

O estetice panují namnoze náhledy ku podivu nesprávné, křivé. Tak představuje si na př. mnohý krásovědu co souhrn umění se týkajících zákonů podobně sestrojených a zrovna tak nedotknutelných, jako bývají paragrafy zákoníků občanských, v nichž ovšem článek článku ani v nejmenším nesmí odporovati. Názor takový jest věru dosti nebezpečný pro umění; vede přímo k obmezenému pedantismu, jehož tuhé šablonovitosti *musí* za obět padnouti každá poněkud volnější snaha umělecká.

Jako se v životě vyskytují *spory povinností*, aniž by obě mravní zásady, které nám zároveň přikazují věci sobě naprosto odporující, proto již samy v sobě byly nepravými a zpozdilými, — tak děje se i při tvoření uměleckém. Jest to pozoruhodnou zvláštností estetických pravidel, že sobě rovněž oprávněná, stejně důležitá a podstatná rozhodně odporovati, žádající na umělci zároveň věci docela opáčné. V prvním okamžiku to zaráží; *spor estetických povinností* zdá se z počátku býti neurovnatelným — co má umělec činiti? Někdy jest ovšem látka umělecká sama příčinou takových nesnází — není-li totiž nikterak schopna přijmouti dokonalou, přesnou formu estetickou, již na každém krásném předmětu žádati musíme. Namnoze ale záleží jenom na umělci. Nemá-li ten dostatečné původní tvořivosti, leká se obtíží spojených se sporem estetických povinností, vzdává se vši naděje ve zdaření svého podniknutí a jednoduše od něho ustupuje. Anebo — je-li více odvážným než svědomitým — volí to, co se mu zdá býti menším zlem, zachovává jedno obou pravidel, hřeší proti druhému a stává se tak obětí brzo Scylly, brzo Charybdy. Jen pravá umělecká *geniálnost* umí bezúhonně vyváznouti z takových nesnází a sporů, umí *oběma* zdánlivě sobě odporujícím pravidlům *zároveň* učiniti zadost. Takový umělecký čin jest vždy něco nového, nevidaného a neslýchaného, něco překvapujícího, a přece zase jenom něco jednoduchého a přirozeného — vždy jako vejce Kolumbovo; jest tajemstvím, jehož klíč spočívá v nevyzpytatelných hlubinách genia uměleckého. Zde nelze se ničemu učit, nelze nic pravidly napřed určovati a předpisovati; zde

ovšem pokulhává estetika za uměním. Každým podobným geniálním činem — řekl bych „estetickým vynálezem“ — obohacují se prostředky umění novými formami a rozšiřuje se objem krásovědy novými pravidly. — Zajímavým příkladem sporu estetických povinností jest vývoj *moderní hudby*. Někdy se však spor ten jednotlivého díla uměleckého, nýbrž spíše směru celého odboru umění, celé hudby instrumentální, týká se základní záhady moderní estetiky hudební, a proto jest také urovnání jeho věci nadmíru důležitou, životní otázkou nynější hudby, epochou v dějinách umění a jeho theorie.

Prostředky, jimiž to neb ono umění vládne, určují a obmezují také obvod jeho říše. Kdyby své panství chtělo rozšířiti přes přirozené hranice své, kdyby si osvojovalo úkoly, s než jest toliko jiné umění, jinými prostředky vládnoucí, ukřivdilo by zajisté především samo sobě: povstalo by závodění dvou soupeřů, v této věci velmi nerovných co do sil a co do způsobnosti. Každé umění má svou *specifickou krásu*, výhradně jemu slušící, výhradně jemu přístupnou, a ta musí vždy býti *nejpřednějším cílem všeho uměleckého tvoření*. Nejvyšším požadavkem v hudbě jest zajisté krása hudební, v básnictví básnická, v malířství malebná, v sochařství plastická, v dramatu zase dramatická, v eposu epická atd. Jinými slovy: *Každé umění musí přísně zachovávatí sloh svůj*; nesmí se od něho odchýliti, nechce-li samo sobě státi se nevěrným. Hudba musí vždy zůstati hudbou, malba malbou; na půdě cizí nelze žádnému umění rozvinouti svoje síly s onou svrchovanou volností, již nevyhnutelně jest zapotřebí k uskutečnění jakéhokoliv ideálu.

Tomuto požadavku „*přesnosti slohu uměleckého*“ zdá se ale odporovati jiný, stejně důležitý a stejně závažný, jež sice původně nepoložila estetika sama, nýbrž spíše historie umění, který však přece odůvodniti lze i se strany theoretické.

Moderní umění směřuje totiž mimo jiné patrně k tomu, aby jednotlivé odbory umělecké ze své *výlučnosti a osamělosti vystoupily, vzájemně se sblížovaly a ku společným úkolům sdružovaly*. Neboť uzná-li se vůbec nějaké spojení dvou umění (ku př. básnictví a hudby ve zpěvu) za možné a esteticky oprávněné, jest zajisté nutno, aby obě tato umění nebyla sobě cizími, lhostejnými; jinak nemohla by splynouti v jednotný organický celek, nemohla by se obapolně proniknouti. Proto musíme rozhodně žádati, aby umění k takovému spojování se náležitě bylo připraveno, aby se v každém odboru pěstovala i ona jeho stránka, již s jinými má společnou, aby se všude pěstoval *vzájemný styk* jednotlivých těchto odborů.

Tak hledá hudba novější doby s patrnou zálibou podnět svého tvoření v oboru básnictví, váží naladění a nadšení své z dojmů poetických. Jde ještě dále: snaží se učiniti podobný povšechný dojem na posluchače, snaží se naladiti jeho mysl podobným způsobem, jak to činí ku př. jisté dílo básnické. Tím obohacuje hudba nesmírně svoje prostředky, nabývá netušené způsobnosti nejružnějšího výrazu a připravuje se již co pouhá, co instrumentální hudba na úkol, jenž se jí vyказuje při spojení se s básnictvím, při zpěvu — zejména při zpěvu dramatickém. Hudba musí těsně přilnouti k básnictví, nemá-li ono spojení obou býti toliko zevnějším, mechanickým a vši vnitřní nutnosti prostým, jakoby nahodilým.

Jak se ale tato snaha po výrazu a po dojmu básnickému podobném srovnává s požadavkem přesnosti slohu hudebního? Není zde nebezpečí, že snad hudba na vlastní svou povahu zapomene, že se zvláště své bohaté krásy zpronevěří a hudbou býti přestane, aby se stala — básnictvím?

Jest vůbec možno ujíti tomuto sporu estetických povinností: „*přesnosti slohu*“ a „*sblížení se umění*“? — Oním směrem moderní hudby, jenž na tuto poslední otázku odpovídá rozhodným „ano“, jenž rozřešení onoho sporu nejen za možné pokládá, nýbrž i skutky svými prakticky provésti se snaží, jest právě — *„hudba programní“*.

„Programní hudba“! — nelze upříti, že má název ten u valné části obecnstva jakousi osudnou příchuť, že mnohý, jinak poctivý a upřímný přítel umění hudebního cítí již při pouhém slyšení tohoto slova nepřekonatelnou ošklivost. A proč? — Nedivme se tomu! Každý nový princip bývá mnohem snadněji zneuznán a zneužit nežli pochopen a proveden; a tak dopouštějí se bohužel i přívrženci „programní hudby“ zde onde pošetilých omylů a zpozdilých poklesků, kompromitující chorobnými výstřednostmi svými dobrou věc samu. Tak se stává, že se těm, kdož sobě nevzali práci, aby poznali pravou podstatu „programní hudby“, a tudíž nelíší, co jest nahodilého a co podstatného, nový tento směr zdá se býti pouhým scestím — duchaplným snad, ale právě proto tím nebezpečnějším —, hotovou karikaturou, která svou drzou rukou svrhla starou „klasickou“ hudbu s posvátného trůnu umění, aby sama se ho mohla zmocniti, vtěleným hudebním antikristem.

Myslím tudíž, že dobré věci poněkud prospěje, když se pokusím, abych na tomto místě docela stručně a strážlivě, beze všeho panegyrického přízvuku, pravý pojem a vlastní podstatu „pro-

gramní“ hudby objasnil. Že se při tom rozprava bude muset do-
týkati velmi často základních názorů hudební estetiky, že zejména
musí býti hned z počátku určitě a zřetelně pověděno, v čem as
záleží *hudební krása* sama, jest na bíle dni. Proto učiněny jsou
také otázky rázu a směru poněkud všeobecnějšího východiskem
stati.

Především dlužno učiniti poznámku, která snad odstraní lec-
jakés nedorozumění.

Nejrozhodnějšími protivníky programní hudby bývají, jak
známo, přívrženci *estetiky formální*, tvrdíce, že hudba *toliko* svou
čistě hudební formou esteticky působí, aniž by jakýsi básnický
obsah mohla vyjádřiti. Bylo by však velmi pochybeno, kdyby
někdo měl za to, že se základní theorie programní hudby přiči
principu formální estetiky samému. A náhled ten jest dosti roz-
šířen.

Formální estetice slouží za základ: všechno, co jest krásné, co
v nás budí nepodmíněné zalíbení estetické, jest něco *složitého*;
naprosto jednoduchý předmět nepůsobí na náš krásocit, nepůsobí
tudíž i složitý předmět svými (jednoduchými) částkami, tedy
„látkou“ svou, nýbrž jen způsobem sestavení a sestavení, jen
vzájemnými vztahy a poměry těchto částek, čili „*formou*“ svou.
Jednotlivý hudební tón ku př. jest co zvuk, vlastně co pocit slu-
chový více nebo méně příjemným nebo nepříjemným; avšak pra-
vá hudební *krása* nemůže v něm ještě spočívati. Sám o sobě není
žádný tón ani harmonicky, ani melodicky, ani rytmicky krás-
ným — ani opakem toho; k tomu jest jich více zapotřebí. Tentýž
tón, který se svou oktavou nebo kvintou konsonuje, disonuje zase
s jinými intervaly, ku př. se svou sekundou nebo septimou; kon-
sonování a disonování neleží tudíž v jeho vlastní povaze a pod-
statě, nýbrž ve vztahu, v *oměru* obou tónů, buď současně (akor-
dicky), buď po sobě (melodicky) zaznívajících. Tak spočívá krása
umění hudebního ve formách řad časových, skládajících se ze
zvuků neartikulovaných čili hudebních tónů, krása umění výtvar-
ných ve formách zevnějších tvarů prostorných, v poměrech barev,
světla a stínu atd., krása básnictví zase ve formách, vztazích a
poměrech slovy naznačených myšlének.

Patrně může tedy i nejvěrnější stoupenec formální estetiky
tvrditi, že hudba „vyjadřuje myšlenky“ a „představuje city“, že
tudíž hudební skladatel může zrovna tak dobře, a třeba ještě mno-
hem lépe „básniti“ než básník a „filosofovati“ než filosof — a jak
všechny ty plané fráze zní, které jednak slýcháme pronášeti na
chloubu programní hudby, jinak zase vyčítati jí v neprospěch.

Pak byly by hudební tóny jednoduše *neartikulovanými zna-
menými* myšlének as tak, jako slova jsou artikulovanými, hudba
stala by se pak *řečí* a její krása zakládala by se podstatou svou
v estetických poměrech čili formách myšlének, pojmů, reprodu-
kovaných tónů hudebními. Zkrátka, hudba byla by jakýmsi dru-
hem poesie, líšícím se od vlastního básnictví jenom prostředkem
sdělení.

