaplná, „neboť duch spočívá pro skladatele výlučně v tom, že se jeho hudba přímo nebo nepřímou vztahuje k nějakému programu“.¹⁵ Zcela souhlasíme s tím, že proslulé *dis* nebo sestupné unisono v Allegru přede hry k Donu Giovannimu jsou duchaplným rysem Mozartovy hudby; v žádném případě nemůže však ono *dis* znamenat misantropismus Dona Giovanniho a sestupné unisono otce, manžely, bratry a milence svedených žen, jak míní Ulybyšev. Dvojnásob chybné jsou tyto výklady u Mozarta, nejhudebnější povahy v dějinách umění, povahy, která proměňovala v hudbu vše, čeho se dotkla. Také v symfonii g moll vidíval Ulybyšev přesný výraz čtyř rozdílných fází nejvášnivější lásky. Symfonie g moll je hudbou a ničím jiným. A rozhodně to stačí. Nehledejme v hudebních skladbách líčení určitých duševních procesů nebo událostí, ale především hudbu. Prožijeme v ryzí podobě to, co hudba dává dokonale. Chybí-li hudební krásno, nelze je nahradit přimyslením ani toho nejvelkolepějšího významu; a tam, kde hudební krásno existuje, je jakékoliv přimyslení zbytečné. V každém případě svádí hudební chápání

na scestí. Ti, kteří chtěli přiřknout hudbě nejvyšší místo mezi plody lidského ducha – místo, které hudba nemá a kterého ani dosáhnout nemůže, neboť není schopna sdělovat *přesvědčení* – přivedli do módy výraz „intence“. V hudebním umění neexistuje intence, která by mohla nahradit invenci. Co nenabylo podoby jevu, to v hudbě prostě není – a co se jevem stalo, přestalo být pouhou intencí. Úsloví „*má intenci*“ se používá většinou jako pochvaly. Mně se však zdá být spíše hanou, neboť přeložíme-li je do prosté řeči, znamená: umělec by rád, ale nemůže. *Umění* je však od *uměti*. Kdo neumí, ten nemůže – tomu zbývá jen „intence“.

Tak jako krása hudební skladby, i zákony její konstrukce jsou zakotveny výlučně v hudebních vlastnostech. Povšimněme si jednoho z mnoha vratkých a mylných názorů, jež v této oblasti vládnou.

Týká se běžné teorie *sonáty* a *symfonie*, teorie vzešlé z názorů citové estetiky. Hudební skladatel zobrazuje prý v jednotlivých větách sonáty čtyři různé, avšak vzájemně související (jak?) *duševní stavy*. Aby tato teorie vyložila nepopíratelnou souvislost mezi větami a zároveň jejich různý účín, vnucuje posluchači určité city jako jejich obsah. Občas takovýto výklad souhlasí, častěji nikoli, nikdy zde nelze prokázat vztah nutnosti. Vždy však nutně platí, že se tu v jeden celek spojují čtyři věty, které se navzájem rozlišují a stupňují podle *hudebně estetických zákonů*.

Fantazii malíře Moritze von Schwinda vděčíme za přitažlivé ilustrace *Beethovenovy Fantazie* pro klavír, orchestr a sbor, op. 80.¹⁶ Jednotlivé věty zobrazil malíř jako souvislé příhody několika stejných postav. Posluchač vkládá do tónů city a události podobně jako malíř vizuální scénérii a živoucí postavy. Obojí s hudbou do určité míry souvisí, leč nikoli *nutně*. A vědecké zákony se týkají výlučně vztahu *nutnosti*.

Často se uvádí, že Beethoven myslel při koncipování mnohých skladeb na určité události nebo *duševní stavy*. Beethovenovi i kterémukoli jinému skladateli tento postup

pouze pomáhal upevnit hudební jednotu prostřednictvím souvislé objektivní události. Pokud Berlioz, Liszt a jiní věří, že mají v básni, názvu nebo prožitku něco více než jen pouhou pomůcku, klamou sami sebe. Čtyři sonátové věty spojuje organicky jednota *hudební nálady*, nikoli souvislost mezi *objekty*, na které skladatel myslel. Kde skladatel rezignoval na poetické vodítko a našel vodítko ryze hudební, tam nenajdeme jinou jednotu částí než hudební. Je esteticky lhostejné, zda si Beethoven ke všem svým skladbám vybíral určité předlohy; tyto předlohy neznáme, a proto v díle neexistují. Setkáváme se s dílem samotným, bez komentáře. A jako právník neuznává nic, co není v aktech, tak také pro estetické posuzování neexistuje nic, co žije vně uměleckého díla. Jeví-li se nám věty hudební skladby v jednotě, musí to mít základ v *hudebních vlastnostech*.¹⁷

Abychom předešli případnému nedorozumění, vymezíme pojem „hudební krásno“ ve třech směrech. Hudební krásno, jak mu rozumíme, neomezuje se na „klasické“ a neobsahuje také žádné upřednostnění „klasického“ před „romantickým“. Uplatňuje se rovnocenně v obou směrech, stejně dobře u Bacha jako u Beethovena, u Mozarta jako u Schumanna. Naše teze neobsahuje tedy ani náznak stranického stanoviska. Celé toto pojednání se netýká ani v nejmenším toho, co býti má, nýbrž výlučně jen toho, co je; nelze z něho vyvodit normativní, „opravdově krásný“ hudební ideál; ukazuje pouze, co je i v nejprotikladnějších školách krásné.

Není tomu dávno, co se začala umělecká díla zkoumat ve vztahu k idejím a k událostem doby, která je zrodila. Tento nepopíratelný vztah platí i pro hudbu. Jakožto manifestace lidského ducha musí souviset s jeho ostatní činností: se soudobými výtvořky umění básnického a výtvarného, s kulturními, sociálními a vědeckými poměry své doby a konečně i s individuálními zážitky a názory svého autora. Studium a objasňování této souvislosti na jednotlivých skladatelích a jejich dílech je tedy naprosto žádoucí a legitimní. Je však přítom třeba míti na

paměti, že paralelní zkoumání uměleckých zvláštností a historických poměrů je záležitostí *umělecko-historickou*, a nikoli ryze *estetickou*. Jakkoli je spojení dějin umění s estetikou metodologicky prospěšné, přece se obě disciplíny musí držet své nejvlastnější podstaty a bránit ji před násilnou záměnou. *Historik*, vykládá-li umělecký zjev v základních obrysech všeobecných souvislostí, může spatřovat ve Spontinim „výraz Francie za císařství“, v Rossinim „politickou restauraci“. ¹⁸ *Estetikovi* však nezbývá než držet se jejich děl a zkoumat, co je na nich krásné a proč. Estetické zkoumání neví a nechce vědět o osobních vztazích a historickém prostředí skladatelově. Věřící jen tomu, co říká samo umělecké dílo. Tak v Beethovenových symfoniích najde heroické úsilí, zápas, nenaplněnou touhu, hrdý vzdor – i kdyby jméno a životopis autora zůstaly neznámy. Nikdy však nevyčte z těchto děl, že Beethoven smýšlel republikánsky, žil neženat, ohluchl – nevyčte a nebude moci vyčíst nic z mnoha dílčích faktů, která historikovi umění leccos osvětlují. Bylo by zajisté záslužné a nanejvýš přitažlivé srovnat světový názor například Bachův, Mozartův a Haydnův a vysvětlit tímto způsobem příkrou rozdílnost jejich skladeb. Tato úloha je však nekonečně složitá a chybné závěry můžeme očekávat tím spíše, čím přísněji bude zkonstruován kauzální řetězec. Hrozí tu mimořádné nebezpečí přehánění. Nejnáhodnější vliv pouhé časové souběžnosti lze snadno vylíčit jako vnitřní nutnost. Pro vždy nepřemožitelná řeč tónů se potom vykládá, jak se to právě hodí; záleží pouze na brilanci, s jakou je uchopen paradoxon, že z úst člověka duchaplného promlouvá moudrost, kdežto prostomyslný mluví pouhé nesmysly. Mnohé v otázkách hudebních zkomplikoval vliv Hegelův. Hegel nepozorovaně zaměňoval své převážně *umělecko-historické* stanovisko se stanoviskem ryze *estetickým* a přisuzoval hudbě vlastnosti, které nikdy neměla. Charakter každé hudební skladby vždy nějak souvisí s charakterem autora, leč pro estetika tato souvislost prostě neexistuje; myšlenka o nutné souvislosti všech

jevů může v konkrétních případech vyústit až v karikaturu. Dnes je zapotřebí pravého heroismu, aby člověk vystoupil proti tomuto pikantnímu a duchaplně reprezentativnímu směru a pověděl, že „historické chápání“ a „estetické posuzování“ jsou dvě různé věci. Objektivně je však jisto: *za prvé*, že rozdílnost výrazu různých děl a různých škol spočívá v pronikavě rozdílném rozestavení *hudebních* prvků; *za druhé*, že na hudební skladbě – ať je to nejprísnejší bachovská fuga či nejsnivější Chopinovo nokturno – líbí se nám právem to, co je *hudebně krásné*.

Ještě méně než s klasicismem lze hudební krásno ztotožňovat se *stavebným* propracováním, jež se vyskytuje i daleko za hranicemi klasicismu. Strnulá vznešenost figurací, které se vrší jedna na druhou, umělé pletence mnohohlasu, v němž není žádný hlas svobodný a samostatný, protože svobodné a samostatné jsou všechny – to vše má trvalé oprávnění! Přece však jsou ponuré hlasové pyramidy starých Italů a Nizozemců stejně nepatrnou oblastí hudebního krásna jako zdobně vypracované tvary ve suitách a koncertech Johanna Sebastiana Bacha.

Mnozí estetikové se domnívají, že hudební požitek lze dostatečně vysvětlit zálibou v *pravidelnosti* a *symetrii*. V něčem takovém ovšem nespočívalo krásno nikdy, natož pak krásno hudební. Symetricky může být postaveno i nejnevkusnější téma. Symetrie vystihuje jen vztah – a nechává otevřenou otázku, *co* vlastně je symetrické. Pravidelné uspořádání bezduchých a opotřebovaných částecek najdeme právě v nejšpatnějších kompozicích. Hudebnost si však žádá stále *nových* symetrických útvarů. Oersted nakonec platonským způsobem přiřkl pozitivní krásu kruhu.¹⁹ Což neslyšel žádnou z odporně kruhovitých kompozic?

Z opatrnosti snad větší, než je nutno, dodáváme, že hudební krásna nemá nic společného ani s živlem *matematickým*. Laikové, a to i citliví spisovatelé, mají o úloze matematiky v hudební kompozici podivuhodně vágní

představu. Nestačí jim, že lze na matematické vztahy převést tónové kmitočty, rozpětí intervalů, konsonance a disonance – jsou přesvědčeni, že v číslech spočívá i *krásno* hudební kreace. Studium harmonie a kontrapunktu považují za jakousi kabalou, podle níž lze skladbu „vypočítat“.

Matematika skýtá nepostradatelný klíč k probádání fyzikálních předpokladů hudby. Naproti tomu v hotovém hudebním díle nelze její význam přeceňovat. V hudební kreaci – ať sebekrásnější, ať sebehorší – není matematicky vypočítáno vůbec nic. Výtvořiny fantazie nejsou početnými příklady. Nepatří k nim pokusy s monochordem, nepatří k nim akustické figury, intervalové proporce a podobné věci: *estetická* oblast začíná tam, kde tyto elementární vztahy ztrácejí svůj význam. Matematika pouze upravuje elementární látku, aby mohla být duchovně uchopena, stojí za nejjednoduššími vztahy. Hudební myšlenka však přichází na svět bez ní. „Kolik životů by potřeboval matematik, aby spočítal všechny krásy jedině Mozartovy symfonie,“ ptá se Oersted? Přiznávám, že tomu nerozumím. Neboť *co* se má nebo může vypočítat? Snad poměry kmitočtů od tónu k tónu, anebo délky jednotlivých period? Nikoli kmitočty, ale cosi svobodného, duchovního, a proto nevypočitatelného činí z hudby vsutku uměleckou kreaci a pozvedá ji z řady pouze fyzikálních pokusů. Na hudebním *uměleckém díle* má matematika právě tak velký nebo malý podíl jako na výtvořech ostatních umění. Neboť matematika vede přec i ruku malířovu a sochařovu, spřádá délky vyvážených veršů a strof, najdeme ji ve stavbě architektově, ve figurách tanečníka. Matematika jakožto rozumová činnost uplatňuje se v každém přesném vědění. Neobmýšlejme ji však skutečně pozitivní tvořivou silou, jak se o to snaží mnozí hudebníci, konzervativci v estetice. S matematikou je to podobně jako se vzbuzováním citů: vyskytuje se ve všech uměních, avšak velký rozruch se kolem toho dělá jen v hudbě.

Často se hudba srovnává s ~~řečí~~; mnozí se pokoušeli do-

kázat, že zákony řeči platí i v hudbě. Nasnadě byla zvláště spřízněnost řeči se *zpěvem*, jednak pro shodnost podmínek fyziologických, jednak proto, že v obou případech se prostřednictvím lidského hlasu vyjadřuje nitro. Podobnost je tu natolik nápadná, že ji zajisté nemusíme zevrubněji dokazovat. Řekněme tedy jen, že tam, kde hudba skutečně je pouhým subjektivním projevem vnitřní potřeby, bude *zpěv* zčásti podřízen zákonitostem projevu *mluvního*. Skladatel hudby vokální a zejména pak *dramatické* nesmí ztratit ze zřetele, že člověk, jímž zmítá vášně, mluví zvýšeným hlasem, kdežto hlas řečníka, který se uklidnil, klesá; že zvláště závažné věty říkáme pomalu, kdežto o lhostejných maličkostech vyprávíme rychle atd. Leč mnohým tyto jasně ohraničené analogie nestačily: pokoušeli se *hudbu samu* chápat jako řeč a z povahy řeči odvodit její estetické zákony. Všechny vlastnosti a účinky hudby vysvětlovali podobností s řečí. Podle našeho názoru je pro specifikum uměleckého druhu důležitější to, čím se od spřízněných oblastí liší, než to, v čem se jim podobá. Estetické bádání se nesmí nechat odvádět lákavými analogiemi od vlastní podstaty hudby: musí usilovně pronikat k bodu, v němž se řeč a hudba nenávratně rozdělují. Jedině z tohoto bodu mohou vzejít opravdu plodná zjištění o hudebním umění. Podstatný rozdíl spočívá v tom, že *tón* je v řeči pouze znakem, to jest *prostředkem* k vyjádření něčeho, co je mu zcela cizí, kdežto v *hudbě* je věcí samotnou, účelem sám sobě. Samostatná krása tónových forem a naprosté podřízení tónu jakožto pouhého výrazu myšlenky, jež má být vyjádřena, se natolik vylučují, že jakékoli smíšení obou principů je zhola nemožné.

Nejvlastnější podstata řeči a hudby se tedy naprosto různí a na ni se váží všechny ostatní vlastnosti. Všechny specificky *hudební* zákony se budou týkat samostatného významu a krásy tónů, všechny zákony řeči pak správného použití zvuku k vyjadřování.

Z úsilí chápat hudbu jako určitý druh řeči vzešly nejškodlivější a nejzmatenější názory. Jejich praktické ná-

sledky můžeme dodnes denně sledovat. Zejména skladatelům bez invence přišel vhod názor, že samostatná, pro ně nedosažitelná hudební krása je falešným smyslovým principem; nahradili ji charakteristickou významovostí hudby. Pomineme-li zcela opery Richarda Wagnera, najdeme i v nejdrobnějších instrumentálních skladbičkách často nesouvislé kadence, recitativní věty a podobná přerušení melodické linie, nad nimiž posluchač žasne a která se tváří, *jako by znamenala* něco zvláštního, zatímco ve skutečnosti nejsou ničím než opakem krásy a půvabu. O moderních skladbách, které kvůli mystriózním přídatkům anebo nahromaděným kontrastům neustále porušují velký rytmus, se obvykle pochvalně říká, že v nich hudba bezmála překračuje své hranice a stává se *řečí*. Tato chvála nám připadala vždy velice dvojsmyslná. Hranice hudby nejsou ani zdaleka těsné, zato však jsou stanoveny skutečně přesně a pevně. Hudba se nikdy nemůže povznést k tomu, aby se stala řečí nebo dokonce řečí *vystupňovanou*. Z hudebního hlediska bychom vlastně měli říci, že k tomu nesmí klesnout.

Také naši pěvci na to zapominají. Ve chvílích nejvyššího vzrušení vyrážejí slova i celé věty na způsob mluvy a domnívají se, že tím stupňují hudební možnosti. Přehlížejí, že přechod od zpěvu k řeči je vždy poklesem, takže nejvyšší tón normální mluvy zní vždy hlouběji než hlubší zpěvní tóny téhož hlasu. Stejně špatné, ba horší, protože nevyvraceny okamžitým experimentem, jsou teorie, které vnucují hudbě vývojové a stavebné zákony řeči. Starší známe od Rousseaua a Rameaua, o novější se pokoušejí uředníci Richarda Wagnera. Probodávajíce samo srdce hudby, ženou se za přeludem „významu“ a ničím samostatnou a v sobě uspokojivou krásu forem.²⁰ Jedním z nejdůležitějších úkolů hudební estetiky proto je neúprosně vyložit zásadní rozdíl mezi podstatou hudby a podstatou řeči a zcela důsledně dodržovat princip, že ve sféře specificky hudební ztrácejí analogie s řečí smysl.

Jakkoli považujeme opětovné podřízení citu, usurpavšího nadvládu, oprávněnému panství krásy za princip a prvořadý úkol hudební estetiky – neboť orgánem, z něhož a pro nějž nejprve všechno umělecké krásno vzniká, není cit, ale fantazie, jakožto aktivita čirého zření – přece jen znamenají afirmativní výrazy cítění v praktickém hudebním životě tolik, že je pouhým podrázením přejít nelze.

Estetické zkoumání se má zabývat pouze uměleckým dílem samotným. Ve skutečnosti se však ukazuje, že umělecké dílo je činným středem mezi dvěma živými silami, mezi svým odkud a svým kam: mezi skladatelem a posluchačem. V jejich duševním životě nemůže umělecká fantazie vyloučit kov takové ryzosti jako v hotovém, neosobním uměleckém díle, daleko spíše působí v úzké spojitosti s pocity a vjemy. Cítění přísluší tedy před uměleckým dílem a po – napřed u skladatele a potom u posluchače – takový význam, že tomu nemůžeme nevěnovat pozornost.