Více sobě zajisté ani nejrozhodnější přívrženec „obsažnosti“ a
„významnosti“ hudby přáti nemůže — a přece tím není ani v nej-
menším ublíženo principu formální estetiky. Vždyť také malíř-
ství a sochařství mají vedle prostorných tvarů svůj určitý obsah
myšlenkový a umění působiti i jeho krásou (t. j. estetickou jeho
formou). *Činiti ze záhady programní hudby životní otázku for-
mální estetiky jest tudíž patrné přenáhlení.* — Jinou věcí jest
ovšem, zdali vůbec a jak dalece jest *možno*, aby hudba myšlenky
básnické vyjadřovala; o tom však rozhodovati sluší spíše *psycho-
logii* nežli estetice. Vidíme tedy, že může býti stoupencem for-
mální estetiky zcela dobře i ten, kdo považuje poetickou krásu
za princip umění hudebního; — zdali jest zároveň dobrým psy-
chologem, to jest arci jiná otázka.

Budeme-li tuto myšlenku stále míti na zřeteli, získáme tím
velice. Zůstaneme objektivními a nepředpojatými proti programní
hudbě, i když vyjdeme — se stanoviska formální estetiky.

Mnohý zalekne se snad při slovech „formální estetika“ zrovna
tak jako při slovech „programní hudba“. Je to zejména u nás
skoro již módou. Jako jedni dělají z moderní hudby strašidlo,
tak jiní zase prohlašují „formalismus“ za „hlubokou nádobu“
všech neřestí a nepravostí estetických, za neklamnou zkázu a
zhoubu všeho snažení uměleckého. Nebudu zde psáti žádnou
apologii formální estetiky, jižto mnozí, kteří o její pravé pod-
statě ani tušení, neřku-li jasného vědomí nemají, neustále spí-
lají, jako by všechnu básnickou krásu spatřovala výhradně jenom
v uhlazenosti verše a ve zvučnosti rýmu, nešetříc při tom „ideel-
ní“ stránky umění, jako by v hudbě kladla všechnu váhu toliko
na zevnější šablonu, na architektonickou kostru (která se v nauce
o hudební kompozici nazývá „formou“) a na vlastní krásu hudby,
necht již jest taková nebo jinaká, pražádnou atd. Z toho, co zde
na základě principu formální estetiky promluví o programní
hudbě, pozná nepředpojatý čtenář nejlépe, je-li vskutku takovým
nebezpečím pro umění vůbec a pro hudbu zvláště, jakým ji dělají.
Ostatně nesmíme také nikdy zapomenouti, že pouhým vytknutím
nějakého všeobecného estetického principu jest sice velmi mnoho

řečeno pro filosofa, velmi málo ale ještě pro umělce. Princip estetický stojí na takové spekulativní výši, že se ho proudění dějin umění ani dotknouti nemusí. Spory různých principů estetických jsou něčím zcela jiným nežli spory různých škol a směrů uměleckých a bývají do těchto obyčejně jenom násilně a bezprávně, jak říkáme, „za vlasy“ přivlečeny.

Než, vraťme se opět k věci. Vzpomeňme si na kteroukoliv hudební skladbu — samo sebou se rozumí, že na skladbu čistě *instrumentální* beze všeho programu, ba i beze všeho nápisu, jelikož zpěv co spojení dvou umění jest podroben již posouzení docela jinému a od pouhé (absolutní) hudby instrumentální as podobně se liší, jako sochařství od architektury, malířství od barevné ornamentiky, a také již motto, program nebo i pouhý nápis do hudebního dojmu mísí dojmy cizí, nehudební. Co ve skladbě té nalezneme? *Tóny* různé výšky a hloubky, různého trvání, různých odstínů platnosti dynamické a barvitosti zvuku atd., spořádané ovšem ve větší menší skupiny nejrozmanitějších tvarů harmonických, melodických, rytmických, dynamických. Tedy jen *tóny* a poměry, vztahy a styky, t. j. *formy tónů*. Hle, toť vše! *V materiálu hudebníkově není ničehož, co by nás nutilo opustiti říši tónů*. Tón sám o sobě nic neznamená, jest právě jenom tónem a ničím více, zejména není slovem. Snad se však hudba podobá kresbě, melodie linii, jejíž jednotlivé částky (tečky) také o sobě nic neznamenají, smyslu a významu dostávajíce teprve sestrojením celku? Uvidíme.

Že jsou hudbě *prostorové tvary* zhoła nepřístupny, že tudíž o jakémsi závodění s uměním výtvarným, t. j. specificky, prostorově malebné tendenci hudby nesmí býti ani řeč, — o tom nebude zajisté nikdo pochybovati. Tato stránka tak zvané „*tónomalby*“ zdá se býti již nadobro odbytou a může o sobě nanejvýš jenom co vtipná hříčka vzbuditi jakýsi docela zevnější, podřízený interes.

A pouhou hříčkou zůstane i v těch (ostatně velmi vzácných) případech, když bychom dle jakési obdobnosti časového hnutí tvarů hudebních s klidnými prostornými tvary viditelného světa beze všelikého naznačování a vykládání skutečně poznali, co skladatel vlastně znázorniti chtěl.

Časové hnutí prostorných tvarů jest hudbě co umění časovému ovšem již o mnoho bližší; neboť hnutím rozšiřuje se valně obor možných obdobností. Dosavad však nelze sobě „malující“ tvar hudební vysvětliti bez nápisu nebo bez programu, ač nechceme-li sáhnouti ke konvencionální *symbolice tónů*, která ovšem kráčí někdy prapodivnými cestami. Hudba může se snažiti, aby

nápodobila ono hnutí, jeho rychlost a sílu, jeho rytmus, t. j. jeho formu, nikdy však, aby nápodobila pohybující se předmět samotný, tedy také ne půvabné proměny jeho prostorných tvarů, v nichž jedině může spočívat krása takového hnutí (jako na př. tance). Estetická cena hudebního tvaru, „malujícího“ nějaké prostorné hnutí (padání sněhu, skok a let zvířat atd.), nemůže se tudíž zakládati na ničem jiném než na estetické ceně oné odtažitě formy hnutí, její rytmiky a dynamiky — to jsou však živly, které hudbě zrovna tak přináležejí jako každému jinému spořádanému a článkovanému hnutí vůbec a mimoto svůj význam, své ospravedlnění a své odůvodnění tím méně hledati potřebují teprve v oborech nehudebních, any se právě v hudbě nalézají na nejvyšším stupni nadmíru bohatého, rozmanitého a jemného vývoje. Zkrátka: estetická cena a umělecký význam takovýchto hudebních tvarů nemůže býti nižádná jiná než *specificky hudební*. Každé šilhání přes hranice *hudebně krásného* jest při nejmenším zcela lhostejné pro jich hodnotu neb nehodnotu. Z těchto příčin nemůže tedy prostorné hnutí býti považováno za možný *představný předmět* hudby prosté, absolutní (instrumentální). Že přesto může býti zevnější *pohnutkou*, *podnětem* k vynalezení hudebního *thematu*, nelze popírati. Rozdíl však mezi „*předmětem*“ a „*podnětem*“ tvoření uměleckého jest nesmírný a jeho zanedbání stalo se pro estetiku hudební osudným, o čemž hned v následujícím několika slovy promluvíme.

Opět o krok blíže hudbě jsou *slyšitelné pohyby*, *zvučná hnutí*, která ve přírodě nalézáme, t. j. vše, co v ní zní a zvučí. Avšak i to má s hudbou co s krásným uměním jenom samotné ono znění a zvučení společné — a nic více. Nejvlastnější podstata hudby však vyžaduje ještě něco jiného, a sice velmi mnoho. Tóny musejí především co do výšky a hloubky tvořiti určitou, pevnou soustavu, nesmějí býti jen tak nazdařbůh a libovolně z nepřetržité nekonečné řady všech možných tónů vyrvány, a pak musejí také co do rozdělení a článkování časového jeviti určitou pevnou úpravu — zkrátka: *tonalita* a *takt* jsou oběma točnami, mezi nimiž se prostírá osa celého hudebního světa. Bez tonality a bez taktu nelze sobě na žádnou hudbu ani pomysleti, harmonie i melodie byly by stejně nemožné. V dunění hromu a v hýkání vichřice, ve šplechání deště a v bublání potůčku, v šumění lesu a ve bzuceň, cvrčení, štěbetání a zpívání jeho obyvatelů marně bychom hledali tonalitu, a co se rytmu týče, našli bychom nanejvýš zde onde nějaký velmi primitivní zárodek. Valná většina toho, co ve přírodě slyšíme, jest — pakli na to hledíme

s *hudebního* stanoviska — hotová *šerednost*, třeba by to mělo sebečelnější *akustický* význam uvnitř rámce velkolepého živoucího obrazu přírodního. Případů, v nichž zvuky přírodní jsou (hudebně) poněkud snesitelnými, jest věru dosti málo; však i ty poskytují nanejvýš jediný melodický interval (kukačka) nebo jediný rytmický motiv (kukačka, křepelka). *Odtud pak až ku kráse hudební, tedy k hudbě co k umění je cesta ještě velmi daleká.*

Když se přes to přese všechno chce hudebník zanášeti jakýmsi *nápodobením přírodních zvuků*, musí *veškerou krásu* čerpati ze své vlastní hudební fantazie a vnášeti ji teprve do oněch zvuků, které mu mohou sice dáti *podnět* k hudebnímu tvoření, nikdy ale *krásný vzor*. A v tom spočívá veliký, bohužel tak často zneuznaný rozdíl mezi hudebníkem s jedné a básníkem, malířem nebo sochařem s druhé strany. Malíř, sochař nalézá v přírodě netoliko *podnět* ku tvoření uměleckému, nýbrž v předmětu, jež nápodobí, zároveň i *krásu*, a sice nezřídka právě *surchovanou, nedostižnou, vzornou krásu malebnou* nebo *plastickou*, takže skutečně již pouhým věrným nápodobením může někdy docílití něco esteticky cenného. On *nalézá*, co si hudebník teprve *vynaléztí* musí. A nepodávají také básníkovi příroda, život a dějiny mnoho poeticky krásného, „hotovou tragedii“, „hotovou komedii“, „celý román“, jak říkáme? Arci básníkovi — jako malířovi nebo sochařovi — někdy nalezené nepostačuje. Ve světě jest krásné, šeredné a lhostejné v nejpestřejší směsici; v tom spočívá *próza* života — ale také jeho *humor*. Umělec musí tedy někdy svůj předmět vytříbiti, přetvořiti, aby jej učinil dokonale, všestranně krásným, on jej musí *idealisovati*. Ale *krása*, které mu tím dodává, jest opět jenom jinde *nalezená* — třeba jenom po zlomcích, rozptýleně, ve svých základních prvcích, ale přece nalezená, a ne docela vynalezená, vymyšlená, umělá, jako ona, kterou hudebník vložití musí do zvuků přírodních, když z nich byl vzat *podnět* ku tvoření hudebních motivů. „Skladatel nemůže ničehož *přetvořiti*, on musí sobě všechno znova *vytvořiti*,“ praví Hanslick. Kdybychom toto počínání si hudebníkovo chtěli také nazvati „*idealisováním*“, mohlo by se to státi jenom ve smyslu docela jiném, jenž jest předešlého pravým opakem. Neboť „*idealisováním*“ *přibližuje se* umělec výtvarný nebo básník vlastnímu jádru, vlastní podstatě svého předmětu, odstraňuje od něho veškeré překážky a úhony, střeží jej veškerého zkalení a ztemnění, snímá s něho nahodilé a sesiluje a stupňuje podstatné vlastnosti, aby tyto tím jasněji vynikly. Hudebník však *vzdaluje se* zvuků pří-

rodních tím více, čím lépe se mu daří jich „*idealisování*“; ba, on ztrácí předmět svůj v tomtéž okamžiku, ve kterém získal *hudební krásu*. Pouhý motiv, podobající se dunícímu hromu, není ještě hudební skladbou; zpracováním a sestrojením ve větší organický celek ubývá oné podoby neustále a tou právě měrou, kterou motiv nebo thema vzrůstá na skladbu, přestává skladatel nápodobiti a počíná volně tvořiti. Plným právem tvrdí zajisté Hanslick: „Něčeho, co by se mohlo podle přírody hráti (jako „podle přírody kreslívá“ umělec výtvarný nebo i básník), není.“ Příroda nezná žádnou sonatu, žádnou ouverturu, žádné rondo. Ovšem krajiny, genrové obrazy, idyly, truchlohry.*