Povšimněme si skladatele. Při tvorbě bude zajisté prochnut citovým vzrušením, jež je nezbytné k uvolnění krásna z hlubin fantazie. Z obecné teorie umění víme, že toto vzrušení nabývá podle individuality umělce více nebo méně charakteru vznikajícího uměleckého díla, že jednou vzkypí, jindy zase plyne umírněně, že však nikdy nepřeroste v hegemonii afektu, která by obrátila uměleckou tvorbu vniveč, že jasný rozum je tu přinejmenším stejně důležitý jako nadšení. Zvláštností hudební tvorby je neustálé utváření, formování vztahů mezi tóny. Nikde není suverenita citu, která se obvykle s takovou oblibou připisuje hudbě, méně na místě než v tvorbě

skladatelově; jako by své umění prostě ronil z čirého nadšení. Nikdo, kdo se sám nepokoušel komponovat, plně nepochopí, jak složitou, pozornou a soustavnou prací předpokládá vytesání hudebního útvaru od původního základního obrysu do posledního taktu, do citlivě mnohotvárné formy orchestrální. Nejen věty fugové nebo kontrapunktické, v nichž je přísně vedena nota proti notě, ale i nejplynulejší rondo, nejzpevnější árii je třeba „vypracovat“ do nejmenších podrobností. Činnost skladatelova je svým způsobem *plastická* a lze ji srovnat s prací výtvarníka. Stejně jako výtvarník musí i skladatel svobodně ovládat látku, neboť i on má objektivně uskutečnit svůj hudební ideál, dát mu ryzí formu.

Rosenkranz si povšiml rozporu mezi tím, že *ženy* jsou především citovými bytostmi, a přece nedosahují ve skladbě pražádných úspěchů; ponechal však tuto otázku bez odpovědi.²¹ Odmyslíme-li všeobecné podmínky, které ženám brání duchovně tvořit, vidíme příčinu tohoto rozporu právě v plastickém momentu komponování, v tom, že komponování není o nic méně *vnějším projevem* subjektivity než umění výtvarná, byť v jiném směru. Kdyby ve skladbě rozhodovala síla a živost citění, bylo by těžko vysvětlit, proč nejsou žádné skladatelky, když máme řadu spisovatelek a malířek. Nekomponuje cit, ale zvláštní hudební, umělecky vytríbené nadání. Zní proto zábavně, když nám F. L. Schubart s vážnou tváří namlouvá, že „mistrovská andante“ Stamicova jsou přirozeným plodem jeho „citlivého srdce“, nebo když nás Christian Rolle ujišťuje, „že laskavý a jemný charakter nám dává schopnost utvářet z volných vět mistrovská díla“.²²

Bez vnitřního zápalu nelze v životě vykonat nic velkého a krásného. Citová složka bude tedy v životě skladatelově rozvinuta tak bohatě jako u každého poety – tvrdíme jen, že není činitelem tvorby. I když jej proniká silný a obsahově vyhraněný patos, může se stát pouze inspirací a posvěcením uměleckého díla, nikoli však jeho před-

mětem, neboť hudební umění – jak víme – není schopno zobrazovat obsahově určité afekty a ani to není jeho účelem.

Hudebně nadaného člověka přivádí ke komponování vnitřní zpěv, nikoli pouhé vnitřní citění.

Činnost skladatelovu jsme charakterizovali jako *utváření*. Toto utváření je veskrze *objektivní* povahy. Skladatel formuje samostatné krásno. Nekonečně výrazuplná a oduševnělá látka tónová umožňuje, aby se subjektivita tvůrcova vepsala do způsobu, jakým ji zformuje. Protože již jednotlivým hudebním prvkům přísluší charakteristický výraz, projeví se základní rysy charakteru skladatelova tím, že bude důsledně dávat přednost určitým tóninám, rytmům, modulacím. Vyjde tak najevo skladatelova sentimentalita, energická vitalita, radost atp., ovšem právě jen v *poušechných* rysech, které hudba může zprostředkovat. Jakmile tyto charakterové rysy vstoupí do uměleckého díla, jsou zajímavé jen jako kvality hudební, jako charakter skladby, nikoli skladatele. Ať je skladatel citlivý, duchaplný, graciózní či vznešeně vážný – vždycky a především přináší objektivní útvar, *hudbu*. Jednotlivá díla se zajisté liší zřetelnými zvláštnostmi, jež vcelku odrážejí individualitu tvůrcovu; všechna však byla vytvořena ryze hudebně jako samostatné krásno, kvůli sobě samým.

Shodnou náladovou odezvu nevzbuzuje v posluchači skutečný cit skladatelův, jeho pouze subjektivní vzrušení. Přiřkneme-li hudbě tuto moc, musíme uznat také její příčiny jako něco objektivního, co jediné může ve všem krásném působit závazně. V našem případě jsou objektivní *hudební* vlastnosti skladby. Přísně vzato může estetik říci o nějakém tématu, že *zní* hrdě nebo zasmušile, nikoli však, že je výrazem hrdých nebo zasmušilých citů skladatelových. Ještě méně může hudební dílo vyjadřovat sociální a politické poměry své doby. *Hudební* výraz tématu je nutným důsledkem právě tak a ne jinak zvoleného tónového tvaru; bylo by třeba teprve případ od případu dokázat, že tato volba má psychologické a kul-

turně historické příčiny – a tento důkaz, opravdu z díla samotného a ne jen ze skladatelova letopočtu a rodiště, je především záležitostí historickou nebo biografickou, byť jeho výsledky byly sebezajímavější. *Estetické* zkoumání se nesmí opírat o žádné okolnosti vně uměleckého díla. Individualita skladatelova je zajisté symbolicky vyjádřena v jeho výtvorech. Bylo by však mylné vyvozovat z tohoto osobního momentu pojmy, které popravdě mohou být založeny pouze v objektivitě uměleckého utváření. Patří k nim pojem *stylu*.

Hudební styl se snažíme pochopit z jeho *hudebních* rysů jako dokonalou techniku, která se při vyjadřování tvůrčího myšlení zdá být samozřejmá. Mistr zachovává „styl“, když uskutečňuje jasně pojatou myšlenku a odvrhne vše malicherné, nevhodné a triviální, takže nakonec každý technický detail souhlasí s uměleckým zaměřením celku. Vezměme s Vischerem slovo „styl“ v absolutním smyslu a nehledě k historickým a individuálním rozdílům řekněme, že skladatel má *styl*, jako jiní obvykle říkají, že má *charakter*.²³

Zvláštní místo v problematice hudebního stylu zaujímá *architektonická* stránka hudebního krásna. *Styl* hudební skladby, zákonitost vyšší než jen proporcionální, je porušen třeba i jediným taktem, který – byť sebedokonalější – nesouhlasí s výrazem celku. Za nestylovou považujeme kadenci nebo modulaci, každou nedůslednost a odbočku v provedení hlavní myšlenky. Jednotu celku chápeme přirozeně v širším a vyšším smyslu; podle okolností zahrnuje kontrast, epizodu i mnohé volnosti. V *kompozici* hudební skladby může být vyjádřen osobní afekt jen v hranicích převážně objektivní formující činnosti.

Hudba působí citově přímo spíše *reprodukcí*, spíše provedením než *vytvářením*. Přestože z filosofického hlediska je hotová skladba *dovršeným* uměleckým dílem, nemůžeme ignorovat rozštěpení hudby na kompozici a reprodukci, jež má dalekosáhlé následky a jež nám také mnohé může vysvětlit.

Tato zvláštnost hudebního umění má pro analýzu subjektivního hudebního dojmu mimořádný význam.

Reprodukčnímu umělci je dopřáno, aby odreagoval své city přímým prostřednictvím svého nástroje; svému přednesu může vdechnout divokost bouře, žhavost roztoužení, jasnou sílu a niternou radost. Osobně náladovou muzikální kreaci umožňuje již samo *tělesné* rozpoložení; konečky prstů přímo vtiskují niterné záchvěvy na strunu, ruka strhává smyčec, hlas se dokonce sám rozezná. Subjektivita se tu neomezuje na němé formování tónů, ale přímo *zazní*. Skladatel tvoří pomalu a s přestávkami, interpret v jednom nezadržitelném rozmachu. Skladatel tvoří pro věčnost, interpret pro naplnění okamžiku. Hudební dílo vzniká v procesu formování, kdežto jeho provedení bezprostředně *prožíváme*. Je to tedy právě hudební reprodukce, co vyjadřuje a vzněcuje city, co z temného tajemství vykřesává jiskry, jež zapalují srdce posluchače. Interpret může přinést zajisté jen to, co obsahuje skladba; ta však zavazuje jen o málo více než ke správným notám. Je jistě pravda, že „interpret odkrývá a zjevuje pouze ducha *skladatelova*“, leč právě toto reprodukční osvojení je vlastním duchovním činem interpretovým. Tatáž skladba může nudit nebo strhovat, podle toho, jak je zvukově uskutečněna. Je to jako když dvakrát potkáme téhož člověka, jednou rozjasněného nadšením, jindy všedně skleslého. Umělůstky hracích hodin se citu posluchačova nedotknou – na rozdíl od nejprostšího muzikanta, který svou píseň hraje celou duší.

Nejbezprostředněji se projevují duševní stavy v hudbě tam, kde tvorba a provedení splývají v jediný akt. Tak tomu je ve *volné fantazii*: může vyloudit z kláves výraz, který opravdu mluví, neboť její tendence je převážně subjektivní (ve vyšším smyslu patologická), a nikoli formálně umělecká. Kdo tuto necenzurovanou řeč, toto bezvýhradné sebeodevzdání uprostřed přísného hájemství hudby sám na sobě zažil, ví dobře, jak tu láska, žárlivost, rozkoš a utrpení nezahaleně a přece nepochy-

titelně vystupují z temnoty, slaví své slavnosti, pění své ságy, bojují své bitvy – až je mistr a pán zavolá zpět, uklidněné, uklidňující.

Obrátme se nyní k tomu, jak svobodný živel hry sděluje *posluchači* výraz toho, co je hráno.

Vidíme často, jak posluchače hudba uchvacuje, jak je šťasten nebo rozteskněn, z hloubi svého nitra vzrušen a otřesen něčím, co daleko překračuje meze pouhé estetické libosti. Tyto účinky jsou natolik nepopíratelné, pravdivé a pravé, intenzívní a konečně i dobře známé, že je nemusíme zevrubněji popisovat. Zajímá nás zde jen dvojí: v čem spočívá specifický charakter citového vzrušení způsobeného *hudbou* oproti jiným citovým hnutím, dále pak, do jaké míry je toto působení působením *estetickým*.

Schopnost působit na city musíme přiznat *všem* uměním bez výjimky. Přece jen však nelze oddisputovat, že *hudba* působí v tomto směru *svým* zvláštním a zcela osobitým způsobem. Ovlivňuje duševní rozpoložení rychleji a intenzívněji než kterékoliv jiné umění. Několik akordů může navodit náladu, jíž dosáhne báseň teprve delší expozicí, a obraz až když se do něj hlouběji vcítí, ačkoli na rozdíl od hudby disponují celou řadou představ, s nimiž naše myšlení spojuje pocity radosti a bolesti. A nejen to. Ostatní umění nás přemlouvají, hudba přepadá. Nejsilněji zakoušíme její moc, jsme-li silně vzrušeni nebo naopak uvolněni.

Hudba se nás zmocňuje tehdy a právě tehdy, když obrazy ani básně, sochy ani stavby nejsou s to vzbudit v nás účastnou pozornost. /Hudba rozněcuje bolestné vzrušení jako ocet ránu. /Žádné jiné umění nevypaluje do duše znamení tak hluboké jako hudba. /Její forma a charakter přitom úplně ztrácejí význam, v mysli nám utkvívají zvuky, kterých se nemůžeme zbavit – ať již pocházejí ze zasmušilého adagia nebo z jiskrného valčíku. Nevnímáme dokonce ani skladbu, nýbrž tóny samotné, hudbu jako neurčitou démonickou moc, která žhavě uchvacuje každíčký nerv našeho těla.

Když Goethe ve vysokém věku ještě jednou zakusil kouzlo lásky, probudila se v něm zároveň dosud nepoznaná hudební vnímavost. O nádherných dnech v Mariánských Lázních (1823) píše Zelterovi: „Hudba má nade mnou v těchto dnech obrovskou moc! Hlas Milderové, barvitá hra Szymanowské, ba dokonce i veřejná vystoupení zdejšího mysliveckého sboru – to vše se mne podmanivě zmocňuje a já tonu v dojetí, jako když se ruka sevřená v pěst oddaně uvolní. Jsem si jist, že bych musel opustit sál již při prvním taktu Tvé pěvecké akademie.“ Goethe, muž příliš rozumný, než aby přehlédl, že na tomto stavu má značný podíl *nervové* předráždění, končí: „Zajisté bys mne uzdravil z chorobné přecitlivělosti, která je toho všeho vlastně příčinou.“²⁴ Již z toho vidíme, že s působením hudby na cit vstupuje do hry mnohdy cizí prvek mimoestetický. Ryze estetické působení se obrací na zcela zdravou nervovou soustavu a ani v nejmenším nepočítá s jejími chorobnými výkyvy.

Protože hudba intenzivněji působí na náš nervový systém, přičítá se jí také větší moc než ostatním uměním. Prozkoumáme-li však tuto převahu, zjistíme, že je povahy *kvalitativní* a že spočívá na *fyziologických* předpokladech. Smyslový činitel, který je v každém estetickémžitku nositelem duchovního, se v hudbě uplatňuje více než v ostatních uměních. Hudba je svým netělesným materiálem uměním nejduchovnějším, v bezpředmětné formové hře naopak nejsmyslnějším. V tajuplném sjednocení těchto protikladů asimiluje s *nervy*, neméně záhadnými orgány neviditelné telegrafní služby mezi tělem a duší.

Psychologie i fyziologie plně uznávají intenzivní účinn hudby na nervový systém. Dosud však bohužel chybí uspokojivé vysvětlení tohoto vlivu. Psychologie nevysvětlila magnetismus, jež z určitých akordů, zvukových barev a melodií nevyhnutelně vyzářuje na celý lidský organismus, neboť se tu jedná především o specifické dráždění nervů. Právě tak málo závažného řekla k našemu problému fyziologie, dnes pokroková a triumfující věda.

Hudební monografie dávají namísto vědeckého probádání souvislosti mezi hudbou a naším nervovým životem téměř výlučně přednost parádním exhibicím, jež kolem hudby šíří imponantní nimbus zázračné tajemnosti. Potřebujeme však právě vysvětlení vědecké, a nikoli fanatickou důslednost doktora Albrechta, který svým pacientům předpisoval hudbu jako potopudný prostředek, nikoli rouhavou malověrnost Oerstedovu, který tvrdil, že lze racionálním bitím přimět psa, aby vyl v určitých tóninách.²⁵

Mnohý přítel hudby snad ani neví, že existuje celá literatura o tělesných účincích hudby a o léčbě hudbou. Hudební léčitelé se pokoušejí využít komplikovaných vedlejších vlastností hudby. Jejich snažení se hemží zajímavými kuriozitami, avšak jejich pozorování jsou nespolehlivá a vysvětlení nevědecká.

Od Pythagora, který poprvé zázračně léčil hudbou, až dodnes se stále znovu objevovaly teorie, že by bylo možné využít dráždivých nebo uklidňujících účinků hudby na tělesný organismus k lečení četných chorob; idea byla v zásadě vždy táž, nové byly jen příklady. Peter Lichtenthal podrobně vypočítává ve svém „Hudebním lékařství“, že pomocí tónů byly vyléčeny dna, bolest v kyčlích, epilepsie, ochrnutí, mor, zimničné třesnutí, křeče, tyfus a dokonce i hloupost (stupiditas).²⁶

Podle odůvodnění můžeme tyto teorie rozdělit na dvě velké skupiny:

První typ argumentace vychází z tělesnosti a léčivou sílu zakládá na fyzickém působení zvukových vln, jež je prostřednictvím osmého páru nervů mozkových přenášeno všem nervům ostatním a otrásá celým organismem natolik, že nakonec vyvolá léčebnou reakci. Afekty, které je přitom možno pozorovat, jsou prý pouze důsledkem nervového otřesu, kdežto vášně jsou tělesnými změnami nejen vyvolávány, ale mohou také tyto změny způsobovat.

Podle této teorie, kterou po Angličanu Webbovi zastávají Nikolai, Schneider, Lichtenthal, J. J. Engel, Sulzer²⁷

a jiní, působí na nás hudební umění nejinak než na naše okna a dveře, jež se při silném zvuku začnou třást. Na podporu se uvádí, že Boylovu sluhovi, jakmile uslyšel zvuk pily, začaly krváčet zuby, nebo že mnoho lidí dostává křeče ze skřípání nože po skle apod.

To ovšem není hudba. S jevy, které tak mocně působí na nervy, má hudba společný substrát – zvuk. Pro naše závěry je to velmi důležité, jak ještě uvidíme. Zde však musíme oproti materialistickému názoru zdůraznit, že hudební umění začíná teprve tam, kde ony izolované účinky zvuku končí. Ostatně stesk, který vzbudí v posluchači určité adagio, nelze vůbec srovnávat s tělesnou nevolí z křiklavého pazvuku.

Druhý typ argumentace vysvětluje léčebné účinky hudby psychologicky. Jeho stoupenci (mimo jiné Kausch a většina estetiků) tvrdí, že hudba vzbuzuje v duši afekty a vášně, afekty mocná hnutí nervového systému a tato pak léčebnou reakci v nemocném organismu. Toto stanovisko, na jehož trhliny nemusíme snad ani poukazovat, bránila „psychologická“ škola proti materialistické tak úporně, že zaštitěna autoritou Angličana Whytta popírala navzdory vší fyziologii spojení osmého páru nervů mozkových s ostatními nervy, aby vyloučila možnost tělesného přenesení podnětu, který přijalo ucho, na celý organismus.

Nápad vzbuzovat hudbou různé afekty s blahodárným tělesným účinkem, jako jsou láska, smutek, hněv, nadšení, nevypadá zrovna špatně. Neustále nám však připomíná skvělé dobrozdání, které podal jeden z našich nejslavnějších přírodovědců ve věci „Goldbergerových elektromagnetických vln“. Právil: Není jasné, zda elektrický proud může vyléčit určité nemoci, je však jasné, že Goldbergerovy články nejsou s to žádný elektrický proud vyrobit. Přeneseno na naše hudební doktory to znamená: je možné, že některá citová hnutí vyvolávají u tělesně nemocných blahodárné krize, ani zdaleka však není možné tato citová hnutí kdykoli hudebně navodit. Obě teorie se shodují v tom, že z pochybných předpo-

kladů vyvozují ještě pochybnější důsledky teoretické a vůbec nejpochybnější závěry *praktické*. Logické výtky by koneckonců nemusely léčebnou metodu vyvrátit, nepříjemné však je, že dosud žádný lékař neuznal za vhodné léčit tyfus tím, že by své pacienty poslal na Meyerbeerova „Proroka“, nebo že by namísto lancety začal používat lesního rohu.

Tělesné působení hudby není natolik silné, jisté a na psychických i estetických předpokladech nezávislé, aby se o něm dalo uvažovat jako o léčebném prostředku.

Každá kúra, při níž se používá též hudby, je spíše výjimečným případem. Úspěch nelze nikdy připisovat hudbě samotné, závisí naopak na mnoha zvláštních a zcela individuálních tělesných i duševních předpokladech. Je příznačné, že medicína skutečně využívá hudby pouze při léčbě duševně chorých, tedy na základě výlučně duchovního hudebního účinku. Moderní psychiatrie dosáhla takto již mnoha úspěchů. Tyto úspěchy nespočívají ani v materiálním otřesení nervového systému, ani ve vznícování vášní, ale právě v uklidňujícím a rozjasňujícím vlivu zpola rozptylující, zpola poutavé hry tónů, které blahodárně působí na zastřenou a předrážděnou mysl. I když duševně nemocný člověk sleduje jen smyslovou a nikoli uměleckou stránku skladby, přece jen, poslouchá-li pozorně, je to již stupeň estetického nazírání, třebaže stupeň nejnižší.

Čím tedy přispívají všechna tato hudebně lékařská díla ke správnému poznání hudebního umění? Potvrzením toho, co lidé pozorovali odedávna: že totiž všechny „afekty“ a „vášně“, jež hudba vyvolává, jsou doprovázeny silným fyzickým vzrušením. Zjišťujeme-li, že vzrušení, které hudba vyvolává, je z určité části také povahy *fyzické*, musíme se ptát dále. Je třeba prozkoumat i tělesnou stránku jevu jinak v podstatě nervového. Má-li si hudebník utvořit o tomto problému vědecký názor, musí se seznámit s tím, co o souvislosti hudby a citů ví *soudobá fyziologie*.

Zejména po epochálních objevech *Helmholtzových* je dostatečně vysvětlena cesta od vibrujícího nástroje k osmému páru nervů mozkových.²⁸ Akustika stanoví přesné podmínky, za nichž můžeme vnímat tóny vůbec a každý určitý tón zvláště; anatomie nám pomocí mikroskopu odhaluje stavbu sluchového orgánu až do nejmenších podrobností; fyziologie sice s tímto malým, křehkým a hluboko skrytým zázračným ústrojím nemůže přímo experimentovat, zjistila však zčásti s naprostou jistotou, jak funguje, a zbytek vyložila Helmholtzovou hypotézou tak jasně, že je nám celý proces vnímání tónu fyziologicky pochopitelný. Helmholtzova bádání o konsonanci a příbuznosti tónů osvětlila mnohé z oblasti, kde se přírodověda již úzce stýká s estetikou a v níž ještě před nedávnem panovala temná nevědomost. Tím ovšem naše znalosti končí. To, co je pro nás nejdůležitější, zůstává nevysvětleno: nervový proces, v němž se z tónového vjemu stane cit a nálada. Fyziologie ví, že to, co vnímáme jako tón, je molekulární pohyb v nervové substanti, obdobný pohybu akustiku. Ví, že vlákná sluchového nervu souvisejí s ostatními nervy a přenášejí na ně své vzruchy, že sluch je spojen zejména s malým a velkým mozkem, hrtanem, plícemi a srdcem. Neví však nic o způsobu, jak na tyto nervy působí hudba, a ještě méně je jí známo, jak a na které působí jednotlivé hudební faktory, akordy, rytmy a nástroje. Působí sluchové vnímání hudby na všechny nervy související s osmým párem nervů mozkových nebo jen na některé? Jak intenzívně? Které hudební prvky vzrušují mozek, které vzrušují nervy vedoucí k srdci nebo k plícím? Nelze popřít, že taneční hudba vyvolává v mladých lidech, jejichž temperament není ještě spoután civilizací, trhavé tělesné pohyby, hlavně v nohou. Bylo by slepou jednostranností popírat fyziologický vliv pochodové a taneční hudby a omezovat jej na pouhé psychologické myšlenkové asociace. Psychologická stránka věci – totiž oživlá vzpomínka na známé uspokojení z tance – je jasná, ale na vysvětlení celého jevu ani zda-

leka nestačí. Taneční hudba nehýbá nohama, protože je hudbou taneční, ~~nýbrž je hudbou taneční, protože hýbá nohama.~~ Porozhlédneme-li se trochu v opeře, brzy zpozorujeme, kterak dámy při živých a strhujících melodických bezděčně potřásají hlavou; nikdy to však neuvidíme při adagiu, ať je sebevíce jímavé či melodické. Lze z toho vyvozovat, že některé hudební vztahy, zvláště rytmické, působí na nervy motorické a jiné pouze na nervy pocitové? Kdy nastává první a kdy druhý případ? Vzrušuje hudba zvláštním způsobem pleteň solární, která se tradičně považuje za přednostní sídlo citu? Anebo snad „sympatické nervy“, na nichž, jak mi kdysi pověděl Purkyně, je nejkrásnější jejich jméno? Symetrií a nesymetrií sledu vzduchových nárazů vysvětluje akustika, proč nám jeden zvuk připadá ječivě protivný, kdežto jiný zní čistě a libě. Konsonanci a disonanci souzvuků odvozuje z jejich nerušeně rovnoměrného anebo nerovnoměrně přerývaného plynutí.²⁹ Tato vysvětlení víceméně jednoduchých *sluchových* vjemů však estetiky nestačí, estetika má vysvětlit *cit*. Estetik se ptá: jak to, že jedna řada libých tónů vzbuzuje smutek, zatímco jiná řada stejně libých tónů nás rozveselí? Odkud pocházejí nejprotikladnější nálady, jimž často ani s největším úsilím nemůžeme uniknout? Které libozvučné akordy a nástroje působí na posluchače přímo a plně?

Na to vše – pokud víme a můžeme usoudit – fyziologie neodpovídá. A jak by také mohla? Vždyť neví, jak bolest vyvolává slzy a radost smích, ba neví, co vlastně bolest a radost *jsou*! Běda tomu, kdo žádá po vědě závěry, jež mu věda dát nemůže.

Základem citového působení hudby zajisté musí být určité vzrušení nervů sluchovým podnětem. Jakým způsobem však vstupuje podráždění sluchového čivu, o němž dokonce ani nevíme, odkud přesně vychází, do vědomí jakožto jistá kvalita vjemová, jak se stává tělesný dojem duševním stavem, jak se vjemy proměňují v city – to vše leží na temném břehu nevědění, na nějž dosud žádný badatel nevstoupil. Prazáhada psychofyzické souvislosti

byla popisována již natisíckrát. Leč kvůli ní se sfinx nikdy nevrhne se skály.³⁰

Fyziologie pomáhá hudební vědě nanejvýše účinně v poznávání sluchového vnímání; v tomto směru lze se nadít i dalších pokroků. V základních otázkách hudebních však sotva.

Z toho všeho plyne, že teoretikové, kteří zakládají princip hudebního krásna na citovém účínu, jsou pro vědu ztraceni, protože nemohou o podstatě této souvislosti nic pozitivního vědět, a jsou tedy odkázáni na pouhé dohady a fantazírování. Z citového stanoviska nelze hudbu vymezit ani umělecky, ani vědecky. Líčí-li kritik subjektivní pocity, které se jej zmocňují při poslechu symfonie, nemůže naučit mladé adepty umění ničemu. A to je zvlášť důležité. Neboť kdyby existovala spolehlivá souvislost mezi obsahově určitými city a hudebně výrazovými prostředky, jak se obvykle věří, bylo by snadné přivést začínající skladatele brzy k vrcholně působivému uměleckému projevu. Pokusy v tomto směru nechyběly. *Mattheson* učí ve 3. kapitole „Dokonalého kapelníka“, jak komponovat hrdost, pokoru a všechny možné vášně.³¹ Praví například, že nápady vystihující žárlivost musí v sobě vždy mít něco nepříjemného, vzteklého a naříkavého. Jiný mistr minulého století *Heinchen* ukazuje ve svém „Generálbasu“ na osmi stranách notových příkladů, jak má hudba vyjadřovat „zuřivé, svárlivé, velkolepé, bázlivé a zamilované pocity“.³² Chybí už jen, aby tyto kuchařské předpisy začínaly „vezmi...“, anebo končily zkratkou m. d. s. jako lékařský předpis. Z těchto snah se můžeme naučit jen jednomu: že všechna pravidla v umění jsou zároveň příliš úzká i příliš široká.

Tato neopodstatněná pravidla hudebního probouzení citů nepatří do estetiky: účinek, o který usilují, není ryze estetické povahy; nelze z něho vyloučit zřetelný podíl *tělesnosti*. *Estetický* recept by musel učit, jak se vytváří ~~hudební krásno, a ne jak~~ vzbuzovat různé afekty v auditoriu. *Skutečnou* bezmocnost těchto pravidel ukazují

nejlépe úvahy o jejich *zázračné* moci. Kdyby totiž hudební prvky vzbuzovaly pravidelně a evidentně určité city, byla by mysl posluchačova pouhou klaviaturou, na níž by bylo možno hrát podle libosti. I kdyby něco takového bylo možné – bylo by tím umělecké poslání naplněno? Záporná odpověď na tuto oprávněnou otázku je nasnadě. Pravou silou hudebního umělce je výlučně *hudební krása*. Vsadí-li na ni, bezpečně projde ničivými vlnami času. A kdyby se měl utopit, citová estetika mu nepodá ani stéblo.

Ptali jsme se po specifickém momentu v citovém působení *hudby*, dále pak po tom, zda je tento moment estetické povahy. Vidíme, že obě tyto otázky lze zodpovědět pouze prozkoumáním intenzivního účinku hudby na *nervový systém*. V tomto účinku tkví osobitá síla a bezprostřednost, s níž hudební umění na rozdíl od umění ostatních podněcuje afekty.

Čím více však umění působí tělesně, a tedy patologicky, tím menší je jeho účinek *estetický*; tuto větu ovšem nelze obrátit. V hudebním tvoření a chápání musíme proto hledat prvek nezkaleně estetický, který se na rozdíl od specificky hudebního vzněcování citů blíží všeobecným podmínkám krásna v ostatních uměních: *čistě naztrání*.³³

(V) *Estetické a patologické vnímání
hudby*

Nic nezkomplikovalo vědecký rozvoj hudební estetiky tak, jako přespřílišné zdůrazňování citového působení hudby. Čím bylo nápadnější, tím více bylo pokládáno za zvěstování hudební krásy. Viděli jsme však, že právě nejsilnější hudební dojmy obsahují složku *tělesného* vzrušení. Mocná naléhavost, s níž hudba působí na nervový systém, netkví ani tak v momentu *uměleckém*, který přec vychází z ducha a k duchu se také obrací, jako spíše v *materiálu*, jemuž je do vínku dána ona nevysvětlitelná fyziologická spřízněnost duševně tělesná. Právě *nejelementárnější* součásti hudby – *zvuk a pohyb* – ukovávají z bezbranných citů fetězce, jimiž mnozí hudební nadšenci tak rádi řinčí. Ani v nejmenším nehodláme citovou doménu v hudbě potlačovat. Leč pouze cit, který se skutečně více nebo méně druzí k čistému nazírání, můžeme považovat za cit umělecký, a to jen tehdy, zůstane-li si vědom svého estetického původu: radosti z jedinečného a nezaměnitelného krásna.

Tam, kde toto vědomí chybí, chybí také svobodné nazírání obsahově určitého uměleckého krásna a mysl upadá do zajetí přirozené moci tónů. Jakýkoli dojem jde pak na vrub *umění* tím méně, čím je silnější. Takto ovšem hudbu poslouchá a cítí značný počet lidí. V pasívní vnímavosti nechají na sebe působit *nejelementárnější* hudební složky a poddávají se vágnímu, jen nejpovšechnějšímu charakteru skladby, vymezenému nadsmyslově smyslným vzrušením. Hudbu nenazírají, chovají se k ní *patologicky*. Stálá zasmušilost, rozcitlivění, horlení, poddajnost a úzkost uprostřed znějící nicoty. Předvedeme-li takovému posluchači řadu skladeb stejného, kupříkladu opojně radostného charakteru, nevymaní se z jednoho

jediného dojmu. Citově asimiluje pouze to, v čem se skladby shodují, tedy opojně radostný pohyb, zatímco umělecká složka, jednotlivost a zvláštnost každé skladby, mu unikne. Muzikální posluchač bude postupovat právě opačně. Osobitost uměleckého ztvárnění, to, co skladbu odlišuje od tuctu podobných a co ji činí vpravdě svébytným uměleckým dílem, zaujme jej tak výlučně, že podobnost nebo různorodost citového výrazu zachytí leda jako rys zcela podružný. Pro citové pěstování hudby je příznačné vnímání abstraktního citového obsahu namísto konkrétního uměleckého jevu. Zdání podobnosti vytváří nezřídka zvláštní osvětlení, jež mnohé uchvátí natolik, že v osvětlené krajině beznadějně bloudí. Nemotivovaný a tím naléhavější povšechný dojem zhltně cokoli, jak to leží a běží.

Jen zpola při vědomí poddávají se tito nadšenci, zborcení ve svých křeselech, úkolébávajícímu plynutí tónů, namísto aby je sledovali s napjatou pozorností. Vítězné crescendo nebo skomírající morendo je přivádí do neurčitě rozcitlivělého stavu, který jejich nevinná mysl pokládá za ryze duchovní vytržení. Jsou „nejvděčnějším“ publikem, takovým, které ze všeho nejspíše může dosáhnout naprostého znevážení hudebních hodnot. Estetický rys *duchovního* požitku jejich slyšení uniká. Symfonie jim bezděky dává totéž co jemný doutník, pikantní pamlsek, vlahá lázeň. Ať bezmyšlenkovitě dřepí, ať jsou nadšením bez sebe – v zásadě je to stále totéž: poáitek z toho, co je v hudbě *nejelementárnější*. Pro ty, kdo v hudbě bezduše hledají pouhé rozcitlivění, vynalezla moderní doba věc, která dalece překonává jakékoli umění: chloroform. Lze jím skutečně přičarovat sladké opojení, pronikající celý organismus, a ani není třeba nízce se opíjet vínem, což ostatně nebývá bez muzikálních následků.

Z tohoto hlediska patří *hudební díla* mezi *přítrodní produkty*, jejichž poáitek nás rozjařuje, ale nenutí myslet, jít ve stopách uměleky tvořivého ducha. Sladkou vůni akátů můžeme vdechovat i se zavřenýma očima, ve snění.

Nikoli však výtvořy lidského ducha, nemají-li klesnout na úroveň pouhého přírodního dráždidla.

Žádné jiné umění k tomu nesvádí tak jako hudba, jejíž smyslová stránka přinejmenším připouští bezduchy požitek. Již sám fakt, že hudební díla *plynou* v čase, zatímco díla ostatních umění *trvají*, povážlivě připomíná akt konzumace.

Obraz, chrám, drama vstřebat nelze, árii naproti tomu lze zkonzumovat velmi dobře. Žádné jiné umění se nepropůjčuje k tak náhodné a podřízené služebnosti jako hudba. I nejlepší skladby mohou jako stolní hudba podporovat trávení bažantů. Hudba je uměním nejtíravějším a zároveň i nejdiskrétnějším. Jsme nuceni *slyšet* i nejubožejší flašinet před domem, *naslouchat* nemusíme však třeba ani Mendelssohnově symfonii.

Naivní publikum má ovšem radost ze smyslové stránky i ostatních umění, ideální obsah rozpoznají jen znalci. Povrchní, neumělecké hudební slyšení je však něco jiného. Neupíná se na vlastní smyslovou složku, na bohatství tónových řad, nýbrž na jejich abstraktní a pouze vycítěnou celkovou ideu. Duchovní náboj hudby se tak dostává do nanejvýše osobitých vztahů ke kategoriím *formy* a *obsahu*. Za obsah, ideu, duchovní poselství skladby se obvykle pokládá cit, kterým je prodchnuta, kdežto umělecky ztvárněné konkrétní sledy tónů se považují za pouhou formu, zobrazení, smyslovou podobu nadsmyslového. Leč výtvořem uměleckého ducha je právě „specificky hudební“ složka, s níž nazírající duch splývá v aktu porozumění. Duchovní obsah skladby tkví v konkrétních tónových útvarech, nikoli ve vágním a povšechném citovém dojmu. Pravým hudebním *obsahem* je to, co se jako protiklad domnělého citového obsahu považuje za pouhou formu – totiž hudba sama. Cit, který vzniká, není ani obsahem, ani formou, ale jejím faktickým účinem. Údajně *materiální*, zobrazující složka je výtvořem duchovním a právě citový účín, to, co se pokládá za zobrazovaný obsah, je součástí tónové *matérie* a z dobré poloviny dá se vysvětlit *fyziologickými* zákony.

Dosavadní úvahy nás vedou také k tomu, abychom přehodnotili tzv. „morální účinky“ hudby. Staří autoři s oblibou zdůrazňovali, že jsou protějškem účinků „fyzických“. Hudbu ani zdaleka nechápali jako krásno, daleko spíše ji pociťovali jako přírodní živel, který člověka může dohnat ke zcela bezmyšlenkovitému jednání. Tedy pravý opak stanoviska estetického. A navíc je zcela zřejmé, že údajné „morální“ účinky jsou téhož původu jako účinky fyzické.

Pohne-li dotěrného věřitele krásný zpěv dlužníkův k tomu, aby mu celý dluh odpustil (jak nám vypráví neapolský zpěvák Palma³⁴ a jiní), nejde v zásadě o nic jiného, než když valčík probudí v odpočívajícím člověku chuť k tanci. Věřitele dojala spíše harmonie a melodie, tedy prvky duchovnější povahy, lenocha rytmus. Žádný z nich nejedná však ze svobodné vůle nebo přemožen převahou ducha či mravní krásou, ale prostě v důsledku podněcujícího nervového podráždění. Hudba rozvazuje nohy jako víno jazyk a nejinak obměkčuje srdce. Takováto vítězství svědčí jen o slabosti poraženého. Je vpravdě nedůstojné lidského ducha poddávat se nemotivovaným, bezcílým a bezobsažným afektům, jež jsou vyvolány bez souvislosti s naší vůlí a myšlením. Podléhají-li lidé elementárním složkám umění v tak velké míře, že ztrácejí schopnost svobodně jednat, není to sláva ani pro umění, ani pro hrdiny.

Rozhodně to není vlastním posláním hudby. Pouze díky intenzivnímu citovému momentu je možné vnímat ji i takovým způsobem. A odtud také vyrůstaly nejstarší námitky proti hudbě: že vysiluje, zženšťuje, zmalátňuje. Tyto námitky vskutku platí všude tam, kde hudba je prostředkem vyvolávajícím „neurčité afekty“, kde je pouze potravou citu. Beethoven tvrdil, že „hudba má z mužného ducha vykresat oheň“.³⁵ Povšimněme si: má. Nebrzdí však i tento *hudebně* roznícený oheň mužný rozvoj vůle a cílevědomého myšlení?