Je to věru věc podivení hodná, jak se někteří theoretikové — jenom kvůli konsekvenci předpojaté soustavy estetické — hmoždí a krotí, aby dokázali, že má také *hudba* v přírodě nějaký skutečný „*vzor*“. Ovšem nároků na vzor, jenž by se mohl „bezprostředně okontrfejovat“, musejí se již předkem zřící, jak to na př. činí Stade, jenž nadto považuje za věc „samozřejmou“, že posluchač v hudební skladbě „*nemůže a nemusí naléztí právě toto neb ono nahodilé krásné přírodní, jak skladateli na mysli bylo tanulo*“. Již tato myšlenka mohla by přece býti dostatečným důkazem toho, že se zde již nemůže nikterak jednati o „*vzor*“, o „*předmět*“, nýbrž jednoduše toliko o subjektivní „*podnět*“, o pohnutku pro hudební fantazii. Kde však se oba tyto pojmy — předmět a *podnět* uměleckého tvoření — matou a pletou, nebo vlastně ztožňují, tam arcí nelze dospěti k žádnému jasnému, přesnému výsledku vědeckému. „*Vzor*“ pro hudbu musel by přece býti především něčím *hudebním*, a pak také něčím *hudebně krásným*. Jak možno viděti splnění těchto podmínek na př. v prostorném obraze krajiny (i tu reklamují mnozí co „*látku*“ pro hudbu), tot zůstane mi navždy hádankou.

Stanoviti „*nápodobení přírody*“ co estetický princip také pro hudbu rozhodující a platný, znamená tolik jako zneuznávati úplně podstatu krásy hudební. Ne „*tónomalba*“ sama činí skladbu instrumentální krásnou nebo nekrásnou, nýbrž výhradně hudební tvary, v nichž se nám „*tónomalba*“ ta podává. Tvary ty jsou po-

* Ze zde Hanslick vedle „sonaty, ouvertury a ronda“ nejmeneje také „symfonii“, stalo se patrně jenom náhodou, a nikoliv „úskokem“, jak mu kdysi bylo vytýkáno. Hanslick byl by zajisté posledním, jenž by se proti tomu ozval, když tvrdíme: *příroda také nezná symfonii* — třeba vůči Beethovenově rozkošné „Pastorální“. Vždyť přece Beethoven formu symfonie nenašel teprve v přírodě okolí vídeňského: forma ta vyvíjela se historicky již dráhně času předtím, než Beethoven psal svou Šestou.

sledním účelem hudby co krásného umění, „tónomalba“ jest jenom esteticky zcela lhostejným, nahodilým podnětem, zevnější zámlinkou, která sice pro psychologa může býti zajímavou, ne však pro estetika rozhodnou; tomu jedná se o *hotové* dílo umělecké, o jeho krásu, formu, obsah atd., a ne o předběžnou historii tohoto díla, o způsob jeho povstání, o všeliké podněty k tomu dané.

Samo sebou se rozumí, že zde neustále mluvíme výhradně o čisté hudbě *instrumentální*, vylučující i veškeré skladby s jakéhokoliv druhu programem nebo nápisem, heslem a j. v. Neboť — nelze to opakovati dosti často a dosti důrazně — jenom co o hudbě absolutní (čistě instrumentální) tvrditi lze, platí o hudbě vůbec. Pravidla, která se těží ze skladeb vokálních, melodramatických, programních, t. j. ze skladeb ne čistě hudebních, nýbrž již do oboru *sloučení hudby s básnictvím* spadajících, nemohou pro estetiku pouhé hudby nikdy býti závaznými. Zkoušíme-li, co kdo zmůže, hledíme vždy jen k tomu, co dokáže vlastní silou, bez cizé pomoci. Chceme-li tedy zvědět, co *hudba* zmůže a co nezmůže, musíme rovněž tak uvažovati jen to, co vykonává beze vší pomoci zpívaného, mluveného, psaného nebo tištěného slova.

*

Pozdrželi jsme se u „tónomalby“ a u „nápodobení přírody“ hlavně proto, že mnozí (stoupenci i odpůrci) považují programní hudbu skutečně za jakýsi zmocněný a stupňovaný druh „tónomalby“, vztahující se netoliko k tomu, co ve přírodě vidíme a slyšíme, nýbrž i k lidským citům, vášním, myšlénkám atd. Avšak *estetickým principem nemůže býti „tónomalba“ v nižádném smyslu ani hudbě vůbec, ani hudbě programní zvlášť*. Kdo se její teorií s této strany přibližuje, bloudí. Že tím ostatně užívání „malujících“ tvarů ve skladbách programních není naprosto zamítnuto, dlužno již zde podotknouti; jich význam jest pak ovšem jiný než při vlastní „tónomalbě“. Hudba sama nemá se pachtiti po tom, aby sama ze sebe podala nějaký *obraz*; avšak *výrazem* svým může se přizpůsobiti obrazům, které nám podává umění jiné. To děje se v hudbě programní, ve zpěvu atd. pomocí slova básnického, v hudebním dramatu mimo to i pomocí zjevu scénického. Zejmena v posledním případě je „tónomalba“ netoliko dovolena, nýbrž i přímo nutná. Neboť hudební drama má *všechno*, cokoliv uchu podává, podávati v ideálním rouše hudebním; nápodobiti všelijaké hřmoty a zvuky přírodní docela bez pomoci

hudby zůstane vždy počínáním si poněkud surovým, neuměleckým. Bez „tónomalby“ nemůže se tedy zpěvoherní skladatel obejít; její nutnost vztahuje se však jenom k celku, co nutnost charakterisujícího *dekorativního* prostředku k dosažení jednotného dojmu uměleckého, a tím i účele dramatického — nikoliv pak ku stránce čistě hudební. Také zde činí jedině melodické, harmonické, rytmické, dynamické tvary — tedy forma — hudbu *krásnou*; „tónomalbou“ stává se však hudba pro dramatickou situaci a všechno, co s ní *souvisí, významnou, vhodnou, přístojnou*. *Bez básnického slova a beze scénického zjevu, tedy v hudbě absolutní, čistě instrumentální, nemá „tónomalba“ co nápodobení nižádné estetické platnosti a jest oprávněna jedině vzhledem ku své bezvýznamné formě ryze hudební*.

Pokračujeme však ve své prohlídce všelikých hudbě vnučováných „předmětů“ a obraťme se od zevnější přírody ku *člověku*, především k jeho *mluvě*.

Akustická stránka lidské mluvy jest principiálně v tomtéž poměru k hudbě jako všechny ostatní zvuky přírodní, zejména jako různé hlasy zvířat. Také jí scházejí základní podmínky hudební krásy: *tonalita a takt*. Má-li se mluva státi hudbou, t. j. zpěvem, musí se dříve „stylisovati“: její neskonale bohatství nejjemnějších rozdílů výšky tónů musí se uskromniti a obmeziti jistým počtem určitých intervalů, spořádaných v nějakou soustavu (my užíváme v oktávě jen 12 intervalů, půltónů) a také délky trvání slabik, mezi sebou úplně nesměrné, musejí se podrobiti jisté jednotné míře, jistému jednoduchému pravidlu rozdělovacímu. S akustickou stránkou lidské mluvy dlužno tedy provésti tytéž změny jako se všemi zvuky přírodními, jako se zpěvem ptačím nebo s burácením vichřice, se šuměním lesů nebo s duněním hromu.

Zde musíme patrně opět klásti váhu na veliký rozdíl mezi *předmětem a podnětem* uměleckého tvoření. Při lidské mluvě jest to dvojnásobně nutné. Směle můžeme připustiti, že ze všeho, co slyšeti lze, poskytuje zajisté lidská mluva nejenom nejbohatší, ale také nejušlechtlejší pramen podnětů k hudebnímu tvoření; také nepotřebujeme zrovna odporovati hypotese, která z mluvy historicky odvozuje povstání zpěvu, že zpěvu pak všechnu ostatní hudbu; aniž budeme popírati, že se hluboký dojem mnohého melodického motivu (a též dojem hudební reprodukce) zakládá na jeho obdobnosti s jistým spádem mluvy, s otázkou, tužbou, prosbou, vzdechem, výkřikem, jenž se jistého elementárního účinku nemine, i když jest podán pouhými tóny bez naznačení ja-

kéhokoliv myšlenkového obsahu, jakoby v řeči cizé, nám naprosto nesrozumitelné; konečně i to uznáme, že hudbě vyvinující se na základě akustické stránky mluvy, čerpající tedy z deklamace své melodické motivy, dostává se tím také rázu národního... ale *podstatu a úlohu hudby* — rozumějíme vždy: hudby absolutní, čistě instrumentální — nebo snad *základ hudební krásy* nemůžeme nikterak spatřovati v nápodobení akustické stránky (spádu, modulace) mluvy. Něco jiného jest historický původ a rozvoj některého umění, něco jiného zase estetický základ jeho specifické krásy, která všude tam jest zákonem nejvyšším, kde umění to vystupuje samo o sobě. Krásu uměleckého díla nesmíme nikdy míšiti ani s podnětem jeho vzniku ani s jeho subjektivním, fyzickým nebo psychickým účinkem na diváka, na posluchače.

Nehledíme-li již ke zvukové stránce, nýbrž k *obsahu mluvy*, kráčíme do nového velkého oboru, do *říše myšlének*.

Často slyšíme a čítáme, že jest hudba „řeči“, ba i druhou „poesii“. Není to nic více a nic méně než metafora, obrazná hříčka se slovy. Jest snad duchaplná, pikantní a koná co básnický obrat i v obecné mluvě nepopíratelně dobrou službu, ale jakousi vědeckou váhu a platnost nemá. Zdaliž jest hudbě — ovšem obmezené svými vlastními prostředky — možno vyjádřiti *smysl*, t. j. myšlenkový obsah kterékoli, kratší nebo delší, poetické nebo prozaické mluvené věty? Zajisté není! A to jednoduše z té příčiny, že se hudbě nedostává již nejpřednější podmínky: znaku pro vlastní materiál každé řeči, *pro pojmy*. Ani jediný mezi všemi hudebními tóny, ani jediný mezi všemi tvary melodickými, harmonickými, rytmickými není s to sděliti nějaký pojem nebo poměr pojmů, beze všech logickou souvislost prostředkujících slovesných (mluvnických a syntaktických) vztahů a forem. Jaká může to býti „řeč“, jaké „básnění“, když nedovede ani říci „já“ nebo „ty“, když nedovede naznačiti ani podmět ani výrok? S tak velice nestejnými prostředky chytí hudbou podobnou službu konati jako řečí slovesnou, chytí konkurovati s básnictvím bylo by počínání pošetilé, namáhání ničemné.*

Užívejme tedy oné metafory, která hudbu nazývá „řeči“, tam,

* Nenamítej nikdo „tónomalbu“. Jenom v případech velmi vzácných pozná posluchač bez nápisu a bez výkladu, oč zde vlastně běží. Než i pak nestačilo by těch několik nuzných pojmů ke konstrukci nějakého „poetického obsahu“. Ani nejvybranější komentátor nemůže z pojmů „křepelka“, „kukačka“, „bouře“ a snad ještě několika málo jiných, beze vsí logické souvislosti na povrchu hudebního proudu plavoucích jako mastná oka, vykomentovati — idylickou báseň!

kde obrazně mluvíti smíme. V rozpravě vědecké buďme si však vědomi jejího vlastního významu a dosahu a nenecháme se másti pěknými frázemi, kde rozhodují přesné pojmy. Vždyť se neustále říká: slunce vychází a zapadá, slunce stoupá a klesá na obloze, ač všichni jsme přesvědčeni o pravdě, pro niž Galilei postaven byl před soud církevní; nikdo však oněch obecných výroků nepoužívá co základu bádání astronomického — má-li totiž zdravý rozum.