V každém případě se nám zdá, že toto obvinění hudby je méně ponižující než nadměrná chvála. Tak jako *fy-*

zické účinky hudby přímo souvisejí s chorobnou předráž-
děností nervového systému, tak také morální vliv tónů
úměrně roste s nekultivovaností ducha a charakteru.
Čím slabší ozvěna vzdělání, tím mocněji tato síla udeří.
Nejsilněji působí hudba jak známo na divochy.

Naším hudebním etikům to nikterak nevádí. S oblibou začínají četnými příklady, jak „dokonce i zvířata“ podléhají síle hudebního umění. A je to pravda. Hlahol trubky dodává koni odvahy a bojovnosti, housle dokáží rozjařit medvěda tak, že se pokouší baletit, křehký pavouk i těžkopádný slon se poslušně pohybují při zvucích, které mají rádi. Cožpak je to tak velká čest, patří-li k těmto hudebním nadšencům také člověk?

Po zvířecích produkcích následují kabinetní kousky lidské. Většinou odpovídají vkusu Alexandra Velikého, který se rád rozzuřil při flétně *Timotheově* a nechal se pak utišovat zpěvem. Méně známý dánský král Ericus Bonus, hodlaje se přesvědčit o kouzelné moci hudby, dal odnést všechny zbraně a pak poručil proslulému hudebníkovi, aby zahrál. Umělec svými modulacemi nejprve mysl posluchačů roztesknil, potom rozjařil až k zběsilosti. „Sám král vyrazil dveře, vzal meč a připravil o život čtyři kolemstojící.“ (Albert Krantzius, Dan. lib. V., cap. 3.) A to ještě byl „dobrák *Erich*“!

Kdyby hudba takto morálně působila dodnes, bylo by pro samo vnitřní rozčilení stěží možné klidně a rozumně probrat čáry a kouzla, jež ze suverénní exteritoriality svévolně zasahují do lidského ducha a bezstarostně matou jeho myšlenky a maří jeho rozhodnutí.

Pozorujeme však, že nejproslulejší z takovýchto hudebních trofejí přece jen patří šerému dávnověku. A tu se nabízí výklad historický.

U starých národů působila hudba nepochybně daleko bezprostředněji než dnes. Na primitivních vývojových stupních bylo lidstvo vůči *nejelementárnějším* součástem života mnohem přístupnější, ale i bezbrannější než v pozdějších dobách sebeuvědomění a vůle po sebeurčení. Této přirozené vnímavosti vycházela plně vstříc hudba

řeckého starověku. Nebyla *uměním* v našem smyslu. *Zvuk a rytmus* působily navzájem téměř izolovaně a jejich prosté a jednoduché postupy stály na místě bohatých a duchaplných forem hudebního umění dneška. Vše, co o hudbě oné doby víme, ukazuje na zaměření pouze smyslové, avšak v těchto mezích zjemněle propracované. Hudbu jako umění v moderním smyslu klasický starověk neznal, v dalším vývoji by se mohla ztratit právě tak málo jako klasické básnictví, sochařství a architektura. Řecká záliba v hlubokém a soustavném studiu nejjemnějších tónových vztahů byla záležitostí čistě vědeckou, a proto sem nepatří.

Stará hudba neznala harmonii, její melodie ulpívala v nejužších hranicích recitativního výrazu, její tónový systém neskýtal vývojové možnosti pro hudební tvorbu; nemohla se proto stát skutečně hudebním uměním. Nežila také skoro nikdy samostatně, nýbrž ve stálém spojení s poezií, tancem a mimikou, tedy jako doplněk ostatních umění. Měla za úkol oživovat souvislost celku pulsujícím rytmem a střídáním zvukových barev a posléze komentovat slova a city intenzívním vystupňováním recitační *deklamace*. Hudební umění zde tedy působilo hlavně svou stránkou *smyslovou* a *symbolickou*. Omezeno na tyto faktory, propracovalo je soustředěně k mocné a rafinované účinnosti. Melodický materiál vytříbili staří Řekové až k používání čtvrttónů a enharmonického tónorodu, tóniny spojovali s významovou charakteristikou a těsně je přimkli k mluvenému nebo zpívanému slovu. Něčím takovým se hudební umění dneška pochlubit nemůže.

Také tehdejší *posluchači* byli k oněm propěstovaným tónovým vztahům daleko vnímavější. Řecké ucho bylo s to rozeznat nekonečně jemnější intervalové rozdíly než ucho naše, vychované v přibližnosti temperovaného ladění. Podobně byla také mysl starých národů přístupnější proměnlivé a bezprostřední hudební náladovosti než my, kteří jsme z hudební tvořivosti učinili hájemství kontemplativní libosti, z něhož vše elementární

je vykááno. Intenzívnější působení hudby ve starověku je tedy zcela pochopitelné.

Nejinak tomu bylo za klasického starověku se specifickými účinky *tónin*. Lze je vysvětlit tím, že jednotlivé tóniny byly pravidelně vybírány k obsahově určitým účelům a v této funkci přísně odděleny od jiných. Tóniny *dórské* používali staří při vážných, zvláště náboženských příležitostech; frygickou rozněcovali bojovnost vojska; lydická znamenala smutek a bolest; aiolská zněla všude tam, kde se lidé radovali z lásky nebo z vína. Toto záměrné a přísné přiřazení čtyř hlavních tónin ke čtyřem třídám duševních stavů a důsledné spojování těchto tónin s básněmi, jež se právě a jen k nim hodily, muselo vypěstovat objektivní schopnost citové reprodukce, spjatou se slyšením určitých tónin. Na základě takto rozvinuté jednostrannosti se stala hudba nepostradatelným a poddajným průvodcem všech umění, nástrojem vhodným pro pedagogické, politické a jiné účely. Byla vším možným, jen ne samostatným *uměním*. Stačilo-li pouze několik frygických tónů, aby se voják statečně hnal proti nepříteli, zatímco věrnost slaměné vdovy byla zajištěna dóorskými písněmi, musí být vojevůdcům a manželům nepochybně líto, že řecký tónový systém zanikl. Estetikové a skladatelé toho však ani v nejmenším nelitují.

Proti patologické poddajnosti stavíme ~~*vědomé čisté nazírání uměleckého díla. Tato kontemplativní forma je jedinou uměleckou a pravou formou slyšení; ve srovnání s ní jeví se nezušlechtěný afekt divocha a afektivní blouznění hudebního nadšence jako jedno a totéž. Krásnu odpovídá *požitek*, nikoli *trpnost*.*~~ Naše citlivky považují ovšem za kacířství, když se někdo vyhýbá srdečným revolucím a kraválům, které oni poctivě prodělávají při kdejaké skladbě. Člověk je jim hned „chladný“, „bezcitný“, „rozumářský“. Ať! Povznášejíci a smysluplné je sledovat tvorbu ducha, jak nám kouzelně otevírá od základu nový svět vši myslitelné souvztažnosti, jak nepřetržitě staví, boří, buduje a ničí, beze zbytku opanovává veškeré bohatství oblasti, jež zušlechťuje ucho v nej-

jemnější a nevjzdělanější smyslový nástroj. Nestruhuje nás vašeň, kterou dílo údajně vylíčí. Hledíme na umělecké dílo v duchovní radosti, v nevzrušeném, a přece jen niterně oddaném požitku a prožíváme, to co Schelling tak výstižně nazval „vznešenou lhostejností krásna“.³⁶ Toto potěšení bdělého ducha je tím nejhodnotnějším, nejblahodárnějším, avšak nikoli nejsnazším způsobem, jak poslouchat hudbu.

Nejdůležitější duševní činitel, který provází chápání hudební skladby a činí je požitkem, bývá zpravidla přehlížen. Je jím duchovní uspokojení, jež posluchač nachází v tom, že je schopen plynule sledovat skladatelovy záměry, předbíhat je, přesvědčovat se, že jeho domněnka se potvrzuje, anebo s příjemným překvapením poznávat, že a jak se mýlil. Toto intelektuální splývání a zase rozlišování, nepřetržité dávání a přijímání probíhá samozřejmě bezděky a bleskově rychle. Jen hudba, která probouzí a odměňuje tuto duchovní pozornost, toto *myšlení fantazie* – jen taková hudba skýtá plný umělecký požitek. Estetický požitek bez duchovní činnosti neexistuje. *Hudba* vyžaduje však obzvláště *tuto* formu duchovní činnosti, neboť její díla nejsou ~~postavena naráz a jednou provždy~~, ale odvíjejí se před posluchačem postupně. ~~Nelze je tedy pozorovat~~, libovolně u nich prodlévat, odpoutávat se a potom zase vracet; musí být nejbděleji a neúnavně *sledována*, doprovázena. Sledování složité kompozice může přerůst až v duchovní práci. Nejen *jednotlivci*, někdy i celé *národy* jsou jí stěží schopny. Hlavní příčinou výlučného panství vrchního hlasu v italské hudbě je duchovní pohodlnost Italů; vytrvalé pronikání do složitých vztahů je jim nedostupné. Naopak seveřané milují složité struktury a s oblibou sledují harmonickou a kontrapunktickou spleť až do nejjemnějších detailů. Posluchači s omezenější duchovní aktivitou dosahují však *snáze* požitku. Umělecký duch s úlekem couvne před masou hudby, kterou takový hudbožrout hravě spolkne. *Duchovní* moment, nezbytná součást uměleckého prožitku, uplatňuje se u různých posluchačů v různé míře,

a to i při sledování jediného hudebního díla. U smyslově a citově založených povah klesne duchovní moment na minimum, u převážně duchovních osobností bude rozhodně převažovat. Skutečně „pravý střed“ bude se podle našeho názoru muset poněkud posunout doprava. K opojení potřebuje hudbu jen slaboch, *slyšet* skutečně esteticky je *umění*.

Citové blouznění je povětšinou výsadou posluchačů, kterým k uměleckému chápání *hudebního krásna* chybí ~~patřičné vzdělání~~. Laika rozcitliví hudba nejvíce, vzdělaného umělce nejméně. Čím významnější je v uměleckém díle moment *estetický*, tím více se nivelizují elementární složky. Ctihodný axiom teoretiků: „ponurá hudba v nás vzbuzuje pocity smutku, hudba radostná veselí“, neplatí tedy v praxi provždycky. Kdyby každé pompézní rekviem, každý hlučný smuteční pochod, každé ufňukané adagio v nás mělo vzbuzovat smutek – kdo by to vůbec přežil? Vyzařuje-li však z díla jasný pohled krásy, budeme se z něho nejniterněji radovat, i kdyby jeho předmětem byla trápení celého století. Zato ne vždy nás obšťastní nejhalasnější jásot verdiovského finále či musardovské quadrilly.

Laik a člověk citový se s oblibou ptá, zda je hudba smutná či veselá. Hudebník, zda je dobrá či špatná. Vidíme, jak výrazně jsou tu rozvržena světla a stíny, jak různě osvětluje totéž slunce dvě zcela rozdílné pozice.

Řekli jsme, že estetická libost závisí na umělecké hodnotě skladby. To ovšem neznamená, že by nás prosté lovecké halali nebo horalovo jódlování nemohlo nadchnout daleko více než znamenitá symfonie. V těchto případech *vstupuje však hudba do souvislosti přírodního krásna*. Hudební útvar tu *nevystupuje jako útvar tónový*, nýbrž jako jistý druh *přírodního dojmu*, který v souladu s rázem krajiny a osobní náladou může překonat jakýkoli zážitek umělecký. Elementární složka má tedy v dojmu převahu nad složkou artistní. Leč estetika jakožto učení o uměleckém krásnu může pochopit hudbu pouze z její *umělecké stránky*. Uznává proto z hudebního účinku pouze to, co je

výtvořem lidského ducha: uvědomělé utváření elementárních faktorů do podob, které jsou přístupny výlučně čistému nazírání.

Estetické chápání hudby vyžaduje, abychom hudební skladbu poslouchali *kvůli ní samé*, a to vždy a všude. Jakmile využíváme hudby jako prostředku k vytváření nálad, tedy jako něčeho přídatného a dekorativního, přestává působit jako ryzí umění. *Elementární složka* hudby je stále znovu zaměňována s *uměleckou krásou*, část je chápána jako celek a vzniká nepopsatelný zmatek. Stovky výroků o „hudebním umění“ neplatí o hudebním umění, nýbrž pouze o smyslovém působení jeho materiálu.

Umírající Jindřich IV. si u Shakespeara zajisté nenechává hrát hudbu, aby si poslechl určité skladby, ale aby se snivě vložil do jejich bezpředmětného živlu.³⁷ Podobně v „Kupci benátském“ mají Porcie a Bassanio sotva náladu věnovat při osudovém losování pozornost hudbě, kterou objednali. Johannes Strauss vytvořil ve svých nejlepších valčících podmanivou, a dokonce duchaplnou hudbu; přestávají jí však být, jakmile při nich začneme tančit do taktu. Ve všech těchto případech je zcela lhostejné, jaká hudba se hraje, jen když má povšechně přiměřený ráz. Kde však nastupuje lhostejnost vůči individuálnímu, tam působí *zvuk*, nikoli *hudební umění*. Pouze kdo je schopen nikoli jen povšechné citové odezvy, ale nazírání každého jednotlivého tvaru *určité* hudební skladby, může říci, že tuto skladbu slyšel a že z ní měl estetický zážitek. Povznášející dojmy a jejich značný význam psychický, jakož i fyziologický nesmí bránit kritice, aby vždy a všude rozlišovala, co je na nich umělecké a co látkově elementární. Estetické nazírání nepojímá hudbu jako příčinu a následek, nýbrž jako výsledek.

Stejně často jako s elementární působivostí elementárního materiálu bývá hudební umění zaměňováno s universální harmonií klidu a pohybu, disonance a konsonance. Za soudobého stavu hudebního umění a filosofie nemůžeme si dovolit starořecké přenášení pojmu „hudba“ na *všechny* vědy, umění a výtvořy duševna, a to v zájmu umě-

ní i filosofie. Slavná apologie hudby v „Kupci benátském“ spočívá dokonce na záměně hudebního umění s ukázněným duchem laskavé vyrovnanosti, souznění a uměřenosti.³⁸ V takových místech lze bez valné škody dosadit místo „hudby“ také „poezii“, „umění“, „krásu vůbec“. *Hudba* se v těchto souvislostech vyzvedává oproti ostatním uměním jen díky své dvojnásobné popularitě. Ukazují to ostatně hned následující verše, které velebí umírňující účinek tónů na šelmy; hudba zde tedy opět vystupuje jako prostředek krotitelský.

Nejpoučnější příklady skýtá korespondence Bettiny von Arnim. Její dopisy o hudbě nazval Goethe galantně „muzikálními explozemi“. Jsou vpravdě prototypem vágního horlení a zbožňování a ukazují, jak nepřístojně lze rozšiřovat pojem hudebního umění, aby se pak kolem něho dalo pohodlně křepčit. Bettina se cítí povolána mluvit o hudbě, řeční však neustále o tom, jak hudba tajemně zatemňuje její mysl, jak se její bujné snění záměrně uzavírá jakémukoli zkoumání a přemýšlení. Ve skladbě vždy vidí neprobadatelný výtvar přírody, a nikoli lidské umělecké dílo. Její chápání ulpívá na jevech. Bezpočtu věcí říká „hudba“, „hudební“, s hudebním uměním mají společný jen ten či onen prvek: libozvuk, rytmus, citové vzrušení. Na prvcích však vůbec nezáleží, jde o to, jakým způsobem jsou ztvárněny, jak nabývají podoby hudebního *uměleckého díla*. Samo sebou se rozumí, že hudbou zpitá dáma pokládá Goetha, a dokonce i Krista za velké hudebníky, ač o Kristu se v této věci nic neví a o Goethovi je jisto, že hudbě nerozuměl.

Všechna čest historickým výtvarům a básnické svobodě. Chápáme, proč *Aristofanes* ve „Vosách“ nazývá jemně vytříbený duch „moudrým a múzickým“ (*σοφὸν καὶ μουσικόν*). Nemáme nic proti tomu, aby hrabě Reinhardt říkal, že Oehlenschlaeger³⁹ „vidí hudebně“. Avšak vědecké zkoumání nesmí v souvislosti s hudbou předpokládat jiné pojmy než *estetické* a nemůže také žádných jiných pojmů používat, nemá-li se vzdát naděje, že se jednou přece jen dopracuje pevnějšího základu.

Prvotním, nejvznešenějším a nejlivnějším ze všech vztahů je vztah k přírodě. Kdo alespoň zběžně cítí tep času, ví dobře, jak mocně se dnes toto poznání šíří. Veškerým moderním bádáním prostupuje tak silná pozornost vůči přírodní stránce všech jevů, že i nej-abstraktnější výzkumy tíhnou k přírodovědné metodě. Také *estetika*, nechce-li žít jen jako přízrak z říše zdání, musí znát sukovité kořeny i jemná vlákna, jež spojují umění s přírodním základem. A právě pro hudební estetiku má vztah hudebního umění k přírodě závažnější důsledky. Na správném hodnocení tohoto vztahu závisí postavení nejobtížnějších problémů, řešení nejrozporuplnějších otázek.

Pozorujme nejprve, co umění od přírody přijímá, a ponechme zatím stranou, jak na přírodu zpětně působí. Vidíme, že umění se vztahuje k přírodnímu prostředí dvojím základním způsobem: surovým, fyzickým materiálem, z něhož umění tvoří, dále pak krásnými obsahy, jež jsou tvorbě vzorem. V obou případech příroda mateřsky skýtá umění první a nejdůležitější věno. Stojí za pokus přehlednout a přezkoušet, čím štědrá, rozumně, a proto nerovnoměrně dávající příroda obdařila umění hudební.

Pokud jde o *látku*, skýtá příroda hudbě pouze surový materiál, který rozeznívá člověk. Němý kov, dřevo, zvířecí kůže a střeva – to vše je nám dáno, abychom vytvořili *čistý tón*. Nejprve tedy dostáváme materiál k materiálu, k čistému, co do výšky a hloubky určitému, to jest měřitelnému tónu, který je nevyhnutelnou podmínkou každé hudby. Hudba jej ztvárňuje ve dva hlavní činitele hudebního umění: v *melodii* a harmonii. V přírodě se nic podobného nevyskytuje, melodie a harmonie jsou výtvorem lidského ducha.

Uspořádaný sled změřitelných tónů, kterému říkáme *melodie*, nenajdeme v přírodě ani v náznaku; sukcesivní zvukové jevy přírodní postrádají rozumové proporce a nedají se redukovat na naši stupnici. Melodie je však „hlavní věcí“, životem, první uměleckou podobou říše tónů; všechny další vlastnosti hudební, všechno uchopování obsahu jsou s ní spjaty.

Právě tak málo zná příroda, tato velkolepá harmonie všech jevů, *harmonii* v hudebním smyslu, jako souznění určitých tónů. Slyšel snad někdo v přírodě trojzvuk, sextakord nebo septakord? Podobně jako melodie i harmonie je plodem lidského ducha. Vytvářela se však mnohem pomaleji.

Řekové harmonii neznali. Zpívali v oktávách nebo v unisonu, jak to ještě dnes můžeme pozorovat u asijských národů, pokud ovšem zpívají. *Disonancí* (k nimž patřila také *tercie* a *sexta*) se postupně začalo používat od dvanáctého století, do století patnáctého se vybočení omezovalo jen na oktávu. Každý z našich harmonic-ky funkčních intervalů byl dobýván zvláště a často nestačilo k takovému výboji celé století. Umělecky nejvzdělanější národ starověku, nejučenější skladatelé raného středověku neuměli to, co dnes dokáže každá pastýřka na nejdlehlší salaši: zpívat v terciích. Harmonie neznamenala pro hudební umění pouze jakési obohacení, nýbrž počátek vlastního rozvoje. „Tehdy teprve se zrodila hudební tvorba“, napsal právem Nägeli.⁴⁰

Harmonie a melodie tedy v přírodě chybí. Pouze třetí prvek hudební, který nese zmíněné dva, existuje před člověkem a mimo člověka: *rytmus*. Cválání koně, klapot mlýna, zpěv kosa či křepelice tvoří jednotu, která shrnuje sled časových momentů od názorného celku.⁴¹ Mnohé, i když ne všechny přírodní zvuky jsou rytmické povahy. V přírodě vládne zákon *dvoudobého* rytmu, jako zvedání a klesání, rozběh a doběhnutí. Snadno rozeznáme, čím se přírodní rytmus liší od rytmu lidské hudby. V *hudbě* neexistuje samostatný a izolovaný rytmus, nýbrž jen rytmizovaná melodie a harmonie. Naproti tomu v pří-

rodě nenese rytmus ani melodii, ani harmonii, ale jen neměřitelné vzduchové záchvěvy. Rytmus jako jediný přírodní praelement hudby je také prvním, co se probouzí a rozvíjí v dítěti, v divochu – v člověku. Když tichomořští ostrované rytmicky klepou kusy kovu a dřevěnými holemi a vyrážejí při tom nepopsatelné skřeky, *není to hudební umění*, je to hudba *přírody*. Zato zpěv tyrolského sedláka, k němuž zdánlivě nepronikla ani stopa umění, je veskrze *hudbou umělou*. Zajisté si myslí, že zpívá, jak mu zobák narostl: leč tato žeň zrála po celá staletí.

Z toho všeho vidíme, že se člověk nenaučil muzicírovat od přírody. Dějiny hudby nás učí, jak se vytvářel náš dnešní tónový systém. Jejich znalost předpokládáme, a uvádíme proto jen výsledek: melodie a harmonie, intervalové vztahy a stupnice, durmollové dělení podle postavení půltónu, konečně temperované ladění, bez něhož si nelze naši západoevropskou hudbu představit – to vše vzniklo postupně jako výtvar lidského ducha. Příroda dala člověku ke zpěvu orgány a chuť a navíc schopnost postupně vytvořit z nejjednodušších vztahů tónový systém. Tyto nejjednodušší vztahy (trojzvuk, harmonická progrese) zůstanou trvalými pilíři každé budoucí stavby. Chraňme se však mylného závěru, že náš současný tónový systém je nutně přírodní povahy. Ani počínání naturalistů, kteří nevědomě a snadno zacházejí s hudebními vztahy jako se samozřejmými a vrozenými silami, nemůže z hudebních zákonů učinit zákony přírodní; toto počínání je již výsledkem úžasně rozšířené hudební kultury. Hand správně poznamenává, že každé naše dítě umí již v kolébce zpívat lépe než divoch. „Kdyby byla tónová řada hotova již v přírodě, musel by každý člověk zpívat čistě.“⁴²

Nazýváme-li náš tónový systém umělým, neznamena to, že by byl svévolně zkonvencionalizovaným výmyslem. Rozlišujeme pouze to, co vzniklo, od toho, co bylo vytvořeno. *M. Hauptmann* tvrdí, že umělý systém tónový je „zcela nicotný pojem, neboť hudebníci mohou právě tak málo

určovat intervaly a vymýšlet tónový systém jako filologové jednotlivá slova a zákony větné stavby.“⁴³ Přehlíží smysl našeho rozlišení. Řeč je umělým výtvozem v tomtéž smyslu jako hudba, neboť rovněž nemá přírodního vzoru a musela postupně vzniknout a zdokonalit se. Nikoli filologové, ale národy vytvářejí řeč, mění a zdokonalují ji neustále podle svého charakteru. Podobně hudbu „nezřídili“ hudební vědci: fixují a zdůvodňují, co bezděčně sesnoval duch obecné hudebnosti rozumně, leč nevázan nutností. Tento proces naznačuje, že i náš systém bude ještě časem obohacen a pozměněn. Dovední zákony umožňují však tak mnohostranný a dalekosáhlý vývoj, že jen stěží, snad v daleké budoucnosti, by se mohla změnit *podstata* systému. Kdyby například mělo další obohacení spočívat v emancipaci čtvrttónů, což prý je naznačeno již u Chopina,⁴⁴ musela by se úplně změnit hudební teorie, kompozice i estetika. Soudobý hudební teoretik nemůže proto tuto vyhlídku připustit jinak, než že prostě uzná její možnost.

Proti našemu názoru, že v přírodě hudba neexistuje, lze zajisté připomenout množství rozmanitých hlasů, jež tak nádherně přírodu oživují. Nenašla snad lidská hudba podnět a vzor v bublání potůčku, šumu mořských vln, hřmotu lavin, skučení vichřice? Nemají všechny ty šumivé, hvízdavé, lomozné zvuky s naší hudebností nic společného? Popravdě musíme odpovědět záporně. Všechny tyto projevy přírody jsou *hlukem* a *zvukem*, to jest časově nepravidelným sledem vzduchových záchvěvů. *Tón*, to jest zvuk určité a měřitelné výšky a hloubky, vydává příroda zcela výjimečně a jen izolovaně. A tóny jsou základní podmínkou hudby. Jakkoli jsou přírodní zvukové projevy mocné a vzrušivé, nejsou vývojovým stupněm lidské hudby, ale nanejvýše jejím elementárním náznakem, který se ovšem později může pro vyvinutou lidskou hudbu stát velmi silnou inspirací. Ani ptačí zpěv, nejryzejší zvukový projev přírodního života, nevztahuje se nikterak k lidské hudbě, neboť se nedá přizpůsobit naší škále. Také přírodní harmonii, která je rozhodně

jediným a nevyvratitelným přirozeným základem našich hudebních vztahů, musíme chápat v přiměřeném významu. Harmonická progrese vzniká na Aiolově stejnostrunné harfě sama sebou; je tedy založena na přírodní zákonitosti, avšak v přírodě se s ní nikdy nesetkáme bezprostředně. Dokud na některém hudebním nástroji nezazní určitý a změřitelný základní tón, dotud alikvoty a harmonickou progresi neuslyšíme. Člověk se musí ptát, aby mu příroda odpověděla. Prostě a názorně to ukazuje ozvěna. Je pozoruhodné, jak se i obratní autoři nedokáží odpoutat od představy hudby v přírodě. Dokonce Hand, jehož správný názor o nezměřitelné a neumělecké povaze přírodních zvuků jsme záměrně citovali, napsal zvláštní kapitolu o „hudbě přírody“, která prý je také „do určité míry“ hudbou. Stejně tak *Krüger*.⁴⁵ Kde však jde o princip, neexistuje žádné „do určité míry“. Co slyšíme v přírodě buď hudbou je, anebo *není*. Rozhodujícím momentem může být jen měřitelnost tónů. Hand stále zdůrazňuje „oduševnění“, „výraz vnitřního života, vnitřního cítění,“ „sílu osobitého jednání, jímž se bezprostředně vyjadřuje nitro.“ Podle toho by ovšem ptačí zpěv byl hudbou, mechanické hrací hodiny nikoli. A pravdou je pravý opak.

„Hudba“ přírody a lidské hudební umění jsou dvě různé oblasti. Přechod mezi nimi tvoří *matematika*. Závažná věta. Neznamená ovšem, že člověk uspořádal tóny na základě záměrných výpočtů; daleko spíše bezděčně uplatňoval přirozené představy o rozměrech a proporcích, měřil a počítal skrytě a věda teprve později konstatovala zákonitosti ve výsledku.

Skutečnost, že v hudbě musí být vše měřitelné, kdežto u přírodních zvuků je tomu právě naopak, staví obě zvukové oblasti téměř izolovaně vedle sebe. Příroda neposkytuje hotový tónový systém, umělecký materiál, ale pouze surovou látku těles, která teprve člověk staví do služeb hudby. Důležité pro nás nejsou zvířecí hlasy, ale zvířecí střevo. Nejvíce je hudba zavázána ovci, nikoli slavíkovi.

Po nezbytném prozkoumání základny hudebního krásna obraťme se ke stupni vyššímu, k oblasti estetické.

Změřitelný tón a uspořádaný tónový systém jsou teprve nástrojem, a nikoli výsledkem skladatelovy tvorby. Tak jako dřevo a kov byly pro tón jen látkou, tón je látkou pro hudbu. Známe ještě třetí a vyšší význam pojmu „látka“: látka jako předmět tvorby, zobrazovaná idea, syžet. Odkud bere skladatel *tuto* látku? Odkud vyrůstá obsah, předmět určité skladby, ozvláštněný a odlišený od jiných?

Pro *poezii, malířství, sochařství* je nevyčerpatelným látkovým pramenem příroda, která nás obklopuje. *Přírodní* krásno umělce inspiruje, stává se látkou k jeho vlastní tvorbě.

Ve *výtvarných* uměních jsou přírodní vzory nejnápudnější. Malíř by nemohl malovat strom nebo květinu, kdyby nebyly vytvořeny již v přírodě; sochař by nemohl tesat sochy, kdyby neznal skutečnou lidskou postavu, kdyby v ní nenalézal model. Platí to i o látkách pomyslných. Nikdy nemohou být v nejpřísnějším smyslu skutečně „vymyšleny“. Cožpak „ideální“ krajina nesestává ze skal, stromů, vod a mračen, tedy veskrze z věcí, které jsou hotovy už v přírodě? Malíř nemůže malovat nic, co *neviděl*, co nemohl jasně pozorovat. Nezáleží na tom, zda se jedná o krajinu, žánrový obrázek nebo o koncepci historické scény. Malují-li naši současníci Husa, Luthera, Egmonta, zajisté předmět své malby nikdy neviděli; pro všechny jeho součásti si však museli vzít příklad z přírody. Malíř nemusel vidět právě jednoho určitého muže, zato však mnoho mužů, jak se pohybují, stojí, jdou, jsou osvětleni, vrhají stíny. Nepravděpodobnost či nepřirozenost postav byla by zajisté nejhrubším prohřeškem.

Totéž platí o *umění básnickém*, kterému je vzorem daleko širší obraz přírodního krásna. Látkou básně, tragédie nebo románu jsou lidé, jejich jednání, city, osudy, jak je známe z vlastní zkušenosti nebo z tradice (která tak přistupuje k tomu, co je básníkovi hotově poskytnuto).

Básník by nemohl popisovat východ slunce nebo sněžení, líčit duševní stavy, postavit na scénu sedláka, vojáka, lakomce a zamilovaného, kdyby byl v přírodě neviděl a nestudoval příslušné vzory nebo neoživil ve své fantazii podání věrné tradice natolik, aby nahradilo bezprostřední nazírání.

Srovnáme-li nyní s těmito uměními *hudbu*, vidíme, že vzor a látku pro svá díla nenalézá nikde.

Přírodní krásno pro hudbu neexistuje.

Tento rozdíl mezi hudbou a ostatními uměními je hluboký a závažný. Pouze *architektura* rovněž nenalézá v přírodě hotové vzory.

Tvorba malíře a básníka je neustálým napodobováním, ať již vnitřním nebo reálným. Hudebně však nic přírodního *napodobit* nelze. V přírodě neexistuje nic, co by se podobalo sonátě, ouvertuře, rondu. Zato jsou tu krajiny, žánrové obrázky, zátiší, tragédie. Aristotelská téze o napodobování v umění, která byla běžná ještě u filosofů minulého století, je naprosto oprávněná. Omílána do omrzení, nepotřebuje dalšího výkladu. Umění nemá napodobovat přírodu otrocky, má ji *přetvářet*. Již tento výraz ukazuje, že tu muselo existovat něco *před* uměním, něco, co bylo přetvořeno – totiž vzor poskytnutý přírodou, přírodní krásno. Malíře inspiruje k uměleckému zpracování vzrušující krajina, skupina, báseň, básníka událost historická, prožitek. Na co v přírodě se však má dívat *skladatel*, aby mohl zvolat: jak nádherný vzor pro ouverturu, pro symfonii! Skladatel nemůže *přetvářet*, vše musí *nově vytvořit*. Z vnitřního soustředění musí vypracovat to, co malíř nebo básník nalézá pozorováním přírody. Musí vyčkat požeňnané chvíle, kdy se v něm vše rozezná a rozezpívá: tu sestoupí do svého nitra a vynese na světlo něco, co nemá obdoby v přírodě a tedy ani v ostatních uměních, něco, co vpravdě není z tohoto světa.

Nikterak nezkreslujeme, když k „přírodnímu krásnu“ malířovu a básníkovu počítáme také *člověka*, zatímco v souvislosti s uměním hudebním se nezmiňujeme o hlu-

boce lidském projevu zpěvním. Zpívající pastýř totiž není objektem, ale subjektem umění. ~~Sestává-li píseň z měřitelných, uspořádaných, byť i jednoduchých tónových sledů, je výtvozem lidského ducha, ať už na ni přišel prostý pastucha nebo třebaš Ludwig van Beethoven.~~

Použije-li tedy skladatel lidových melodií, nevyužívá přírodního krásna. Jdeme až k jedinci, který ji vytvořil – odkud ji vzal? Našel pro ni vzor v přírodě? Záporná odpověď je nasnadě. Lidový zpěv není přírodním krásnem, nýbrž prvním stupněm skutečného umění: je *uměním naivním*. Pro hudební umění je právě tak málo přírodním vzorem jako pro malířství vojáci nebo květiny načmárané uhlíkem na strážnicích a sýpkách. Obojí je umělým výtvozem člověka. O oněch kresbičkách lze dokázat, že mají přírodní vzory, o lidové písni nikoli. *Za ni samotnou proniknout nemůžeme.*

Velmi běžný omyl vzniká, používá-li se v souvislosti s hudbou pojem „látka“ ve vyšším smyslu a přitom se poukazuje, že Beethoven skutečně napsal ouverturu k Egmontovi. Nebo abychom vyloučili možné spojení s dramatickou složkou: že Beethoven napsal skladbu „Egmont“, Berlioz „Krále Leara“, Mendelssohn „Meluzínu“. Neposkytly tyto příběhy skladateli látku právě tak jako básníkovi? Nikoli! Pro básníka jsou tyto postavy skutečným vzorem, který přetváří, hudebníka pouze *inspirují*, a to *poeticky*. Pro hudebníka by muselo takové přírodní krásno být *slyšitelné*, jako pro malíře je viditelné, pro sochaře hmatatelné. Obsahem Beethovenovy ouvertury není postava Egmontova, Egmontovy činy, prožitky a názory, jako je tomu v případě jeho *obrazu* nebo *dramatu* o něm. Obsahem ouvertury jsou *řady tónů*, jak je skladatel naprosto svobodně vytvořil z vlastní fantazie podle zákonů hudebního myšlení. Z estetického hlediska jsou zcela samostatné a nezávislé na představě „Egmonta“, s níž je ovšem uvedla v souvislost poetická fantazie skladatelova, ať již v sobě tato poetická představa tajila neprobádatelným způsobem zárodek hudebního tvaru,

ať k ní skladatel dodatečně přiměřeně tónové řady připojil. Tato souvislost je tak volná a nahodilá, že by na ni posluchač hudební skladby nikdy nepřipadl, kdyby byl autor předem neusměrnil jeho fantazii *výrazným nadpisem*. *Berliozova* ponurá ouvertura sama o sobě souvisí s představou „Krále Leara“ právě tak málo jako některý ze Straussových valčíků. Nelze to dosti zdůraznit, neboť právě zde obecně vládnu ty nejmylnější názory. *Berliozova* ouvertura se ke „Králi Learovi“ hodí a valčík *Straussův* nikoli – až když je *srovnáme* s poetickou představou. K tomu však neexistuje žádný vnitřní podnět, pouze výrazné určení skladatelovo. Nadpis nás nutí ke srovnávání hudebního díla s určitým mimohudebním objektem, ke srovnávání, jehož měřítko je *mimohudební povahy*.

Dalo by se snad říci, že *Beethovenova* ouvertura „*Prometheus*“ není pro tuto úvahu předmětem dosti velkolepým. Avšak nic jí nelze vytknout zevnitř, nikde nenajdeme hudební mezery a nedostatky. Je dokonalá, neboť plně rozvíjí svůj *hudební obsah*. Úměrné provedení tématu *básnického* je pak druhou a zcela odlišnou věcí. Vzniká a mizí s nadpisem. Kromě toho se dramatické požadavky vztahují jen k některým charakteristickým vlastnostem: hudba má znít vznešeně nebo roztomile, ponuře nebo radostně, má se rozvíjet od jednoduché expozice k truchlivému závěru a podobně. Po malířství nebo básnictví žádá látka určitou konkrétní *individualitu*, a ne pouhé povšechné vlastnosti. *Beethovenova* ouvertura k „*Egmontovi*“ by se tedy docela dobře mohla jmenovat též „*Vilém Tell*“ nebo „*Johanka z Arku*“. Kdežto *drama* nebo *obraz* „*Egmont*“ připouštějí nanejvýše záměnu se stejnorodou postavou, nikoli však s postavou stojící ve zcela jiných souvislostech.

Vidíme, jak úzce souvisí vztah hudby k přírodnímu krásnu s otázkou hudebního *obsahu*.