To všechno mělo by se rozuměti samo sebou. Jak rádi však zapominají právě na nejpřednější, nejjasnější věci ti, kteří nám ve svém nadšeném poblouznění chtějí namluviti, že jest hudba — netoliko v přenešeném, ale i v doslovném smyslu slova — skutečnou „poesii“! Jenom trochu více klidnosti a chladnosti, jedná-li se o vědeckou otázku! Strážlivou úvahou a jejím výsledkem neublížilo se, co svět světem stojí, ještě ničemu, a tak nebude ani hudba snížena nebo o svoje tajemná kouzla oloupena, zachová-li theoretik i naproti ní objektivnost všeho rozehvění a nadšení prostou. Jak nepěkným, neestetickým, ba vzhledem k starším mythologickým názorům i protivně prozaickým zdá se povrchním pozorovateli býti na př. „mechanismus“, jež moderní věda stopuje v celém sestojení všehomíra! A přece každým novým pokrokem této vědy jeví se nám příroda jen velebnější, krásnější, stává se i náš světový názor jen velkolepějším, poetičnějším. Cifry a formulky jsou snad suchopárnými, prozaickými, ne však věda a její výzkumy. Nejinak má se to i s „formalismem“ v estetice, zejména v estetice hudby. Jenom slabou, předpojatou mysl může zastrašiti pouhé slovo odpůrci na pranýř postavené; kdo však má záměry vážnější, ten za pravdou kráčí rovnou cestou, neohlíží se ani vpravo ani vlevo a nejméně dbá lichých předsudků, třeba sebekrásnějších, třeba sebehlobb zakořeněných.

Nám tedy budiž zásadou nezvratnou: *Říše myšlének, jež slovy vyjádřiti lze, jest říše básnictví; pouhé hudbě jest říše ta naprosto cizá a nepřístupná*. Tím ostatně není ještě řečeno, že by snad všechno to, co se nenechá *úplně vyčerpati slovy*, přestalo již proto býti poetickým. Naopak; jmenujeme-li každou věc pravým jménem, nezamtlujeme-li ničeň, ponechávajíce to domyšlení se, říkáme-li všechno výslovně a chceme-li, aby se to bralo v nejužším slova smyslu — pak jest sotva nejnechtnější, nejsuchopárnější próza možná, o jakési básnické dikci, o básnickém obratu nebo obrazu, neřku-li o skutečném uměleckém díle básnickém není ani řeči. Vždyť přece ono kouzlo veškeré poesie z valné části na tom se zakládá, co nad slovy básníkovými se vznáší, co za nimi se skrývá, zkrátka

na tom, co zůstává *nevysloveným*. Ale jakou cestou přicházíme k tomu, že o „nevysloveném“ víme, že si je myslíme? Patrně jenom tak, že nám báseň poskytuje jistý zcela určitý obsah myšlenkový, celou řadu zřetelně vytknutých pojmů a představ, z nichž pak nutně plyne, co zůstalo „nevysloveným“. *Všechno* nám tedy básník neříká; ale *něco* přeče, a právě toto „*něco*“ musí být *určitě vysloveno*. Musejí zde být řádky, máme-li se „mezi nimi“ něčeho dočísti. Kolem pevného, objektivně daného základu pojmového rozkládá se kouzlo zlatých paprsků poesie — ale bez takového základu, bez takové spolehlivé kotvy v bezedném moři nejrozumnějších dojmů subjektivních jest „poetická krása“ v pravém slova smyslu zcela nemožná. Často mluví se o jakési „nevýslovné poesii“ hudby; víme, co o tom máme souditi. Od „*nevysloveného*“ k „*nevýslovnému*“ jest především velký krok, jež dlužno netoliko nazdarbůh učiniti, ale i náležitě odůvodniti. Poesie naprosto „nevýslovná“ přestává být již „poesii“ a patří as tam, kam „neslyšitelná hudba“ nebo „neviditelná malba“.

Mimo básníka, jenž vládne ovšem nejbezprostřednějším výrazem myšlenek, řečí, jest i umělci výtvarnému krása poetická přístupna; neboť také malíř nebo sochař může jí poskytnouti jakýsi určitý pojmový obsah myšlenkový co pevný základ. *Hudebníkovi jest to však věci naprosto nemožnou*. Jeho umění není ani s to vyřknouti — jak sám Ambros podotýká — „jediný určitý pojem, vyjímaje nanejvýš těch několik málo co do své umělecké oprávněnosti přeče jenom pochybných případů onomatopojeticky a naturalisticky věrně nápodobující tónomalby dunícího hromu, tlukoucí křepelky atd.“ Hudební tón není slovem; schází mu artikulace a tou i významnost slova. A tak tedy „*idey*“, které hudba svými prostředky vyjádřiti může, nejsou nikterak „*poetickými ideami*“ — k tomu schází jim ona podstatná podmínka, o níž právě bylo jednáno —, nýbrž *ideami specificky hudebními*, a právě proto, že je nikterak „vysloviti“ nelze, nýbrž jenom „hráti“ atd., jsou také naprosto „*nevýslovnými*“ — a ne toliko „nevyslovenými“.*

Že nás může některá hudební skladba podněcovati ke skuteč-

* Mluvíme-li tedy přeče o „nevýslovné poesii hudby“ nebo o něčem podobném, buďme si toho vždy vědomi, že jest to opět jenom metafora, jenom výraz obrazný a nikoliv přesný, vědecký. S „básnictvím“ má „nevýslovná poesie hudby“ jen tolik společného, že značí nějaký vzácný zjev krásy hudební naproti hudebním zjevům všedním, jako zase ono značí nějaký vzácný zjev krásy myšlenkové naproti myšlenkovým zjevům všedním, „prozaickým“.

ným myšlenkám poetickým, nebudiž popíráno — později beztoho o tom ještě promluvíme. Ale takový subjektivní účinek díla uměleckého jest něco zcela jiného než jeho objektivní zjev, jeho specifická krása; neboť zrovna tak může naopak báseň podněcovati k myšlenkám hudebním, obraz nebo stavba zase k básnickým nebo také hudebním, báseň nebo skladba hudební k myšlenkám výtvarným atd. — nebo konečně může podnět k uměleckému tvoření přicházeti se strany zcela jiné, z věci úplně mimo obor krásného umění stojících.

Zde bylo by také na místě zmíniti se o *způsobu*, jakým se „*vykládají*“ skladby *instrumentální*. Než vedlo by nás to příliš daleko do podrobností, jelikož při tom jest uvádění jednotlivých skladeb a jich různých komentárů nezbytné. Uskromníme se tedy prozatím jenom nejstručnější poznámkou; příležitost promluvíti o této pikantní otázce něco více se časem zajisté dostaví.

Všechny výklady skladeb hudebních povstávají tím, že posluchač svoje vlastní poetické myšlenky, k jichž okamžitému oživení dojem skladby zavdal zevnější podnět, do skladby té vkládá, aby je pak zase co její „obsah“ z ní vyeskamotoval. Že „*vykládač*“ díla hudebního má docela jiné postavení než komentátor nějaké básně nebo archeolog vykládající nějaké dílo umění výtvarného, vysvítá z toho, co již dříve bylo řečeno o poměru „vysloveného“ a „nevysloveného“ v básnictví. Východiskem komentáru musí být vždy něco, co jest docela jasné a určitě vytknuto; z tohoto daného známého odvozuje se pak logickou cestou to, co není dané a známé. Komentátor skladby hudební postrádá však onoho daného pevného základu — ovšem jak dalece se mu jedná o výklad jakéhosi „*myšlenkového obsahu*“ — a má před sebou toliko veličiny neznámé. On nemůže se odvolávati k myšlenkám na tom neb onom místě zcela zřetelně a nepopíratelně vytknutým co ku spolehlivým premisám — on nemůže „*citovati*“. Jest pravda, že se zde onde uvádějí jednotlivé motivy co doklady — ale myšlenkový význam těchto motivů jest sám zrovna tak záhadný jako to, co se z něho teprve odvoditi má!

Zůstaneme na tom, *co do hudby vnášíme my, není ještě jejím obsahem*. Arci se praví: hudba sama obmezuje vkládání do ní poetických myšlenek, nepanuje v tom tedy pouhá libovůle. Avšak může být řeč o „*obmezování*“, když vůbec není ani platné *příčiny* k jakémukoliv vnášení „obsahu“ do hudby? Ne v tom, že se skladba absolutně hudební vykládá právě *tak a ne jinak*, nýbrž v tom, že se vůbec vykládá ve smyslu určitého obsahu myšlenkového, spočívá libovůle. Do smutečného pochodu Beethovenovy

sonaty op. 24. nelze ovšem tytéž poetické myšlenky vnášeti jako do finale Páté symfonie nebo do scherza některého kvartetu; ale plyne z toho již, že se do skladeb těch *vůbec nějaký* určitý básnický obsah vnášeti *smí* anebo docela *i musí*?

•

Mnohý dá snad tomu, co dosud bylo řečeno, celkem za pravdu. Avšak bude nám dále namítati: Hudba ovšem se neobrací *přímo* k rozumu, ale — k srdci, netlumočí *přímo* myšlenky, ale — city; než těmito city vede nás pak nepřímou přece k myšlenkám, k rozumu zpět. Náhled ten jest dosti rozšířen, třeba by se mu vždy nedostalo tak určitého výrazu jako u Ambrose („Grenzen der Musik und Poesie“); zasluhuje tudíž uvážení.

„Jisté představy budí v nás jisté city, ladí naši mysl jistým způsobem. Líčí-li nám básník na př. stav rodiny, která právě byla ztratila matku, anebo představuje-li nám malíč děti, truchlíci nad matčinou mrtvolou — vždy budeme dojeti, vždy budeme smutně naladěni. Mezi náladou tou a předmětem, jenž ji pravdělně budí, jest tedy jakási nutná souvislost, jakýsi svazek příčinný. Básník a umělec výtvarný kráčí naznačeným právě směrem, podává nám *příčinu* (představu), jejíž *účin* (nálada) se pak v posluchači nebo diváku najisto dostavuje. Při hudbě jest však cesta *opáčná*: Skladba budí v nás jakousi náladu, z níž pak zpět soudíme na představu (událost, situaci atd.) co na její příčinu. Slyšíme-li na př. hudbu, která nás plní truchlivostí, tanou nám ihned na myslí různé smutné případy ze života, které podobnou nebo stejnou náladu mívají vzápětí.“ — Tak asi mnohý argumentuje, na první pohled zajisté dosti správně. Nezůstaňme však státi při pohledu prvním.

Přede vším musíme se dohodnouti o jistém výrazu. Nebudeme se při tom držeti žádné školské terminologie, nýbrž jednoduše obecného způsobu mluvení. Slovo „nálada“, „naladění“ jest zajisté k naznačení účinku hudby nevhodnější. Při „citu“ přihlížíme vždy více nebo méně k jakémusi určitému, věcnému obsahu, tážeme se po jakémsi předmětu, jenž ono hnutí v nás budí, kdežto „náladou“ rozumíme *vůbec* jakýsi stav, jakési „rozpoložení“ duše, které určuje klid nebo ruch, spěšnější nebo lenivější proud představ, v našem nitru právě přítomných, jich rozvoj a vzájemný styk — zkrátka více způsob našeho cítění, více jeho formální stránku, nehledíce tak dalece ani k jakémusi obsahu myšlenkovému. Jsem tak nebo jinak „naladěn“ — a nejsem si právě příčiny

snad ani vědom. Mluvím-li ale o svých „citech“, neodlučuji je od určitých představ, jimiž ve mně byly vzbuzeny.

Každý cit, necht má již takový nebo jinaký obsah myšlenkový, jako *vůbec* každé hnutí duševní, „ladí“ mysl jistým způsobem, má svou „náladu“. Tuto náladu lze patrně i pomocí nějakého jiného obsahu myšlenkového dosti přesně docílit, třeba i pomocí pouhých pocitů smyslových (účinkování léků, jedů atd. na náladu mysle je známo), tedy i pomocí zvuků, pakli jimi jen nastává podobné hnutí, podobný rozvoj, podobný vzájemný styk, zkrátka: podobný způsob našich představ. Můžeme tudíž říci, že *hudba jest způsobila buditi v posluchači jisté nálady*, a každodenní zkušenost to potvrzuje. Budeme mluvit důsledně o *naladě* co účinku hudby, kdykoliv se bude jednat o přísný, správný výraz vědecký.

Zapomenouti nesmíme, že nikdy nejsme docela bez nálady. V každém okamžiku máme velké množství nejrozmanitějších představ, v našem nitru nikdy není prázdno. Představy ty se pohybují, klesají, stoupají, jest mezi nimi ustavičný ruch — jsme naladěni někdy silněji, jindy slaběji, ale nějak vždy. Má-li se v nás zvenčí — na př. uměleckým dílem hudebním — vzbuditi ta neb ona nálada, musí zajisté v těch skupinách představ, které právě naší myslí vládnu, nastati jakási změna; musí zvenčí do našeho nitra sáhnouti ruka, aby tam strunu naší duše tak nebo jinak naladila — tedy, poněvadž bez nálady nejsme —, aby je „přeladila“. Co jiného však může býti touto rukou, než nová skupina představ, která na starou, v nás již jsoucí, jistým způsobem účinkuje? V našem případě jest to *souhrn pocitů tónových*, které nám hudební skladba v určitém pořádku poskytuje. Ty zasahují mocně do naší duše, způsobujíce v ní jiné hnutí, jiný proud představ, nové jich styky a nový rytmus jich stoupání a klesání atd. — zkrátka: způsobují tak dobře novou náladu, jako to v jiných případech činí nějaký nový myšlenkový obsah, nám jakýmkoliv způsobem podaný. *Tónové pocity — vzhledem k objektivnímu uměleckému dílu, hudební tóny a jich poměry, formy — jsou zde pravou a jedinou příčinou nové nálady*. Tedy vlastně i při hudbě jest uměleckým dílem dána příčina, jistý tlum představ (tónových pocitů), z něhož pak nálada plyne co účín zrovna tak, jako při básnictví nebo malířství.

Samo sebou se rozumí, že posloucháním hudební skladby v nás nálada *teprve povstává*, že však může v nás povstati velmi rychle, téměř okamžitě.

U *nálady* jsme se šťastně octli bez úrazu. Jak to však bude vypadati s oním zpátečním pochodem duševním, jenž nás od ná-

lady té přivéstí má k jakémusi myšlenkovému obsahu? Básník nebo malíř předvádí nám určitý předmět, jenž jest příčinou nálady, kterou v nás vzbuditi chce. Krok od příčiny k účinu jest docela správný, mezi oběma jest nutný svazek příčinný. Kdo má příčinu ve své moci, může s jistotou počítati na účín, pakli jen příčina dospěla k plné platnosti své. Hudebník naproti tomu vpravuje nás svými prostředky do jakési nálady, z níž pak dle náhledu onoho, co z účinu máme zpět souditi na příčinu, a sice ne snad na skutečnou její příčinu — tou jsou patrně jenom pocity tónové —, nýbrž na příčinu z oboru zcela jiného, na příčinu takovou, která podobnou náladu za účinek mívá nebo alespoň míti může — na př. na nějakou tragickou situaci.

Že se tak stává — nikoliv pak vždy státi musí —, jest ovšem pravda. Nálada, již v nás hudba byla vzbudila, reprodukuje představy, které ji kdysi jindy provázely. Jsem-li smutně naladěn, na př. následkem čtení nějaké básně nebo posloucháním nějaké hudební skladby anebo pohledu na cizí smutek, pak — jest-li dojem dosti hluboký, avšak nepodává-li mi sám tolik zajímavé nové látky, že svoje vlastní myšlenky ani sledovati nemohu — vynoří se v duši mé celá řada vzpomínek na to, co jsem sám kdy bolného zakusil a zažil, třeba na ztrátu milovaného přítele atd. Avšak nastává otázka: Nejsou tyto představy, jichž reprodukce závisí na naší individualitě, na naší obecní zkušenosti, toliko subjektivním, nahodilým přídatkem? Zajisté jsou. Tatáž nálada může nejen u rozličných osob, nýbrž i u téže osoby v různých okamžicích býti účinem nejrůznějších příčin. Smutným mohla mne učiniti jednou smrt přítele, po druhé nezdar mých záměrů, odloučení od někoho, kdo mi zvláště byl drahým, pohled na neštěstí bližního, trudné poměry společenské nebo politické, sklíčující obraz budoucnosti, vědomí o nezhojitelném neduhu atd. atd. Která z těchto představ se pak co příčina reprodukuje, jest-li dána smutná nálada co účín všem společný — jest docela individuální, nahodilé. Není v moci skladatelově, aby nás (bez pomoci slova) přinutil vzpomenouti si právě na tuto událost nebo situaci, a nikoliv na některou jinou. Nálada, kterou ve mně vzbudila báseň svým obsahem, patří co nutný výsledek k básni. Nálada, kterou ve mně vzbudila hudební skladba svým zvukovým proudem, patří též co nutný výsledek ke skladbě. Avšak představa nová, pouze možné příčiny oné nálady, kterouž představu jsem čerpal toliko ze svého nitra, nepatří již ke skladbě zrovna tak, jako na př. k básni elegické nepatří vzpomínky na můj privátní bol a trud. Zde přestala již objektivnost uměleckého díla a zapo-

čala subjektivnost posluchačova. Přesné postupování od příčiny k účinu ustoupilo záhadnému zpátečnému kroku od účinu ku příčině, nutnost ustoupila pouhé možnosti, nahodilosti.

Ostatně nesmíme přehlédnouti ještě jednu otázku: Kdo nám za to ručí, že zpátečnou cestou od nálady co účinu k jistým představám co ku příčině dostaneme se skutečně ku představám básnickým, k ideám poetickým? A na tom přece záleží všechno, ať mají-li tyto představy míti valného podílu na kráse hudební skladby. Co příčina nějaké nálady není alespoň poetická situace nebo událost o nic bližší než prozaická. Když obratný vyučenec Merkurův při jásavém finale nějaké symfonie nemůže se snad zprostiti myšlenky na kridu, po velkém namáhání s tolika tisíci „čistého užítku“ šťastně provedenou — nemá-liž on zrovna tolik práva k tomu jako ten, kdo nám namluviti chce, že „durový jáсот po přestálých mollových svízelích“ znamená na př. „vítězství svobody nad porobou nebo světla nad temnotou, a nikoliv vítězství jednotlivého reka nad zástupy nepřátelskými“? Však dejme tomu, že máme opravdu nadání básnické, takže bychom se mohli vyhnouti veškeré próze a mezi posloucháním měli nejvzletnější idey poetické — i pak zbyla by ještě rozhodná otázka: kdo jest původcem těchto ideí, kdo je básnil? Přece ne hudební skladatel? My posluchači, a nikoliv on! V nejlepším případě jsme improvisoali obstojnou báseň k hudební skladbě, kteroužto báseň však původci skladby právě tak nesmíme přičítati, jako hudbu k nějaké básni složenou a třeba hned při prvním čtení básně improvizovanou nepřičítáme — básníkovi. A všechny ty poetické nebo nepoetické myšlenky, které se nám vnucují co „obsah“ nějaké hudební skladby, jsou k ní v tomtéž poměru jako hudba nějaké písně k textu: nové výtvory, k nimž původní umělecké dílo zavdalo toliko podnět.

Viděli jsme, že o jakémusi určitém myšlenkovém „obsahu“ nemůže při hudbě býti ani řeč. Obrátili jsme se k citům a náladám, jež v nás hudba budí; ty dovedly nás nanejvýš k tékavým představám co k nahodilým, subjektivním přídatkům, nikoli však ku představám objektivním, k podstatě uměleckého díla s toutéž nutností patřícím jako hudební tóny. Octnuli jsme se tudíž se svým odvoláváním se k citu a k náladě na nepravé cestě. Ale snad důležitost a význam „citů“ pro hudbu — tak musíme sami sobě namítati, chceme-li si počínati svědomitě — nezáleží v tom, aby byly jakýmsi mostem k myšlenkovému obsahu, nýbrž spíše v jejich vlastní podstatě co citů; snad jsou ony samy účelem, předmětem, obsahem hudby, a nikoliv myšlenky, pojmy. I tak roz-

umuje se velmi zhusta a právě na tomto náhledu zakládá se valná část estetických systémů hudebních.

Cit může v umění hráti dvojí úlohu. Buď jest on *účinkem* uměleckého díla anebo jeho *částí*. V prvním případě povstává v nás co *příměsek* k dokonalému vnímání krásného předmětu, takže se vedle jasné představy uměleckého díla jeví jako cit záliby v krásném — po případě nelibosti v šeredném. To jest vlastní „*estetický cit*“ čili „*krasocit*“, jehož přítomnost konstatujeme *estetickým úsudkem*. Pravím-li: Tato malba, báseň nebo hudební skladba jest krásná, znamená to: ona ve mně budí cit estetické libosti. V druhém případě jest cit přímo částí uměleckého díla, tedy jeho *obsahem, předmětem, látkou* atd., jako na př. nějaká vášně, představovaná hercem na jevišti nebo vylíčená romanopiscem. Pak jest cit sám předmětem našeho vnímání, a ne teprve jeho výsledkem, účinkem. Něco třetího není ani možno.

Jest na bíle dni, že má-li záliba na krásném předmětu býti opravdu estetická, t. j. nutná, bezprostřední, nepodmíněná, musí onen estetický cit, jehož výrazem jest náš soud o kráse předmětu, sám z tohoto předmětu plynouti co nutný a přímý výsledek, musí se v něm dokonale zakládati, musí k němu být upoután, vázán — musí to býti zkrátka *cit utkvělý* a nikoliv jen nahodilý, *těkavý*. Všechna ostatní záliba, která neplyne z předmětu samého, která se zakládá na citech *těkavých*, přestává již býti zálibou ryze estetickou. Nyní mějme na paměti: ruch, jež v našem nitru způsobuje poslechnutí nějaké skladby hudební, jest vázán toliko k *tónům* této skladby a tak dalece ovšem *bezprostřední, nutný, utkvělý*. Jakmile však hledíme k nějakému myšlenkovému obsahu, jenž čistě hudební dojem snad provází, a pak k citovému hnutí, povstávajícímu právě na základě těchto provázejících myšlenek, tedy k citovému hnutí sekundárnímu — jest ono *prostředním, nahodilým, těkavým*. Pro nás pak jest důležité: *Cit absolutní, hudbou v nás vzbuzený, jest jenom tak dalece citem ryze estetickým, pokud tkví na hudbě samé, na pocitech tónových, tedy pokud jest citem objektivně utkvělým; ztrácí však svůj estetický význam a svou estetickou oprávněnost úplně, jakmile přestává býti pouhým subjektivním výrazem příslušných objektivních forem tónových, a tím i čistě hudební náladou*. Čím více se podáváme tónům samým, čím hloub se do nich noříme, tím čistější bude naše hudební naladěnost, tím čistější také náš hudební požitek. Tato naladěnost, tento požitek se ale jenom kalí, když hledíme sobě oněch hudební dojem provázejících nahodilých myšlenek a citů z nich pocházejících, sekundárních. Tím opouštíme

pak půdu nejenom *hudební krásy*, nýbrž i *krásy vůbec*. S této strany nemůže nás tedy běžná „*estetika citu*“ vésti k uspokojivým výsledkům; neboť klade právě v ony nahodilé subjektivní přímětky, které s velkou oblibou „*poetickými*“ nazývají, a v ono sekundární hnutí citové, které se až k výši „*mravního citu*“ stopuje, klade tedy zrovna v *těkavost* citu jeho cenu, jeho pravou estetickou podstatu.