Přírodní krásno bývá přičítáno hudbě též argumentem z hudební literatury. Uvádějí se příklady, v nichž skladatel nečerpá z přírody pouze poetickou inspiraci (jako

v případech výše zmíněných), ale přímo napodobuje přírodní zvukové projevy: kokrhání kohouta v *Haydnově* Čtveru ročních období, kukačku, tlukot křepelky a slavíka ve *Spohrově* Svěcení tónů a v *Beethovenově* Pastorální symfonii. Leč i když tyto napodobeniny *slyšíme* v *hudebním* uměleckém díle, nemají význam hudební, nýbrž poetický. Kokrhání se nám nepředvádí jako hudba nebo dokonce *krásná* hudba, má pouze vyvolat dojem související s přírodním jevem. „Haydnovo Stvoření jsem málem – viděl,“ píše *Jean Paul Thieriotovi*.⁴⁶ Vzpomínky v nás probouzejí všeobecně známá slova, citáty, náznaky: časné ráno, vlahá letní noc, jaro. Bez těchto popisných tendencí by hudební skladatel nikdy nemohl použít hlasů přírody k hudebním účelům. Ani hlasy celé zeměkoule nemohou dát dohromady *téma*, protože *nejsou hudbou*, a je vskutku příznačné, že hudební umění může využívat přírodních vzorů – jen když fušuje do řemesla malířství.

Má hudba nějaký obsah?

Tak zní nejožehavější otázka od doby, kdy se začalo o hudebním umění přemýšlet. Mnohokrát se na ni odpovídalo kladně, i záporně. Závažné hlasy prohlašují hudbu za bezobsažnou. Patří většinou *filosofům*, např.: *Rousseauovi, Kantovi, Hegelovi, Herbartovi, Kahlertovi*. Z mnoha fyziologů, kteří podporují tento názor, mají pro nás největší význam v hudbě znamenitě vzdělaní myslitelé *Lotze* a *Helmholtz*. Nesrovnatelně početnější je houfec bojovníků za *obsah* hudebního umění. Jeho jádro tvoří *hudebníci* mezi spisovateli, při nich také stojí všeobecné mínění.

Zdá se podivné, že právě ti, kdo důvěrně znají technické vlastnosti hudby, nechtějí se vzdát mylného názoru, který těmto vlastnostem odporuje a který bychom mohli spíše prominout abstraktně myslícím filosofům. Příčinu shledáváme v tom, že hudební spisovatelé dbají v tomto bodě mnohem více o domnělou čest svého umění než o pravdu. O názorech, které pokládají hudbu za bezobsažnou, nediskutují. Prohlašují je za kacírství a vedou proti nim svatou válku. Protivníkův názor považují za nedůstojný omyl, zlovolný materialismus. „Jakže, umění, jež nás tak povznáší a naplňuje nadšením a jemuž věnovali život tak mnozí šlechtní duchové, umění, jež je s to sloužit nejvyšším idejím, mělo by být postiženo kletbou bezobsažnosti jako pouhá hříčka smyslů, prázdné zvučení!“ Dobře známe tyto výkřiky, bývají pouštěny ze řetězu jako rozběsněná smečka! Jedna věta nepatří ke druhé, dokázat nebo vyvrátit nemohou pranic. Nejde nám o prestiž ani o obranu stranického stanoviska, nýbrž výlučně o poznání pravdy. A tu je třeba především zjednat jasno o pojmech, které jsou předmětem sporu.

Příčinou tak velkých nejasností bylo a je zaměňování pojmů *obsah, předmět a látka*. Každý používá těchto pojmů v jiných vztazích anebo je spojuje s různými představami. *Obsahem* v původním a vlastním smyslu je to, co věc *obsahuje*, z čeho sestává. V tomto smyslu jsou obsahem hudební skladby *tóny*, jež hudební skladba obsahuje, jež jsou částmi, z nichž je vystavěn celek. Základem toho, že toto vymezení nikoho neuspokojuje a že je odmítáno jako pouhá samozřejmost, je obvyklá záměna „obsahu“ s „předmětem“. Otázka po „obsahu“ hudby bývá spojena s představou „*předmětu*“ (látky, syžetu), s představou idejí, s představou něčeho ideálního, co se pociťuje jako pravý opak tónů, pouze „materiálních součástí“ uměleckého díla. V tomto smyslu hudební umění skutečně nemá obsah, nemá *látku* jako předmět, o němž by pojednávalo. *Kahlert*⁴⁷ se právem opírá o fakt, že hudbu nelze popsat slovy jako obraz. Chybný je však jeho předpoklad, že by takový popis mohl být „náhražkou uměleckého zážitku“ – tuto úlohu by do určité míry mohlo plnit pouze vysvětlení, o co vlastně jde. Kdyby hudba měla nějaký „obsah“ (*předmět*), nutně by muselo být možné slovy zodpovědět otázku, „*co*“ vlastně je obsahem hudební skladby. Neboť „neurčitý obsah“, který si každý může představovat úplně jinak, který lze jen cítit, který však nelze popsat, není obsahem v uvedeném smyslu.

Hudba sestává z tónových řad, z tónových forem, které nemají žádný jiný obsah kromě sebe samých. Připomínají opět architekturu a tanec, tedy umění, která nám rovněž skýtají krásné vztahy bez určitého obsahu. Účinek hudební skladby může každý procítit a pojmenovat, jak mu to vyhovuje. *Obsahem* skladby však není nic než tónové formy, jež slyšíme. Neboť hudba mluví nejen *prostřednictvím* tónů, ale *vylučně* tóny samotnými.

Krüger, nejvzdělanější zastávce hudebního „obsahu“ a odpůrce Hegelův a Kahlertův, tvrdí, že hudba podává pouze *jinou stránku* obsahu, který přísluší ostatním uměním, například malířství. „Každý plastický tvar spočívá

v klidu: nesděluje jednání, nýbrž výsledek někdejšího jednání nebo prosté jsoucno. Obraz neříká, jak Apollo zápasí, ale ukazuje Apolla přemožitele, hněvivého bojovníka.“ Naproti tomu „hudba dodává k onomu statickému plastickému substantivu verbum, činnost, vnitřní pohyb. Jestliže jsme ve výtvarné podobě poznali pravdu statického obsahu: hněv, lásku, poznáváme v hudbě neméně pravdivý obsah dynamický: jak Apollo zuří, miluje, hlučí, plane, bouří.“ To je správné jen z polu: hudba může „hlučet a bouřit“, nemůže však „zuřit“ a „milovat“ – zde jde již o vcítěné vášně. Odkazujeme v této souvislosti na druhou kapitolu naší práce. Krüger dále srovnává určitost *hudebního* obsahu s obsahem *namalovaným*: „*Výtvarný* umělec představuje Oresta pronásledovaného fúriemi: vnější prvky jeho těla, oči, ústa, čelo a celý postoj mají výraz člověka prchájícího, zachmuřeného, zoufalého, vedle něho postavy prokletí, které jej ovládají s hrůznou a pánovitou svrchovaností, zachyceny rovněž vnějškově v ustrnulých obrysech, gestech, výrazu tváře. *Skladatel* nepředstavuje pronásledovaného Oresta ve statických obrysech, nýbrž z té stránky, která je umělci výtvarnému nedostupná: vyzpívá zoufalost a bázeň jeho duše, bojovné vzrušení člověka na útěku.“⁴⁸ Podle mého názoru je to vše zcela nesprávné. Hudební umělec nemůže zobrazit *Oresta* tak ani tak, nemůže ho zobrazit *vůbec*.

Nenamítejte, že ani výtvarná umění nemohou podat historickou postavu, že bychom ve zobrazené osobě nepoznali právě určitého jedince, kdyby nám chyběly příslušné historické znalosti. Zajisté nevidíme Oresta, muže s určitými prožitky a určitým životopisem; může jej zobrazit jen *básník*, neboť jen ten umí vyprávět. *Obraz* Oresta nám však přece jen zřetelně ukazuje mladíka ušlechtilého zevnějšku v řeckém oděvu, v jeho výrazu a pohybech jsou patrný strach a duševní úzkost, vidíme také hrůzné postavy bohyň pomsty, které jej mučí a pronásledují. To vše je jasné, nepochybné, viditelné – ať už se muž na obraze jmenuje Orestes nebo

jakkoli jinak. Nevyjádřitelné jsou pouze motivy: že onen mladík zabil vlastní matku atd. Co srovnatelného s obsahem obrazu (od historického abstrahujeme) může přinést hudební umění? Zmenšené septimové akordy, mollová témata, vzedmuté basy a podobné věci, tedy hudební formy, které mohou právě tak dobře vyjadřovat ženu namísto chlapce, člověka pronásledovaného pochopy a ne fúriemi, žárlivce, pomstychtivého zuřivce, ubožáka sužovaného tělesnou bolestí – zkrátka všechno možné, budeme-li na tom trvat.

Nemusíme snad znovu připomínat tezi, kterou jsme odvodili výše, že totiž v úvahách o obsahu a zobrazovací schopnosti hudby smíme vycházet pouze z ryzí hudby *instrumentální*. Nikdo snad na to nezapomene natolik, aby nám jako protiargument připomínal například Oresta z Gluckovy *Ifigenie*. Neboť tento Orestes není dílem *skladatelovým*; Oresta zde vytvářejí slova básníková, postava a mimika jeho představitele, kostým a dekorace malířovy. Hudebník k tomu přidává snad to *nejkrásnější*, ale také jediné, co nemá se skutečným Orestem vůbec nic společného – zpěv.

Lessing s obdivuhodnou jasností vyložil, co může z příběhu *Laokoonova* udělat básník a co umělec výtvarný.⁴⁹ Básník podává prostřednictvím řeči *Laokoonova* historického, individuálně určitého. Malíř a sochař naproti tomu starce se dvěma chlapci (příslušného stáří, vzhledu, šatu atd.), ovinuté strašlivými hady, v mimice, postoji a gestech vyjadřující muka hrůzného umírání. *O hudebníkovi* *Lessing* neříká nic. A je to zcela pochopitelné, neboť hudebník *Laokoonův* příběh uchopit nemůže.

Již jsme naznačili, jak úzce souvisí otázka po *obsahu* hudebního umění s poměrem hudby k *přírodnímu krásnu*. Hudebník nikde nenalézá pro své umění vzor, který jiným uměním zaručuje určitost a rozpoznatelnost obsahu. Umění, jemuž je odepřena předloha přírodního krásna, musí být ve vlastním smyslu netělesné. Nikde se nesetkáváme s *pratvarem* a *předobrazem* jeho jevové formy, a proto v souhrnu našich pojmů chybí. Hudba

neopakuje žádný již známý a pojmenovaný předmět. Pro naše myšlení, usebrané do obsahově určitých pojmů, nemá tedy pojmenovatelný obsah.

O *obsahu* uměleckého díla můžeme vlastně hovořit jen jako o protějšku *formy*. Pojmy „obsah“ a „forma“ se navzájem podmiňují a doplňují. Kde naše myšlení nezachycuje formu oddělitelnou od obsahu, tam žádný samostatný obsah neexistuje. A v hudbě vidíme obsah a formu, látku a její ztvárnění, obraz a ideu staveny v temnou, nerozlučitelnou jednotu. Nerozlučnost formy a obsahu je zvláštností, která hudební umění odlišuje od básnictví a od umění výtvarných, neboť ta mohou vylicít tutéž myšlenku v různých formách. Z příběhu Viléma Tella udělal Florian historický román, Schiller drama, Goethe jej chtěl zpracovat jako epos. Obsah je ve všech případech tentýž, můžeme jej dokonale rozpoznat, vyprávět, sdělovat; forma je různá. Společným obsahem bezpočtu malířských a sochařských děl je Afrodité vystupující z moře – tato díla jsou však navzájem nezaměnitelná svou formou. V hudebním umění neexistuje obsah samostatný vzhledem k formě, neboť tu neexistuje forma vně obsahu. Podívejme se na to blíže.

Samostatnou, esteticky dále nedělitelnou myšlenkovou jednotkou hudební je v každé skladbě *téma*. Vlastnosti, jež se připisují *hudbě*, musí se prokazatelně nacházet již v *tématu*, v hudebním mikrokosmu. Poslechněme si některé hlavní téma, třeba z Beethovenovy symfonie B dur. Co je jeho obsahem? Co formou? Kde začíná obsah a kde končí forma? Dovedili jsme snad jasně, že obsahem hudební věty není určitý cit. S každým konkrétním případem to bude patrně výmluvněji. Čemu tedy budeme říkat *obsah*? Tónům samotným? Zajisté – leč ty jsou již *zformovány*. Co nám je *formou*? Opět tóny samotné – leč ty jsou již *naplněnou* formou.

Pokusíme-li se oddělit v některém tématu formu od obsahu, skončíme u rozporností nebo svévole. Například opakuje-li se motiv v jiném nástroji nebo ve vyšší oktávě: mění svůj obsah nebo formu? Obvykle se tvrdí, že jde

o změnu formy; *obsahem* motivu by pak zůstala pouze holá intervalová řada, schéma notových hlaviček, jak je vidíme v partituře. Něco takového ovšem není kvalitou *hudební*, nýbrž pouhým abstraktem. Je to jako s barevnými okny zahradního pavilónu: tutéž krajinu vidíme jimi podle libosti červeně, modře, žlutě. Krajina nemění ani *obsah*, ani *formu*, ale jen *zabarvení*. A právě jednou z nejbohatších a nejpropracovanějších stránek hudebního účinku je bezpočet změn v zabarvení téže formy od nejkřiklavějších kontrastů po nejjemnější odstíny.

Klavírní melodie nabude dodatečnou instrumentací *nové* formy – a nejen *formy*: je zároveň zformovanou myšlenkou. Ještě méně lze tvrdit, že transpozicí se změnil *obsah* tématu, kdežto forma že zůstala stejná. Rozpory by se zdvojnásobily. Posлуhač ihned namítne, že rozeznává známý obsah, který pouze „zní jinak“.

U celých skladeb, zvláště pak u skladeb rozměrnějších, se ovšem často mluví o obsahu a formě. Těchto pojmů se zde však nepoužívá v jejich původním logickém smyslu, ale ve významu specificky *hudebním*. „Formou“ symfonie, ouvertury, sonáty, árie, sboru atp. rozumí se architektonické rozvržení a propojení částí a celku skladby, tedy symetrie ve sledu, kontrastu, návratech a provedení. Za obsah jsou považována *témata*, jejichž rozpracováním architektonický celek vznikl. Zde však není ani řeči o obsahu jakožto „předmětu“, tento obsah je obsahem ryze hudebním. V souvislosti s celými hudebními skladbami hovoří se tedy často o „obsahu“ a „formě“ ve významu uměleckém, nikoli přísně logickém. V logickém významu bychom nemohli tyto pojmy vztahovat ke složenému celku uměleckého díla, nýbrž k jeho nejzazšímu, umělecky dále nedělitelnému jádru, tedy k *tématu*, případně tématům. A zde nelze v *žádném* smyslu oddělit formu od obsahu. Chceme-li někoho seznámit s „obsahem“ nějakého *motiv*u, musíme mu jej *zahrát*. Obsah hudebního díla nelze uchopit a sdělit předmětně, nýbrž pouze hudebně – jako to, co v hudební skladbě konkrétně zazní. Jelikož skladba podléhá

formálním zákonům krásy, netěká svévolně, improvizovaně a neuspořádaně, ale rozvíjí se pozvolna, organicky a přehledně jako bohatý květ z jediného poupěte.

Tím je *hlavní téma* – skutečná látka a skutečný obsah (předmět) celé skladby. Vše v ní volně z něho vyplývá, jím podmíněno a utvářeno, jím ovládáno a naplněno. Je samostatným axiómem, který sice okamžitě uspokojuje, který si však přece žádá popření a rozvíjení a dochází obojího v provedení, podobně jako logická argumentace. Skladatel uvádí téma v nejrůznějších polohách, přivádí je do nejrůznějších situací a nálad, provádí je nejrůznějším prostředím. Zachází s ním jako spisovatel s hlavní postavou románu. Vše ostatní, byť bylo sebekontrastnější, se k tomuto vývoji myšlenkově a tvarově přimyká.

Bezobsažným budeme v tomto směru nazývat nejvolnější preludování, při němž hráč více odpočívá, než tvoří, necháváje vystupovat pouhé akordy, arpeggia, figurace – neutvářené, neurčité, tvarově nesamostatné. Takto volná preludia nemají individuální charakter a nelze je navzájem rozlišit. Nemají obsah, protože nemají téma. Bytostným obsahem hudební skladby je tedy téma, případně několik témat.

Estetika a kritika ani zdaleka neklade na *hlavní téma* skladby žádoucí důraz. A přece již samo téma nám prozrazuje ducha celého díla. Uslyšíme-li pouhý začátek Beethovenovy „Leonory“ nebo Mendelssohnovy předehry „Hebřidy“, víme ihned, do jakého paláce vstupujeme, i kdybychom z dalšího provedení neznali ani notu. Zato zaslechneme-li téma z faustovské overtury Donizettiho nebo z Verdiho předehry k „Louise Millerové“, nepotřebujeme se příliš rozhlížet, abychom poznali, že se nacházíme v putyce. V Německu klade teorie i praxe větší důraz na hudební provedení než na vynalézavost tematickou. Co však nespočívá v tématu, ať již zjevně nebo skrytě, to nelze organicky rozvíjet. Příčinou toho, že naše doba nemá orchestrální díla, která by se mohla měřit s Beethovenovými, není ani tak nedostatek kom-

poziční dovednosti, jako spíše chabá symfonická síla a plodnost *témat*.

Zvláště se musíme vyvarovat toho, abychom slovo *obsah* nechápali jako pochvalu. Z toho, že hudba nemá obsah (předmět), neplyne, že je pouhou *prázdnou* hříčkou. Nadšení stoupenci výrazové estetiky bojují za „duchovní obsah“ hudebního umění. V této věci odkazujeme na třetí kapitolu naší knihy. Hudba je hra, ale nikoli hříčka. V přiměřeně krásném hudebním organismu kolují myšlenky a city jako krev v žilách. Nejsou *viditelné*, nejsou tónovým útvarem samotným, ale oživují jej. Skladatel *básní a myslí*. Básní a myslí v *tónech*, vzdálen vši předmětné reality. Nezbyvá nám, než abychom tuto trivialitu důrazně opakovali, protože její důsledky jsou přespříliš často popírány a mrzačeny i těmi, kdo ji v principu uznávají. Komponování si představují jako překládání myšlenkové látky do tónů, zatímco tóny ve skutečnosti jsou nepřeložitelnou prařečí samou. Bezobsažnost hudebního umění plyne prostě z toho, že skladatel je nucen myslet v *tónech*, kdežto jakýkoli pojmový obsah je myslitelný výlučně ve *slovech*.

Při zkoumání *obsahu* hudebního díla jsme přísně vyloučili všechnu hudbu na dané texty, neboť je v rozporu s čistým pojmem hudebního umění. Mistrovská díla vokální hudby jsou však pro ocenění vnitřní plnosti hudebního umění nepostradatelná. Od prosté písně až k nejpřebujelejší opěře nebo ke starobyle vznešené chvále boha hudební umění vždy doprovázelo a tím i nepřímou oslavovalo nejdražší a nejzávažnější hnutí lidského ducha.