Jak bude to s druhým obou případů, t. j. s citem co *předmětem, obsahem, látkou* uměleckého díla hudebního? Známo, že některá umění nám předvádějí nejrůznějším způsobem i cit lidský jako kterýkoliv jiný předmět; analogie hudby s malířstvím, básnictvím atd. je tedy dosti svůdná a také dosti oblíbená. Avšak při podobném porovnání panuje — s malými, čestnými výminkami — osudný zmatek pojmů „*líčení*“ a „*představení*“ (čili zobrazení) předmětu uměleckého díla. Vezmeme zcela jednoduché příklady.

Malíř nelíčí krajinu nebo lidskou postavu, nýbrž podává nám barvami a tvary jich věrný obraz, on krajinu nebo lidskou postavu *představuje*, „*staví před nás*“. Básník však, jenž nevládne ani barvami ani tvary, nýbrž jenom popisujícími slovy co dosti chudinkým surogátem, nemůže krajinu nebo lidskou tvář představit, nýbrž toliko *popisati, líčiti*. Tak nelíčí herec na jevišti tu neb onu povahu, ale *představuje* ji, kdežto zase romanopisec ji *líčí*, pakli neuvádí příslušnou osobu co přímo mluvící a jednající, nýbrž sám toliko vypravuje o jejím smýšlení, citění, snažení atd.

Tedy jen to líčíme, co nemůžeme nebo nechceme přímo podati. Hudba však budí v nás skutečné city, podává nám city samotné — nač měla by sáhati k surogátu „*líčení*“? Hudebník nepotřebuje to činiti, právě tak, jako i malíř nebude nikdy uznávati za nutné, záhodné nebo třeba jenom i možné, „*líčiti*“ to, co nám může bezprostředně podati, představit, zobraziti, na př. blankyt nebes, zeleň luk nebo úsměv lidské tváře. „*Líčení*“ citu nehledejme v hudbě — nanejvýš v nějakém románu, kde se snad nějaký cit dopodrobna rozebírá a popisuje.

Ze všeho toho vysvítá, že tím zobecněným „*líčením*“ citů pomocí hudby vlastně nemůže býti míněno nic jiného než jich skutečně budění.* Někdo mohl by však říci: Hudba budí v nás city,

* Nemysli nikdo, že toto přísné líšení pojmů jest pouhé slovíčkářství. Na první pohled docela nevinné slůvko, jehož bylo v nepravém smyslu použito, má v dalším průběhu vědecké práce často velmi nemilé, závažné následky, zvláště stalo-li se zmatení pojmů hned v prvních základech vědy. Jak určitě a jasně různí své základní pojmy matematik nebo přírodopyscec — estetik nesmí jednati jinak, chce-li dospěti k výsledkům exaktním.

podává je nám, ony jsou tedy jejím předmětem, ona je *nápodobí, představuje*. Záležel na tom, abychom i zde nabyli spolehlivé jistoty.

Můžeme při hudbě mluvit o „představování“ citů tak, jako na př. v malířství o představení lidské tváře nebo v dramate o představení nějakého příběhu? — Velká to věru otázka — a přece mnozí nerozpakují se ani v nejmenším říci na ni rozhodné „ano“ beze všeho vážného promyšlení věci.

Kterou stránku citu může hudba jaksi taksi podati, o tom byla již řeč. Je to jenom „nálada“ citu, jeho formelní stránka, jeho hnutí, jeho dynamika a rytmika atd. — zkrátka: jeho *ruch*. Proto nemůže *krása citu*, jež hudbou představitel chceme, spočívat v ničem jiném než ve formách a poměrech tohoto hnutí, tohoto ruchu, v neustálém střídání se ladu a neladu, shody a neshody současných nebo posloupných představ a jich skupin, t. j. *ve formě jich časového zjevu*.

Připomeňme sobě nyní, co jsme poznali u příležitosti „*tónomalby*“. *Totéž platí stejnou měrou o velikém „nápodobení“ citů*. Forma jich ruchu nemůže se tak nazdařbůh převést v tóny. Svět našich představ jest tak neskonale bohatý a rozmanitý, tak neskonale plynň a hybný, že u porovnání s ním jest i etherická říše hudebních tónů při vši své různotvarnosti přece jenom omezenou, těžkou a tuhou hmotou. Pevné intervaly, odměřený takt, všechny ty ustálené tvary, jimž se i *nejvolnější* hudební vynalézavost podrobiti musí, chce-li se pohybovat uvnitř nynější hudební soustavy, vnucuje citům teprve hudebník. Tedy i zde musí se mnoho, ba *velmi mnoho* „stylisovati“, má-li se z ruchu citů našich vytěžit něco, co by se „hudbou“ nazvati smělo.

Jelikož se však ruch citový ve svém hudebním obraze jen potud jeviti může, pokud jej lze prostředkům umění hudebního — a přecasto znamená to: Prokrustovu lož — úplně přizpůsobiti, tedy jaksi „zhudebniti“, takže pak před sebou máme jenom *formy čistě hudební*: tož bude se moci bezpečně krása takového obrazu na tytéž činitele uvést, které jsou základem krásy hudební vůbec. Bude se tedy jednati o rytmiku a dynamiku, o modulaci a architektiku, o harmonii a melodii, zkrátka: *o formy a poměry tónů* — a také požadavky „jednoty naladění“, „důslednosti a plynňosti u vývoji citu“ atd. budou platiti jen hudebně formální stránce příslušného hnutí citového, tudíž i zvučícího jejího obrazu.

Přitom nesmíme ani na okamžik zapomenouti, že jest *estetické zalíbení na jistých formách zcela původní a bezprostřední*, že se vztahuje jen k těmto formám samotným, ne k látce nebo hmotě,

na níž se jeví, jen k poměru a ne k nositeli tohoto poměru. Když ku př. na nějakém pohybu zříme jistou spořádanost a souměrnost, jisté rytmické nebo architektonické formy, dostavuje se záliba naprosto. Co však jest v pohybu, *kteřý předmět* se hne — to zůstává pro estetické posouzení pohybu zcela lhostejným. Jak nepatřičným by to bylo, odvozovati zálibu v harmonii barev ze záliby v harmonii tónů nebo linií nebo myšlenek, právě tak nepatřičným bylo by také hledati pravou příčinu záliby v kráse hudební v tom, že nám jisté formy hudební připomínají podobné formy v oboru citů nebo myšlenek, v ústrojí lidské duše nebo všehomíra, v říši dobra nebo pravdy, že nás formy ty „nechávají tušiti“, že se v nich „zrcadlí“ atd. atd. Nalezáme-li v oboru lidského citění — nebo kdekoliv jinde — nějakou harmonii, nějakou souměrnost, líbí se nám právě *co harmonie, co souměrnost*, aniž by nás musela teprve upomínati na barvy nebo tóny; a naopak: nalézáme-li nějakou harmonii, nějakou souměrnost v oboru barev nebo tónů, líbí se nám opět *co harmonie, co souměrnost*, aniž bychom si při tom teprve vzpomínati museli na harmonické nebo souměrné formy ve „vyšších“ sférách. *Estetická platnost forem hudebních jest úplně samostatná, nezávisí na estetické platnosti jiných, mimo obor hudby ležících forem ani v nejmenším*. V hudební skladbě, i v takové, která by snad city „nápodobila“ nebo „představovala“, jsou před námi jisté naprosto libé formy a poměry, nešené *hudebními tóny*; nemůžeme je tedy jakožto formy a poměry konkrétní pojímati jinak než *co formy a poměry tónů hudebních*.

Konečný výsledek jest tentýž jako při „*tónomalbě*“: *ruch citů může býti podnětem hudebního tvoření, ale krása hotové skladby spočívá zase jenom v ryze hudebních formách*.

*

Než, jest ještě jiný, velmi důležitý důvod proti „představování“ citů hudbou, a ten ukazuje povrchnost oné hudby „estetiky citu“ ovšem nejdokonaleji.

Každý cit jest pouze jakýmsi *stavem*: stav ten nemůže se vznášeti ve vzduchu, on musí býti stavem něčeho, někoho, stavem *cítící osobnosti*. Otázku: „*Kdo cítí?*“ nelze tak beze všech okolků odmítnouti nebo umlčeti — ona žádá nutně svou určitou, jasnou odpověď.

Cit co předmět uměleckého tvoření musí i v tomto ohledu

„tkvěti“ na něčem, t. j. na nějaké osobnosti. Má-li dílo umělcovo státi se živoucím tělem, a ne snad pouhou prázdnou, bezpodstatnou, docela neuměleckou abstrakcí, nesmí umělec zajisté představovati „cítění“ samo o sobě, nýbrž spíše *člověka* tak nebo jinak *cítícího*. Malíř předvádí nám na př. určité charakterizované individuum, starce, muže, dítě, ženu a propůjčuje mu tvářnost a posuňky směřujícího se, zarmouceného, rozzlobeného atd. Tutěž službu, jakou malíři barvy a linie, konají básníkovi slova. Reč je charakteristickým, nijakému nedorozumění nepodlehajícím znakem lidskosti, znakem ještě závažnějším, ještě důležitějším než lidské tělo. Zevnější vzezření člověka lze uměle nápodobiti i v mrtvém materiálu; ale mluvíti, opravdu *mluviti*, t. j. nejenom říkati slova, nýbrž i mysletí pojmy, to nemůže žádná vosková figura, to může jen skutečný, živý, uvědomělý člověk nebo vůbec bytost co do duševního ústrojí jemu podobná. Kdekoliv a kdykoliv slyšíme (nebo čteme) slova, předpokládáme beze všeho dalšího rozvažování *mluvící* (nebo píšící) *osobu* — nechť již slovy svými vyjadřuje myšlenky své anebo jen o jiných vypravuje. *Těto mluvící osobě přičítáme všechny stavy duševní, jichž přirozeným výrazem jsou ona slova, ač neodkazuje-li nás vypravovatel určitě a výslovně k osobě třetí co k pravému jich nositeli.*

Jak se to má s hudbou? Opět upozorňuji, že pořáde ještě jednáme výhradně o hudbě absolutní, čistě instrumentální.

Dejme tomu, že by hudební tóny a jich různé skupení mohly skutečně považovány býti za výraz jistých citů. *Komu* musíme tyto city přičítati, chce-li je hudba „představovat“? Především zajisté dlužno mysletí na toho, kdo jest *původcem* tónů, jež slyšíme, kdo je z hudebního nástroje vyluzuje, tedy na reprodukcujícího umělce, na *hráče*. *Skladatel* sám pro posluchače vlastně ani neexistuje; obecnstvo ví o něm jen z koncertního programu. Hráč je to, jenž nám podává umělecké dílo živé, hotové; kdo před ním se přičiňoval o uskutečnění skladby, zdali on sám anebo někdo jiný, o tom můžeme míti toliko historické známosti. Analogie s *hercem*, jenž provádí dramatické dílo básnické, zdá se zde býti blízká; je však právě v tomto případě zcela nevhodná. Pohled na virtuosa v černém fraku s bílou kravatou u koncertního klavíru sedícího a hrajícího snad nějakou — idylu, anebo pohled na instrumentalisty, jak stojíce před svými pulpity, obračejíce noty a počítající pausy, s kapelníkem taktovkou se ohánějícím v čele hudou, pískají, troubí a bubnují nějakou — eroiku, přece nelze přirovnati pohledu na herce, jenž celým zjevem a též okolím svým dojem básně zvyšovati a stupňovati má, nebo ale-

spoň dojmu tomu překážeti nesmí.* Jsou to dva docela rozličné druhy reprodukce. Pohled na hráče může hudebnímu požitku spíše býti na úkor než ku prospěchu a jen přemocný smyslný dojem hudby a odvčkový zvyk paralyzuje poněkud ony někdy opravdu až směšné a protivné dojmy zrakové. Nejlépe bylo by ovšem, kdybychom celý ten aparát ani viděti nemuseli. Právem klade na to Richard Wagner všude, zejména ve svém spisu Beethoven, nemalou váhu, a jest vůbec známo, že chce (a v Bayreuthě to také provedl), aby při hudebním dramateč zůstal celý orchestr skryt před očima diváka.

Myšlenky, že by byl hráč skutečně nositelem citů, jež nám hudba sděluje, musíme se vzdáti. On není tím, na němž skladatel může chtíti „představovati“ ten nebo onen cit, jako na př. dramatický básník to činí na herci. Vždyť zkušenost učí, že posluchač instrumentální skladby, jakmile se mu o to jedná, aby krásy hudebního díla samého dokonale požil a nikoliv pouze obratnosti reprodukcujícího umělce se obdivoval, tohoto hledí ztratiti nejenom s očí, ale i z mysle, aby tím snadněji mohl duševní hled pohřžiti hluboko do *vlastního nitra svého*. A vskutku: *posluchač sám jest jediným nositelem citů, nálad, vůbec duševních stavů hudbou probuzených, a nikdo jiný.* V něm povstávají — v něm také *zůstávají*. Arci existuje, přísně vzato, každé umělecké dílo jen co jakýsi soubor představ vnímající osoby, nechť jest ona divákem nebo posluchačem nebo čtenářem. Právě jeviště dramatu na divadle představovaného jest přece jenom *vědomí divákovo*. Co jednotlivé osoby cítí nebo myslí, co doufají nebo čeho se obávají, co chtějí nebo co trpí — to cítí a myslí, to činí a snášejí patrně jenom *tlumy představ*, odpovídající příslušným osobám dramatickým, tedy vlastně *částky vlastní osobnosti divákovy*. Ony jednotlivé tlumy představ jsou však slovem básníkovým a zjevem hercovým určitě vytknuty a přísně vymezeny; na této určitosti a na této vymezenosti nesmíme o své újmě ani dost málo měniti a jinačiti, nesmíme ničeho přidávati, ničeho odnímati, nejméně pak smíme do nich vnášeti celou svou osobnost se vším jejím cítěním, chtěním a myšlením. Krátce a jinými slovy:

* Stejnou měrou platí to o *deklamátorovi* — ovšem jen dotud, pokud jeho deklamace není vypravováním o třetí osobě, tedy pokud není přednášením *epické* básně. Jest na bíle dni, že hudebník žádné „vypravování“ nezná. On může nanejvýš podati to, co jest v jeho vlastním nitru, on zůstává na věky při svém „já“ a nikdy neříká „on“. V ohledu tom smí se o hudbě instrumentální ovšem říci, že jest „subjektivní“, a rozumíme-li tomu dobře, i „lyrická“.

Každý těchto tlumů představ jest *předmětem na hotovém uměleckém díle utkvělým*; naproti němu stojí celá ostatní zásoba našich představ co vnímající osobnost, co „apercipující subjekt“, jak zní technický význam psychologický. Tím jsou i všechny na oné dramatické osobě představené city, nálady, vůbec jakékoliv stavy duševní vymaněny z divákovy subjektivnosti, jsou z jeho nitra *promítnuty* navenek a sice v *postavu světa zevnějšího*, od subjektu docela odděleného. Pak nejsou již city, náladami atd. divákovými, nýbrž city a snahami *třetí osoby*, naše účastenství v nich přestává býti idiopathickým, sobeckým, a stává se *sympatickým*, soucitným. My cítíme, my se bojíme, ale necítíme, nebojíme se sami pro sebe, nýbrž — *pro reka dramatu*.

Tak má se to v dramate, tak v každém umění, kde se city atd. skutečně *představují* v pravém slova toho smyslu.

Při hudbě však tyto právě uvedené podmínky splněny nejsou. City hudbou v nás probuzené *zůstávají v nás*; my jsme jich nositeli, naše vlastní osobnost a ne tlum našich představ, uzavřeny a uměleckým dílem samým určený, naproti nám co „jiná“ *třetí osoba* stojící. Necht se vmyslíme do nejrůznějších stavů duševních, do nejrůznějších úloh — jsme to přece vždy jen my sami se svým celým myšlením a snažením, se svými názory a ideály, kteří brzo tu, brzo onu úlohu hrajeme. Duševní ruch ten zůstává v nás *umístěn* (lokalisován), nepromítá (neprojevuje) se do zevnějška, do jisté, zcela určitě vytknuté postavy mimo nás. Duševní ruch ten má v sobě největší volnost, jest věčnou metamorfosou naší osobnosti, našeho „já“, zůstává *těkavým*, není ustálený, *utkvělý*. Celé dílo umělecké budí pak účastenství *idiopathické*, nikoliv *sympatické*. — Jak může se však mluvíti o nějakém uměleckém „představení“ citu nebo jiného stavu duševního, když tento není vázán k jisté objektivně ustálené osobě, nýbrž toliko v posluchači samém zůstává, odevzdán každé choutce nahodilě a libovolně? Takový stav duševní jest pak dojemem *subjektivním*, jenž nikdy nemůže býti považován za „předmět“ nebo „obsah“ objektivního díla uměleckého.

Hleďme nyní nazpět. Tónomalbu museli jsme rozhodně odmlnit co estetický princip hudby: v jakémkoliv nápodobení viditelného nebo slyšitelného světa nelze nikdy spatřovati podstatu její krásy. „Reči“ a „poesii“ nám umění hudební též není; neboť nevládne žádnými prostředky, jimiž by mohlo posluchači sdělití nějaký pojem s tou určitostí a bezpečností, bez níž o nějakém „myšlenkovém obsahu“ uměleckého díla nemůže býti ani řeč. Konečně přesvědčili jsme se, že také cit, jež přece mnozí pova-

žují za estetické specifikum hudby, není předmětem jejího tvoření; ba, mluvíti o jakémsi „líčení“ nebo docela o jakémsi „představování“ citů hudbou v tom smyslu, v jakém o „líčení“ nebo o „představování“ mluvíme v jiných oborech uměleckých, ukázalo se býti naprosto nepřístupným.

Procestovali jsme všechny říše, nad nimiž se dle běžných teorií vznáší zlaté žezlo krásy hudební všemi směry. Někdy cítili jsme ovšem na okamžik také pevnou půdu pod nohama; obyčejně však houpala se naše loďka na nespolehlivých vlnách bezedného moře frází a metafor — a voda, jak známo, nemá trámy. Byli bychom snad zabloudili a do hustého bahna zabředli, kdybychom se místo těkavých bludiček „nevýslovné poesie hudby“ a „líčení citů“ atd. nebyli pevně a důsledně řídili bezpečným kompasem. A kompasem tím bylo nám: chladné, nepředpojaté, zejména pak všeho nadšeného rozechvění a poblouznění prostě pozorování a zkoumání věci, o niž se jednalo, spojené s nestálým porovnáváním rozličných odvětví uměleckých a s přísným různěním základních pojmů. Necht jsme byli zde nebo tam, necht jsme se odvážili do sebezoufalejšího labyrintu bludných názorů — všude se kompas ten stejně osvědčil, všude ukazoval tímtež jedním směrem, k téže jedné točně: k *formě hudební*.

Co v estetice rozuměti máme *formou* předmětu, bylo již několikrát naznačeno; je to *souhrn vzájemných poměrů všech jednotlivých částí*. Slyším-li jistý počet (současných nebo posloupných) tónů, budou mezi nimi zajisté co do výšky, co do trvání, co do síly nejrozmanitější poměry, které měříme *intervaly, taktem, přízvukem* atd. *Zde a nikde jinde sluší hledati živly krásy hudební*. Jsou harmonické, melodické, rytmické tvary, které se rozhodně líbí, jsou zase jiné, které se nelíbí. Příčina tohoto rozdílu spočívá zajisté jenom *ve způsobu sestavení a seřazení jednotlivých tónů*, nikoli v těchto samotných, t. j. spočívá ve formě a ne v materiálu hudebním. Estetická cena akordu závisí na intervalech, z nichž se skládá; totéž platí o melodii, při níž ovšem mimo to rozhoduje ještě rytmika, dynamika atd. Kdybychom na nějakém hudebním úryvku, motivu změnili jen dost málo jeho formu, t. j. kdybychom se dotknuli způsobu, jakým se tóny skládají v jeden spořádaný celek, byl by již také jeho hudební význam změněn, byla by snad i porušena nebo dokonce zničena jeho krása, třeba by jednotlivé tóny, tedy hudební materiál, zůstaly úplně tytéž. Všechno patrně na tom záleží, *jak se tón druží k tónu* — a právě toto „jak“ jest hudební tvar, hudební forma. Samo sebou se arci rozumí, že se význam „formy“ ne-

vztahuje toliko k prvkům hudebním, k jednotlivým akordům, motivům atd., nýbrž i k celkům větším, k větám, periodám, k celým skladbám; krása těch opět spočívá výhradně ve způsobu jich sestavení, zbudování, tedy v jich „formě“. Že zde nesmíme myslet na nějakou šablonu, podle které by hudebník měl skládati, jako by narážel na jedno kopyto, jest na bíle dni; neboť v pojmu „estetické formy“ neleží pranic, co by ji nemilosrdně dávalo v podruží umlovitosti a zvyku. V oboru formy vládne tvůrčí duch umělcův docela neobmezeně; jenom věčný zákon krásy jest ještě nad ním. Skladba může býti tvořena bez šablony — ale „bez formy“ není žádná, poněvadž kde jest více tónů, tam jsou i vzájemné poměry a vztahy tónů, tam jest i hudební forma. A líbí-li se nám umělecké dílo se stanoviska zevnější šablony třeba úplně „bezforemné“, t. j. zcela volně bez ohledu na ustálenou tradici vytvořené, líbí se nám vždy jenom formou svou, vždy jenom způsobem, *jak* jsou její větší a menší částky spojeny v jeden ladný celek.