Kromě duchovní *plnosti* hudebního umění musíme zdůraznit ještě jednu závažnou věc: nepředmětná formová krása nebrání *individuální* krystalizaci hudebních výtvo-
rů. Způsob uměleckého zpracování, jakož i vytváření vyhraněných témat jsou něčím tak osobitým a jedinečným, že se nikdy nemohou rozplynout v nějaké vyšší obecnosti. Hudební dílo existuje vždy jako *individuum*. Melodie Mozartova nebo Beethovenova stojí stejně pevně a nezaměnitelně na vlastních nohou jako verš Goethův,

výrok Lessingův, socha Thorwaldsenova, obraz Overbeckův.⁵⁰ Samostatné hudební myšlenky (témata) mají jistotu citátu a názornost obrazu; jsou individuální, osobní, věčné.

Nesdílíme tedy názor *Hegelův* o bezobsažné prázdnotě hudebního umění, avšak ještě mylnější se nám zdá jeho tvrzení, že hudba je výrazem „neindividualizovaného nitra“. Dokonce ani z Hegelova stanoviska, které přehlíží podstatnou formující a objektivní činnost skladatelovu a hudbu pojímá jen jako volné zvnějšnění *subjektivity*, neplyne, že by hudba byla „neindividualizovaná“, neboť přece subjektivně tvořící duch nemůže nebýt individuální podstaty.

Ve třetí kapitole jsme pojednali o individualitě ve výběru a zpracování různých hudebních prvků. Hudbě *nelze vytýkat*, že je bezobsažná. Má obsah, leč výlučně hudební. A ten je jiskrou božského ohně neméně než krásno kterékoli jiné umění. Abychom však uchránili duchovní plnost hudebního umění, musíme nesmlouvavě negovat každý jiný jeho „obsah“. Neboť z neurčitých citů, na něž přinejlepším se údajný obsah převádí, nelze vyčíst žádný duchovní význam. Zato však lze chápat tónové útvary vyhraněné krásy a určitosti jako dílo, jež duch svobodně vytvořil z oduševnělého materiálu.

¹ V němčině jde o termíny „Gefühl“ a „Empfindung“. Termín „Empfindung“ (αἴσθησις, πάθος, sensio, sensatio) označoval ve filosofické tradici kvalitativně jednoduchý obsah vědomí, vyvolaný vzruchem organismu nebo psychiky. „Vjem“ byl tedy jednak reakcí organismu, jednak znakem věci, kterou „představoval“ v subjektivní formě. Vidíme, že tento pojem se vztahoval k samému prahu ontologickému, že však byl vnitřně značně vágní, nepročleněný: znamená např. vyhraněně smyslové počitky, ale také pocity, dojmy, nejasná hnutí mysli apod. Odtud snaha o rozličné dělení „vjemů“.

Až Tetens a Kant oddělili „vjem“ od „citu“ a zúžili význam termínu „Empfindung“ na vnímání smyslové kvality věci.

Kant považuje „vjem“ za „působení předmětu, který nás vzrušuje, na naši představivost“ (Kritik der reinen Vernunft, 1781, str. 20). Ve 3. paragrafu Kritiky soudnosti (Kritik der Urteilkraft, Berlin u. Libau 1790, str. 8–9) rozlišuje vjemy *objektivní* a *subjektivní* a subjektivní vjemy nazývá „citu“ (Gefühl):

„Nazýváme-li vjemem cit libosti nebo nelibosti, znamená tu výraz „vjem“ něco zcela jiného než vjem jakožto představa věci, představa, kterou jsme získali prostřednictvím smyslové receptivity. Neboť ve druhém případě se vztahuje představa k objektu, kdežto v prvním pouze k subjektu (...). Slovem vjem (...) rozumíme objektivní smyslovou představu, a abychom se vyhnuli nedorozumění, nazveme to, co musí vždy zůstat subjektivním a co nikterak nemůže vytvořit představu určitého předmětu, obvyklým termínem cit. Zelená barva luk patří k *objektivním* vjemům, zachycuje předmět smyslového vnímání.

Příjemnost lučin patří však ke vjemům subjektivním, jež nepředstavují žádný předmět, tedy k citům, které se k předmětu vztahují jen jako k objektu libosti, a nikoli poznání.“

Hanslick zde tedy terminologicky postupuje v intenci kantovské. A to nejen „proti běžné řeči“, jak píše, ale i proti pojmově nevytříbené frazeologii romantické estetiky a hudební publicistiky, v níž se „cit“ „pocit“, „vjem“ mísí v nevyhraněném používání termínu „Empfindung“.

Termín „Empfindung“ překládáme jako „počitek“, „vjem“.

² V pozdějších vydáních dodává Hanslick v poznámce, že v tomto vymezení souhlasí moderní fyziologové se starými filosofy, a distancuje se od hegelovské terminologie, která rozlišuje pouze vnější a vnitřní vnímání. Vidíme tedy, jak „pozitivní“ představivost navazuje na pojmy mechanistní psychologie afektové. Patrný je tu zejména rozdíl v chápání objektivní věci : u Hegela, ale i u estetiky romantické je věc něčím syntetickým, plným a nerozložitelným – konkrétní totalitou; restaurativní myšlení pozitivistické naopak považuje za objektivní pouze *evidentní*, tj. vnějškové stránky věci – objektivní je tedy vjem, nikoli cit, nikoli prožitek „smyslu“ věci. Tím je vyznačeno také východisko formální estetiky: objektivní je tvar artefaktu, nikoli jeho vnitřní smysl, nikoli jeho sociální a jiné funkce. Rozpadá se jak pojetí věci, tak i představivost gnoseologická: obojí se parcelizuje opět v jednotlivé „evidentní“ součásti a pak se hledá mechanismus jejich „souvislosti.“ Tento návrat není náhodný ani v ohledu stylovém: mechanická psychologie afektová tvořila v 17. a 18. století teoretickou oporu estetické doktríny klasicismu. U Hanslicka je ovšem tento základ kombinován s řadou pojmů z tradice německého idealismu (kupř. „nazírání“).

³ V pozdějších vydáních se Hanslick v poznámce

dovolává Hegela: Hegel ukázal, že zkoumání „pocitů“, které vzbuzuje umění, zcela ulpívá v neurčitosti a odhlíží od vlastního konkrétního obsahu. Praví: „...co se pociťuje, zůstává zahaleno ve formu nejabstraktnější jednotlivé subjektivity, a proto jsou též rozdíly pocitů zcela abstraktní, nejsou to rozdíly věci samé.“ (Hegel, Estetika I, Praha 1966, překlad Jana Patočky, str. 77)

⁴ Johann Friedrich *Herbart*, *Kurze Enzyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen*, Halle 1831, kapitola IX. Von den schönen Künsten. Herbarta (1776–1841) se později dovolávala formální estetika, zvláště Robert Zimmermann (1824–1898), u nás pak Otakar Hostinský. Herbartova estetika je součástí etiky a vcelku nesouvisí s jeho spekulativně filosofickým systémem, vybudovaným na jednostranném rozvinutí Kantovy teorie poznání. Měl přesto značný vliv na hudební estetiku, psal o hudbě hodně, avšak vždy spíše příležitostně v rámci jiných souvislostí. Hanslick sice Herbarta cituje, ale jinak jím nebyl hlouběji ovlivněn; daleko bližší byl Hanslickovi idealismus hegelovského ražení, zprostředkovaný ovšem přes Handovu estetiku. Již tím se Hanslick výrazně liší od stoupců estetického formalismu, mezi něž bývá ne zcela právem zařazován.

⁵ Hanslickovo vymezení pojmu *krásna* jako ideje, formy a jednoty obou je schematickou obdobou Hegelova vymezení *ideje* jakožto pojmu, reality pojmu a jednoty obojího (Hegel, Estetika I, citované vydání, strana 122).

⁶ Johann Karl Friedrich *Rosenkranz*, *Psychologie*, 2/1843, strana 102.

Joh. K. Fr. Rosenkranz (1805–1879), autor životopisu Hegelova (*Leben Hegels*, Berlin 1844). Napsal mnoho spisů z různých odvětví filosofie, jako jediný z Hegelových žáků pěstoval též filosofii přírody. Ve své době byla ceněna zvláště jeho *Psychologie* (1837). Psal též o Di-

derotovi, Voltairovi a německých klasicích. Z estetických prací je pozoruhodná „Aesthetik des Hässlichen“ (Königsberg 1853). Rosenkranz spekulativně rozpracovával systematickou složku Hegelovy filosofie.

⁷ Goethovo učení o barvách není však míněno estetic-ky, nýbrž fyzikálně. Obojí může ovšem částečně splývat, Goethe s oblibou přirovnával umělecké dílo a jeho zákonitosti k přírodnímu útvaru. Odpovídá to syntetickému klasicismu Goethova stáří.

Christian Friedrich Daniel *Schubart* (1739–1791), německý skladatel, kritik, hudební teoretik a publicista. Jeho život a dílo je jedním z nejvýznamnějších svědectví z přelomu mezi barokem a klasicismem. Byl výraznou osobností hnutí „Sturm und Drang“, na rozdíl od Goetha a Herdera však nedospěl ke klasickému vyrovnání a zůstal vášnivým revoltérem až do smrti. Od roku 1774 vydával „Deutsche Chronik“, polemický a volnomyšlenkářský kulturní časopis. V letech 1777 – 1787 byl pro svou protivrchnostenskou a proticírkevní publicistiku vězněn. Schubartův spis „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ (1784) zachycuje definitivní proměnu estetické teorie nápodoby v princip *výrazový*. Výraz „jest zlatou osou, kolem níž se točí veškerá estetika hudebního umění“, píše Schubart hned úvodem. Výrazu je však schopen jen „hudební génius“. Schubartova výrazová estetika, podobně jako jeho literární tvorba, předjímá v mnohém romantickou představivost typu E. Th. A. Hoffmanna.

⁸ Hanslick později tento vyhraněný a často napadaný výrok v poznámce korigoval: Lze jej použít jako obrazného přirovnání jen tam, kde se jedná „pouze o abstraktní vztah hudby k textu (...), o stanovení, odkud vlastně vychází samostatné a směrodatné určení *obsahu* (předmětu).“ „Jakmile se však nejedná již jen o pouhé *co*, nýbrž daleko spíše o *jak*, přestává zmíněný výrok platit. Text je hlavní věcí pouze ve smyslu *logickém* (...). *Estetické* hledisko má daleko vyšší nároky, dožaduje se

samostatného hudebního krásna, které má přirozeně odpovídat textu. Neptáme-li se tedy pouze abstraktně na to, jaký text hudba zpracovává, ale na to, jak si počíná nebo má počínat v konkrétním případě, nesmíme ji spoutávat do úlohy pouhého koloristy básnického textu. Od *Gluckovy* velkolepé a nutné reakce proti melodickým výstřelkům Italů – reakce, jež se (podobně jako dnes Richard Wagner) namísto vyváženého středu dobrala jen opačné krajnosti – nepřestala se vzývat věta z dedikace k „Alcestě“, že text je „skutečnou a pravou kresbou“, kterou má hudba kolorovat. Není-li však hudba s to ztvárnit báseň v daleko velkolepějším smyslu, nepřinese-li něco vskutku nového (...), pak se s diletantskou radostí šplhá nanejvýše po šprušlích školských cvičení a s výšinami ryzího umění nemá pranic společného.“

⁹ Text *Gluckovy* árie praví: „Ztratil jsem svou Euridiku, nic se nevyrovná mému neštěstí“; text *Boyéův*: „Nalezl jsem svou Euridiku, nic se nevyrovná mému štěstí.“

V prvním vydání uvádí *Hanslick* jako příklad neschopnosti hudby vylíčit obsahově určitý cíl příklady dva: téma ze druhého finále *Meyerbeerových* „*Hugenotů*“ a dvojzpěv *Florestana* a *Leonory* „*O, namenlose Freude*“ z *Beethovenova* *Fidelia*. Později však *Hanslick* patrně přece jen o citové neurčitosti těchto hudebních příkladů zapochyboval a nahradil je starším a spolehlivějším příkladem z první „reformní opery“ – z *Gluckova* *Orfea* (1762).

¹⁰ *Heinrich Proch* (1809–1878), vídeňský operní dirigent, proslul ve své době jako skladatel písní a učitel zpěvu. Jeho písně „*Von der Alpe tönt das Horn*“ a „*Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand*“ patřily k tehdy nejznámějším písním vůbec. „*Náměsíčná*“ (*La Sonnambula*) – opera *Vincenza Belliniho* (1801–1835).

11 Madrigalu na slova: „Ne, neuvěřím vám,
slepý Amore, krutá krásno,
jste příliš prolhaným,
a pokryteckým božstvem,“

odpovídá v oratoriu Mesiáš sbor „Neboť dítě se nám narodilo“. Podobně madrigalová hudba na slova „Na zkoušku vaší nevěry“ je spřízněna se sborem „Jdou jako ovce“ ze druhé části Mesiáše. Duet ze třetí části Mesiáše „Ó, smrti, kde jest tvůj osten“ je v madrigalové verzi podložen slovy:

„Nepřestaneš-li mne milovat,
mé srdce, budeš litovat
tak jako já.“

12 Nejdůležitější polemické spisy jsou obsaženy ve sbírce „Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par Mr. le chevalier Gluck“ (Neapol a Paříž 1781).

13 S arabeskou nebo podobnými útvary umění výtvarného srovnávali hudbu již Kant (Kritik der Urteilkraft, Berlin und Libau 1790, str. 49; ke „svobodnému krásnu“ tohoto typu lze počítat „to, co se v hudbě nazývá fantaziemi (...), ba dokonce veškerou hudbu bez textu“), Novalis (Schriften, Jena 1907, III. díl, str. 12) a Nägeli (Vorlesungen über Musik 1826, str. 45–46).

14 Srovnání hudby s kaleidoskopem najdeme u Richarda Wagnera, ovšem ve smyslu vyhraněně negativním. V knize „Oper und Drama“ (Ges. Schr., ed. Kapp, XI, str. 75–76) srovnává Wagner s kaleidoskopem „rozdrobenou, na kousky rozsekanou a v atomy rozloženou melodii“ Berliozovu, ve spise „Judentum in der Musik“ (Ges. Schr., XIII, str. 22) píše podobně o „bezobsažně formalistické“ hudbě Mendelssohnově. Hanslick obě knihy znal, první vyšla v roce 1851, druhá v r. 1850.

15 Alexandr Dmitrijevič *Ulybyšev* (Oulibicheff) (1794 až

1858) – ruský aristokrat, blízký děkabristům, autor rozsáhlé práce o Mozartovi (*Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*, I–III, Moskva 1843), která vyvolala polemické kampaně v evropském měřítku. Ulybyšev pokládal Mozartovu hudbu za absolutní vrchol hudebních dějin, a proto neuznával zejména pozdní díla Beethovenova.

¹⁶ Moritz von *Schwind* (1804–1871) – jeden z nejvzdělanějších ilustrativních malířů 19. století, přítel Schubertův, Lenauův, Grillparzerův aj. Umělecky vyšel z vídeňské romantiky. Od třicátých let se zabýval zvláštní formou složeného obrazu: pomocí souřazení a přesahování scén v jednom rámci pokoušel se zachytit souvislý děj, hlavní obraz byl cílem děje anebo skýtal jeho výklad. Nejúspěšněji realizoval *Schwind* svou představu složeného obrazu v díle „Symfonie“ (1852). Obraz je inspirován Beethovenovou „Fantazií pro klavír, orchestr a sbor“, dějově pak parafrázuje milostný příběh zpěvačky Karoliny Hetzeneckerové. Oba prameny inspirace jsou obsahově vpracovány do čtyř dílčích scén: první líčí uvedení Beethovenovy Fantazie a zároveň první setkání milenců, má odpovídat Introdukci skladby Beethovenovy; druhá ukazuje schůzku milenců v lese a vztahuje se k *Andante*; na třetí vidíme noční maškarní slavnost a vyznání lásky, *Schwind* jí chtěl vyjádřit *Adagio*; na čtvrté, jež je namalována jako završení celého obrazu v horní lunetě, dospěl děj kvapem ke svatební cestě a inspirace hudební k *Rondu*. – Celá věc by snad ani nestála za tak rozsáhlou poznámku, kdyby nám neukazovala tragikomické spojení vzdělanosti, malířské techniky a nevšedního cítění s pokleslým vkusem měšťánského *biedermeieru*. Je charakteristické, že hned na prahu ryze měšťánského věku zavládla naprostá bezradnost vůči zděděným uměleckým druhům a aristokratickým formám. V devatenáctém století se tato bezradnost sama stylizuje ještě esteticky: má být překonána buď zrušením

hranic mezi jednotlivými uměními, nebo umělym vzkříšením starých ucelených stylů. Obojí vydává fetišistickou představu výrazovou, která má ve vztahu k umění a kultuře nahradit chybějící sociální funkce, v umění samotném pak přirozenou samozřejmost kánonů stylových.

¹⁷ Proti námitkám vykladačů Beethovenových Hanslick v pozdějších vydáních dodává: „Krásná Beethovenova Sonáta Es dur, op. 81 nese známý nadpis ‚Les adieux, l'absence, le retour‘ a bývá proto interpretována jako spolehlivý příklad programní hudby. ‚Že jde o momenty ze života zamilovaného páru, lze předpokládat, skladba však přináší *důkaz*,‘ píše A. B. Marx, ponechávaje diskrétně stranou, zda milenci jsou řádně oddáni či nikoliv. ‚Milenci rozevírají svou náruč jako stěhovaví ptáci křídla,‘ píše o závěru sonáty Lenz. Beethoven však na originál první části napsal: ‚Na rozloučenou při odjezdu Jeho Císařské Výsosti *arcivévodů Rudolfa* dne 4. května 1809.‘ A část druhou nadepsal: ‚Příjezd Jeho Císařské Výsosti *arcivévodů Rudolfa* dne 30. ledna 1810.‘ Jak by asi protestoval, kdyby se dozvěděl, že má vzhledem k arcivévodovi představovat milenkou, ‚rozechvělou rozkoší lichotného laškování!‘“

¹⁸ K tomuto tvrzení jsou nasnadě přinejmenším spolehlivé důvody vnější:

Gasparc Luigi Pacifico *Spontini* (1774–1851) rozvinul svůj talent v Paříži, kde působil v letech 1804–1820. Z někdejšího tuctového pisatele oper neapolského typu vyrostl v napoleonské Paříži tvůrce lyrické operní tragédie, jedna z nejvýraznějších uměleckých osobností empiru. Později upadal stále více do vnějškové pompéznosti a po odchodu do Berlína (1820) nenalezl již sil ke skutečné tvorbě.

Antonio Gioacchino *Rossini* (1792–1869) dosáhl naproti tomu největších úspěchů ve dvacátých letech 19. století, tedy v době vrcholné restaurace. Tehdy se také jako

znamenity finanční znalec a úspěšný spekulant domohl značného jmění. K jeho zadavatelům a příznivcům patřili nejpřednější reprezentanti politické restaurace (Metternich, Karel X.). Po revoluci 1830 se přes značné obtíže přece jen domohl svých penzí, které mu vyplácel předrevoluční stát, avšak přestal téměř úplně komponovat. Za revoluce 1848 musel utéci ze svého domu v Bologni, v jeho osobě byl spatřován symbol kontrarevoluce. Nepřestal nikdy sledovat kulturní a hudební dění, opět komponovat začal však až koncem let padesátých, tedy za druhé restaurace. Z té doby pochází jeho skvělé *Rekviem*.

¹⁹ Hans Christian *Oersted* (1777–1851), dánský fyzik a chemik, objevitel principu elektromagnetismu. Ve své době též známá postava kulturní, přítel Oehlenschlaegerův, autor řady knih vědeckých, ale též osvětově vzdělávacích. Jeden z posledních velkých přírodovědců, kteří ještě pěstovali filosofii přírody. Vztahu přírodovědy k umění věnoval Oersted práci „Die Naturwissenschaft in ihrem Verhältnis zur Dichtkunst und Religion“ (Lipsko 1850). Hanslick se odvolává na jeho spis „Der Geist der Natur“ (Lipsko 1850).

²⁰ Jean-Philippe *Rameau* (1683–1764), francouzský skladatel, varhaník, clavecinista a hudební teoretik. Jeho práce „*Traité de l'Harmonie réduit à ses Principes naturels*“ (Paříž 1722) se stala základem moderního učení o harmonii. Rameau inspirován karteziánismem pokusil se svést hudební umění k „přirozenému“ základu, který spatřoval v harmonických proporcích, odvozených ze svrchních tónů. – Hanslick zde má na mysli jinou stránku jeho působení, totiž jeho stanovisko ve sporu o italskou operu buffu. Rameau hájil proti buffonistům francouzskou národní operu a tedy i příhodnost francouzského jazyka pro vyjadřování zpěvem.

Jean-Jacques *Rousseau* (1712–1778), filosof, spisovatel a skladatel, byl naopak spolu s baronem Grimmem

nejvěrnějším stoupencem strany buffonistické. V „Lettre sur la musique française“ (Paříž 1753) tvrdí, že francouzština se nehodí pro umělý zpěv, a navrhuje pro ni formu melodramatickou. Podle těchto zásad napsal lyrickou scénu „Pygmalion“, v níž má hudba sloužit pouze k náladovému podmalování částí pantomimických, kdežto slovo se má přednášet nezhudebněno. Dílo bylo v 18. století považováno za vzor melodramatu. Rousseau k němu napsal hudbu patrně jen zčásti, text byl pak ještě mnohokrát zhudebněn (mj. Jiřím Bendou). Vlastním naplněním rousseauovského estetického ideálu je však dílo Gluckovo.

²¹ Johann Karl Friedrich Rosenkranz, *Psychologie*,
² 1843, str. 60.

²² F. L. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806. Christian Rolle (1725–1788), *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Ausbreitung der Musik*, Berlin 1784, str. 102.

²³ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Stuttgart 1847–1857, str. 521. Friedrich Theodor *Vischer* (1807–1887) byl nejvlivnějším německým estetikem 19. století. Vyšel ze školy hegelovské, orientován byl původně liberálně, po roce 1848 se však jeho názory stávaly stále konzervativnější, až nakonec vplynuly do horizontu státní ideologie Bismarckovy éry. O hudbě píše ve své *Estetice* v rámci hegeliánské systematiky: hudba je nejen výrazem, ale propracováním, zušlechtěním, ba přímo vytvořením kultivovaného citu z původně surové citové látky.

²⁴ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, III. díl, str. 332

²⁵ Hans Christian *Oersted* – viz pozn. 19.

²⁶ Peter *Lichtenthal* (1780–1853), rodák bratislavský, lékař a hudebník, cenzor lombardsko-benátského království. Proslavila jej kuriózní kniha „Der musikalische Arzt oder Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper“ (Vídeň 1807), sepsal společenskou příručku „Harmonik für Damen“ (Vídeň 1806). Skutečný význam Lichtenthalův tkví však v jeho práci bibliografické, pro hudební bibliografii stanovil poprvé přesná odborná pravidla.

²⁷ Daniel *Webb* (1718–1798) se zabýval působením hudby na lidské vášně a učením o nápodobě. Své názory shrnul v knize „Observations on the correspondence between poetry and music“ (Londýn 1769).

Friedrich *Nikolai*, významný představitel starší generace německého osvícenství. V r. 1755 vydal „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland“. V dopise třetím polemizuje proti Gottschedovým názorům na hudbu a hájí svébytnost hudby instrumentální.

Johann Georg *Sulzer* (1720–1779) – představitel moralistní racionalistické estetiky v Německu. Umění podle něho napodobuje přírodu, vzrušuje člověka a cestou libosti jej vychovává k dobrému. Sulzerovo životní dílo „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ (I–II, Lipsko 1771–1776) bylo v 18. století hojně vydáváno. Zachycuje stav estetického myšlení v polovině 18. století, v době publikace bylo však již značně zastaralé. K jeho oponentům patřili Lessing, Herder, Goethe.

Johann Jakob *Engel* (1741–1802) – profesor filosofie, představitel berlínského osvícenství. Hlavními jeho spisy estetickými jsou: „Über die musikalische Malerei“, Berlín 1780, „Ideen zu einer Mimik“, Berlín 1785–86. Engel rozlišil tři typy „hudebního malířství“: 1. napodobení na základě smíšené slyšitelnosti a viditelnosti; uplatňuje se tam, kde napodobovaný předmět je složen z dojmů různých smyslů (např. bouře); 2. předmět, který neobsahuje nic slyšitelného, může být hudebně

napodoben, „souhlasí-li s tóny v určitých všeobecných vlastnostech“ (např. rychlost-pomalost); 3. napodobení dojmu, který předmět obvykle učiní na duši. O třetím typu Engel praví, že je daleko víc výrazem duševního prožitku než malířstvím. Výraz pokládá za subjektivní složku hudebního umění, malířství za složku objektivní. Obojí od sebe přísně odlišuje.

²⁸ Hermann *Helmholtz* (1821–1894) – vynikající německý lékař, fyzik a matematik, vypracoval exaktní základy akustiky a psychologie slyšení. Helmholtz je mj. zakladatelem rezonanční teorie slyšení, podle níž je možno představit si vnitřní ucho jako soustavu jednoduchých rezonátorů, které reagují na příslušné frekvence a dráždí příslušné nervy. V praktických důsledcích směřovala Helmholtzova teorie slyšení ke stanovení co nejčistšího „přirozeného“ ladění, tedy proti ladění temperovanému.

²⁹ Hermann Helmholtz, *Lehre von den Tonempfindungen*, 21870, str. 319.

³⁰ Hanslick přirovnává pojednáváný problém k hádankám thébské sfinx, starořecké mytologické nestvůry s ženskou hlavou a lvím tělem, která se usadila na skále poblíž Théb, dávala kolemjdoucím hádanky a pozřela každého, kdo hádanku neuhodl. Od této příšery osvobodil město Oidipus – hádanku uhodl a sfinx se vrhla se skály.

³¹ Johann *Mattheson* (1681–1764) – všestranný hamburský hudební publicista, teoretik, skladatel, varhaník, operní zpěvák a kapelník, přítel Händelův, jedna z nejskvělejších a nejvlivnějších osobností hudebního života té doby. Uvedl do severoněmeckého prostředí hudební styl italský a francouzský. Vydával první německý hudební časopis „*Critica Musica*“ (1722–23, 1725) a je jedním ze zakladatelů moderní hudební kritiky. Jeho kniha „*Der vollkommene Capellmeister*“ (Hamburg,

1739) byla nejvýznamnější německou hudebně teoretickou publikací 18. století, učil se z ní Haydn, k jejím čtenářům patřil i Goethe.

³² Johann David Heinichen (1683–1729), *Der General-Bass in der Composition*, Drážďany 1728.

³³ „Nazírání“ (Anschauung, intuitus, intuitio) je určitým protikladem k myšlení a ke vnímání. Od myšlení se nazírání liší tím, že přímo zachycuje *jednotlivé* a nezpracovává je pojmově, neabstrahuje. Od vnímání pak tím, že svůj předmět zachycuje jako *celek*, zachycuje též jeho vnitřní souvislost, ačť ovšem jako jednotlivost a z hlediska jednotlivého. V „nazírání“ představuje se předmět bezprostředně, jako sám sebou daný. V dějinách filosofie býval tento pojem vykládán různě, v jádře však znamenal předpoklad a součást poznání, nikoli však poznání samotné, neboť z něho je vyloučeno abstrahující myšlení.

Německá klasická filosofie povýšila pojem „nazírání“ mezi základní filosofické pojmy. Zpřesnila jeho významovou charakteristiku (*Kant*) a prohloubila jeho spojení s jednotlivým. Po Kantovi stalo se „nazírání“ ústředním pojmem iracionalizace klasického idealismu. Již *Fichte* charakterizuje nazírání jako němou, bezvědomou kontemplaci, která se ztrácí v předmětu, jako průlom do světa vnitřní činnosti subjektu. Nejvyšší typ nazírání – „nazírání intelektuální“ – považoval *Fichte* za pramen veškerého filosofického poznání. *Schelling* je charakterizoval jako schopnost vrátit se ze světa vnější pomíjivosti do nejzazšího nitra a shlédnout tam neproměnnost věčného. Intelektuální nazírání je mu nejnítěrnější a nejvlastnější zkušeností, bodem, v němž vědění o absolutnu a absolutno samotné jsou jedním a tímž. Tento hluboce iracionální pojem se stal východiskem *Schellingova* filosofování a odtud zejména zásluhou romantiků vplynul do širšího povědomí německé vzdělanosti jako magické klišé. Zapřísahal se jím nejčastěji to, co nebylo

lze jasně a jednoznačně pojmově vysvětlit. Tak je tomu ostatně i u Hanslicka: „čisté nazírání“ neobsahuje žádné jiné vyhraněné a pozitivní významové určení, než že zpřístupňuje oblast hudebního krásna jako oblast zcela svébytnou a specifickou, odlišnou od jiných. Bezprostřední předlohou Hanslickovi nebyla verze Schellingova, ale spíše novoromantická publicistika, z teoretických děl pak Psychologie Rosenkranzova. Rosenkranz tvrdil, že nazírající duch zřetelně odlišuje obsah určitého citu od všech ostatních obsahů. Toto vymezení, které sice mluví o obsazích, ale nikterak je neurčuje, vyhovovalo doktríně Hanslickově: zachovává prvek individuality, nevypověditelné a nepřeložitelné jedinečné konkrétnosti a zároveň jej případ od případu vytríbeně odlišuje od jiných „obsahů“, a tak připouští i „pozitivní“ činnost *formálního* poznávání.

³⁴ Silvestro *Palma* (1754–1834), italský operní skladatel, žák Paisiellův. Historiku cituje Hanslick z Burgovy sbírky „Anecdotes on music“ (1814).

³⁵ Z Beethovenova dopisu Bettině von Arnim o setkání s Goethem z července 1812.

³⁶ Hanslickův citát je vzat ze Schellingovy řeči „Über das Verhältniß des Realen und Idealen in der Natur“ z roku 1807 (vyd. ve „Philosophische Schriften“, Landshut 1809).

³⁷ William Shakespeare, Král Jindřich IV., II. díl, jednání IV., scéna 5., Historie I, Praha 1964, str. 357.

³⁸ William Shakespeare, Benátský kupec, jednání V., scéna 1., Orbis Praha 1955, str. 113–114.

³⁹ Adam Gottlob *Oehlenschlaeger* (1779–1850), významný dánský romantický básník, ve své době zjev evropského formátu; stýkal se s Goethem, Fichtem, Schleiermacherem, Tieckem, Jeanem Paulem a s paní de Staël.

⁴⁰ Hans Georg *Nägeli* (1773–1836) – švýcarský nakladatel, autor pedagogických a hudebních spisů, přítel Pestalozziho. Nägeliho knihy patřily k základní četbě Hanslickova mládí.

⁴¹ Hanslickovi se na tomto místě přihodilo něco, co začasťe potkává autory po výtce polemické: v bojovném zápale nedomyslel plný význam pojmů a reálný smysl příměrů. Sotva co bylo by možno namítnout proti Hanslickově představě, že rytmus existuje v přírodě, před člověkem a mimo člověka. Zajisté však před člověkem a mimo člověka nemůže existovat mlýn, tím méně je pak s to rytmicky klapat.

⁴² F. G. Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, I, Lipsko 1837, str. 50. Ferdinand Gotthelf *Hand* (1786–1851) – profesor filosofie a řecké literatury v Jeně. Jeho citovaná práce je koncipována v duchu deduktivní systematické estetiky, avšak se značným smyslem pro hudební praxi. Představuje eklektické spojení citové estetiky a některých schémat hegelovského idealismu s principem formálním. Handova kniha byla spolu s *Estetikou Vischerovou* základním pramenem Hanslickova estetického vzdělání. V I. díle zkoumá Hand materiální, psychické a duchovní základy hudby a vymezuje pojem hudebního krásna, z něhož pak odvozuje jednotlivé druhy hudební krásy. Druhý díl (Jena 1841) je věnován estetickým zákonům kompozice a reprodukce, dále pak popisu hudebních forem. Hand pokládal v hegelovském duchu hudbu a kulturu vůbec za produkt lidského úsilí, za výtvar historický, za součást objektivního ducha. V této souvislosti se jej také Hanslick na citovaném místě dovolává. Najdeme však řadu míst, kde Hanslick Handa bez citace parafrázuje, a to zvl. pokud jde o popis základních prvků hudebních.

⁴³ Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Lipsko 1853, str. 7.

Moritz *Hauptmann* (1792–1868), hudební teoretik, peda-

gog a jeden z mužů, kteří prakticky (kantor u Sv. Tomáše v Lipsku), organizačně (předseda Bachovy společnosti) i edičně (vydavatel 1., 2. a 8. svazku souborného díla Bachova) obnovili kult Bachův. Citovaná kniha je základním dílem harmonického dualismu. Hauptmann navazuje na hudebně teoretickou linii Zarlinovu (1517 až 1590) a Rameauovu (1683–1764) a snaží se najít přírodní základy durmollových tonálních vztahů. Zatímco durový tónorod vykládali již starší autoři vcelku bez obtíží ze svrchních tónů, zápolilo harmonické myšlení po staletí s problémem, jak vyložit tónorod mollový; uspokojivé vysvětlení by muselo durmollovou hudební praxi vysvětlit z jediného principu, z podstaty obou tónorodů. Hauptmann stanovil pro durmollovou polaritu jakýsi zvrtný princip: durový i mollový trojzvuk vysvětluje v zásadě stejným způsobem, durový však od spodního tónu nahoru a mollový od vrchního dolů. Celý Hauptmannův systém směřoval k co nejčistšímu ladění, k elementárnímu jádru, které by bylo možno vysvětlit přírodním zákonem. Připouští pouze „přímo srozumitelné intervaly“ (čistá oktáva a kvinta, velká tercie), dále pak ty intervaly, které lze přímo srozumitelnými zprostředkovaně objasnit. Vše ostatní, dokonce i enharmonická záměna, je nepřirozené, a proto nežádoucí. Tato představa byla důležitým impulsem pro bádání Helmholtzova. Pokud jde o metriku, byl Hauptmann odpůrcem mechanické typologie přízvukování a domníval se, že odstupňované metrické akcenty jsou výsledkem psychologického smyslu pro řád. Přestože se Hanslick stavěl k Hauptmannovým názorům kriticky, byl jimi nepochybně ovlivněn, zejména pokud jde o představu stability základních hudebních prvků a jejich schopnosti napodobit pohybovou dynamiku mimohudebních jevů.

⁴⁴ Johanna Kinkel, *Acht Briefe über Klavierunterricht*, Cotta 1852.

- ⁴⁵ Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Lipsko 1847, str. 149 nn.
Eduard *Krüger* (1807–1885) – teoretik novoromantické školy, muž Schumannova okruhu, stálý spolupracovník časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*. Zasloužil se též o kritické vydání díla Bachova a Händelova.
- ⁴⁶ *Jean Paul*, Johann Paul Friedrich *Richter* (1763–1825) – německý básník, který pronikavě ovlivnil generace vyrůstající v první polovině 19. století. Mezi jeho stoupci najdeme Stiftera, Grillparzera, Hebbela, Kellera, Raaba, Nervalu, Musseta, de Quinceye, Carlyla, Longfellowa, Mereditha, též německé skladatele od Schumanna až po Mahlera. Jean Paul miloval především hudbu Mozartovu, v jeho spisech najdeme mnoho citových popisů hudebních zážitků.
- ⁴⁷ Karl August Thimotheus *Kahlert* (1807–1864) – nejvýznačnější z filosoficky školených hudebních publicistů novoromantických, přítel Schumannův. Jeho „*System der Ästhetik*“ (Breslau 1846) je psán pod vlivem Handovým a Schellingovým.
- ⁴⁸ Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Lipsko 1847, str. 131.
- ⁴⁹ Gotthold Ephraim *Lessing* (1729–1781), *Laokoon* čili o hranicích malířství a poezie, Praha 1960.
- ⁵⁰ Bertel *Thorvaldsen* (1768–1844) – dánský sochař, vytvořil přísný styl akademického klasicismu podle antických vzorů, působil v Itálii a v Dánsku. Jeho tvorba směrodatně ovlivnila vývoj sochařství v Německu a v severských zemích. Ve své době umělec věhlasný a uctívaný.
Franz *Overbeck* (1789–1869) – německý malíř, snažil se obnovit čistotu a mravní poslání umění, svou tvorbu chápal jako „kázání v obrazech“. Jeho pozdější tvorba spadá do neživotného akademismu 19. století.

Eduard Hanslick
O hudebním krásnu

Příspěvek k revizi hudební estetiky

Z německého originálu *Vom Musikalisch-Schönen*
přeložil, poznámkami opatřil a předmluvu
napsal Jaroslav Střítecký.

Obálku a grafickou úpravu navrhl Milan Grygar
Vydal Supraphon, n. p., nositel Řádu práce,
Praha 1, Palackého 1
jako svou 3 562. publikaci.

Odpovědná redaktorka Milena Černohorská
Technický redaktor Milan Kovář

Vytiskla Státní tiskárna, n. p., závod 2, Praha 2.
AĀ 7,72, VA 7,9 - H 5 243 - 403/21
Náklad 2 500 výtisků, 1. vydání
09/22 — 02 - 157 - 73
Cena Kčs 13,—