Podle toho, co zde již na více místech bylo o hudební formě řečeno, zajisté každý nepředpojatý bude souditi: *Dvě skladby*, které nejsou totožné, skládají se z různých motivů harmonických, melodických a rytmických, a jsou již proto, třeba by povšechná kostra stavby celku byla v obou případech stejná, *formálně nestejná*. A přece i s této strany bývá nedorozumění velmi časté i tam, kde bychom je nejméně hledali. Sám dr. Ambros ve svém spise *Die Grenzen der Musik u. Poesie* praví takto: „Nejsou, hledíme-li k *formě*, symfonie do g moll od Mozarta a symfonie do c moll od Beethovena docela stejné? — Nejsou obě „krásnými formami“ ve zvukném ruchu se rozvíjejícími? Ba není u obou počet částí, jich modulatorní konstrukce podle schematu hlavních tónin, jich stavba atd. souhlasná? Netěží kontrapunktické umění v obou geniálně ze základního thematicu?“ A kam Ambros míří? Chce tím dokázati, že estetický princip formy ani nestačí, aby učinil pochopitelným rozdíl dvou hudebních děl dle téže šablony skládaných! To vskutku překvapuje. Porovnávejme tyto (nebo kterékoliv jiné) dvě symfonie, takt za takt, větu za větou. Všude nalezneme docela rozdílné tvary harmonické, melodické, rytmické, úplně krýti bude se sotva jediný takt mezi tisíci. Jest-li seřazení tónů v obou skladbách nestejně, jak může se jich hudební forma nazvati „docela stejnou“? A jest-li seřazení tónů, tedy forma zde i tam opravdu „docela stejná“, pak nemáme před sebou dvě různé, nýbrž dvě totožné skladby, nebo vlastně jen *jedinou* skladbu ve dvou exemplářích. Čím jiným mohly by se dvě sym-

fonie líšiti, ne-li způsobem, jakým jednotlivé tóny k sobě se řadí a ze stejného materiálu vždy nové a nové hudební tvary způsobují, tedy formou svou? Zajisté nepostačují to ještě k úplně „stejnosti“ formy, když jest ve dvou skladbách „počet částí, modulatorní konstrukce podle schemat a hlavních tónin a jich stavba“ souhlasná. Pojem estetické formy zahrnuje v sobě právě tak harmoniku, melodiku, rytmiku a dynamiku jako architektoniku hudby; užívá-li se však slova „forma“ v naukách o kompozici *výhradně pro jistou kostru architektonickou*, tedy pro sestavení většího celku z menších vět a chodů, děje se to patrně jenom v nejužším slova smyslu, jest to pouze pregnantní *význam technický*, jež nikdy nesmíme zaměnití se *širším pojmem formy estetické*, zde *jedině pravým a místným*. Že se tak do očí bijící nedorozumění, které může povstati jenom příliš nedostatečnou přesností v různění pojmů, vyskytuje i v Ambrosově knize, jest ovšem zřejmým důkazem, jak lehce, ať nedím lehkovážně, proti kaceřovanému „formalismu“ polemizují i učenci jinak na slovo vzatí.

Velmi oblíbenou zbraní nejenom proti hudební „formě“, jak byla zde vyložena, nýbrž proti formálnímu principu estetickému vůbec jest známá obyčejně se svrchovaným opovržením spojená fráze o „*prázdne formě*“, již schází všechen obsah a význam, všechna hodnota estetická. Arci, formu a obsah nikdy nelze od sebe oddělití, jedno nemůže bez druhého ani existovati! Mluvíme-li o nějaké formě, musí zde přece býti něco, nějaká látka, nějaký obsah, jež má zrovna tuto a ne jinou formu; a naopak nemohl bych zase mluvití o nějakém obsahu, kdyby se mi obsah ten nejevilo v takové nebo jiné formě. Pouhá forma beze všeho obsahu, tedy „forma docela prázdná“ byla by tímtež nesmyslem jako „obsah bez formy“; ba, ve skutečnosti jest i naprosto nemožná. Zakládati estetiku na *takovéto* formě bylo by ovšem podnikání, proti němuž by se vším právem musel každý rozumný člověk ohraditi. Avšak na to nikdo ani nemyslí, nejméně pak přívrženci formální estetiky sami. Hudební forma, již jsme během této rozpravy poznali co pravý a jediný pramen krásy našeho umění, není nikterak „prázdnu“; vždyť spočívá v poměrech zvuků, je tudíž *jistým konkrétním obsahem naplněna*. Celá bohatá říše tónů, jak dalece se jeví v některé soustavě hudební, je zde látkou, a zákony v této říši platící vládnu touto látkou co vnitřní princip, formu určující. Samo sebou se rozumí, že má-li povstati umělecké dílo, musí hudební materiál, jež sám o sobě bez zevnějšího nárazu, bez cizí iniciativy nemůže se státi činným, tvůrčím, proniknut a oživen býti jakousi samočinnou silou —

a tou jest *ruch v tvůrčím duchu umělcově*. V něm účinkují a osvědčují se pak zákony z vlastní povahy a podstaty hudebních tónů plynoucí — nebo chceme-li: tvůrčí duch umělcův účinkuje a osvědčuje se v plnění a provádění jich. Umělecké idey, které se v tom neb onom tvaru vtělují, umělecké myšlenky, jimž se ve skladbě dostává skutečného výrazu, jsou právě *idey a myšlenky ryze hudební, vyhradně k tónům a jich formám se vztahující a nižádné jiné*. Jedině v tomto smyslu lze mluvit o jakémsi „obsahu“ hudby; jiného obsahu, který by nebyl specificky hudební, snad dokonce nějakého poetického, t. j. myšlenkového, pojmového obsahu hudba naprosto nemá. Netvrdíme tedy, že jest hudební forma docela prázdná, všeho obsahu prostá, nýbrž odmítáme jenom veškeré násilné vnučování jí obsahu cizího, mimohudebního.

Největší pohoršení způsobil dr Ed. Hanslick u všech odpůrců „formalismu“ svým trefným, třeba ne docela *novým přirovnáním hudby k arabesce*.

Spatřují v tom rozhodné snížení umění hudebního; arabeska je prý pouhá hříčka s formami, která slouží jen k tomu, aby architektonické plochy plnila a zdobila, nemá tudíž žádný samostatný, nýbrž toliko podřízený dekorativní význam. Bez odporu nejedná se při tomto porovnání o nic jiného než o *krásu arabesky* a o *krásu hudby*, z nichž prvá záleží v jistých naprosto libých formách lineárních a rozměrných, toto pak v jistých naprosto libých formách hudebních. Otázka, *čemu krásné dílo z toho neb onoho oboru slouží*, zde nerozhoduje. Než budiž tak; i když otázku tu připouštíme, nemusíme od onoho přirovnání upustiti. Hleďme na př. k příbuznosti hudby s jiným formálním uměním, s *architekturou*. Ta vlastně také „slouží“ jakémusi účeli — konečně jest všechno, i nejvyšší estetické umění, jak Herbart praví, jen ozdobujícím uměním: zdobit náš život. Ale stavitelství považuje se za umění mnohem „důstojnější, ušlechtlejší, vyšší“ než ornamentika, a proto bývá přirovnání hudby k architektuře obyčejně přijato bez reptání co přirovnání dvou živlů stejné hodnoty. Nehleďme k tomu, že jest ve vědě všechno aristokratické stavění jednoho umění nad druhé zcela nemístné; nemusíme se ihned tázati, zdaliž se přirovnáním hudby k architektuře opravdu něco podstatného na věci mění? Není architektura zrovna tak čistě formální umění jako arabeska? Nejsou obě stejně „bez obsahu“? Kdo se neleká stavěti hudbu vedle architektury, ten se také nekřížij zbytečně před Hanslickovou arabeskou.

Musíme stále míti na zřeteli, že jest krásné umění dvojího druhu. Buď tvoří jeho dílo jakýsi celek, který představuje něco

mimo vlastní obor toho umění (tedy v přírodě, v životě, v dějinách, v jiném umění atd.) ležícího, t. j. nějaký „předmět“ — anebo obmezuje se jediné *svými zvláštními formami dle pravidel estetického vkusu sestavenými*, aniž by jimi něco jiného, nějaký „předmět“ představovalo. K prvnímu obou druhů patří na př. socha, představující lidskou postavu, obraz krajiny nebo básně vypravující nějaký historický příběh; umění taková jmenujeme *předmětnými, nápodobujícími, obraznými*. Umění druhého způsobu sluje pak *bezpředmětným, absolutním, ryze formálním* a do oboru jeho náleží mezi jiným i architektura, ornamentika a — hudba. O prvním těchto tří naposled jmenovaných umění praví sám jeden z nejrozhodnějších protivníků „formalismu“ v estetice hudby (Ambros): „Daná látka (jaká se na př. v eposu, v dramatech atd. básníkovi k uměleckému přetvoření podává) odpadá při architektuře nadobro. Nemůžeme se zde tázati, co ten neb onen chrám nebo dóm znamená — *on nepředstavuje nic* — on jest právě chrámem nebo dómem. Hmota nežádá zde na umělci ničeho, než aby jí dal *krásné tvary*, v nichž by se *architektonická idea* zřetelně vyjádřila.“ Co zde o architektuře tvrdí, popírá Ambros o hudbě, obávaje se, že by bylo toto umění stejným provedením formálního principu jaksi sníženo. Proč nemohli bychom však říci o hudbě totéž co o architektuře? Nebylo-li to potupné pro tuto, nebude to jím také pro onu. Zkusme to: „Daná látka odpadá při hudbě nadobro. Nemůžeme se zde tázati, co ta neb ona sonata nebo symfonie znamená — *ona nepředstavuje nic* — ona jest právě sonatou nebo symfonií. Tónový materiál nežádá zde na umělci ničeho, než aby mu dal *krásné tvary*, v nichž by se *hudební idea* zřetelně vyjádřila.“ Co chceme více? Jsme přímo — u Hanslicka.

Také „cituprázdni“ jsou prý přívrženci formální estetiky, nechápající význam a cenu účinkování hudby na náš cit a na všechno, co s ním souvisí.

Je pravda; *podstatu krásy, tedy estetickou, ryze uměleckou* cenu nelze při hudbě spatřiti v ničem jiném než v tónech a jich různých tvarech; avšak *účinu na naše citění* není tím ani dost málo dotknuto. Naopak, kdykoli v této rozpravě byla řeč o citech, dospěli jsme k tomu výsledku, že hudba city nelíčí, nepředstavuje, nýbrž v posluchači přímo budí, že to, co nám ona vedle tónových forem podává, nejsou umělecké „obrazy“ citů, nýbrž tyto samotny. Kdož by chtěl být tak bláhovým a navzdor každodenní zkušenosti upíratí možnost nejmohutnějšího rozechvění celého nitra našeho při naslouchání čarovným zvukům Beethove-

novy symfonie? Sám Hanslick ohraňuje se v předmluvě k druhému vydání svého spisu o kráse hudební co nejrozhodněji proti nařknutí, jako by žádal „absolutní bezcitnost“ hudby. Vždyť přece dosti jasně se vyslovil: „Každé pravé umělecké dílo bude mít jakýsi vztah k našemu citění, ale žádné výhradní. Charakterisujeme-li hudbu jejím účinkováním na cit, neříkáme tím pranic, co by rozhodovalo o estetickém principu jejím.“ Zajisté také na př. krásný dorický chrám nebo velebný gotický dóm mocně nás dojmají, budí v nás různé dosti silné, dosti živé city, takže tyto jsou velmi výdatnými pakami k docílení nábožného naladění — jsou proto již city „obsahem“, „předmětem“, „účelem“ architektury? Kdo by architektovi přišel s takovou, pochodil by zajisté velmi špatně. Anebo: mnohý nápoj, mnohý jed probouzí a rozčiluje náš cit i naší obrazotvornost — patří však všechny naše jim vzbuzené myšlenky a city již proto k němu samému co jeho podstatné částky, co jeho „obsah“? Subjektivní dojem jest něco docela jiného než objektivní jakost předmětu. Směsici duševních stavů, která v posluchači čistě instrumentální skladby povstává, dlužno náležitě roztržiditi a rozrůzniti. Estetická záliba spočívá jediné na krásných formách čistě hudebních, a nikoliv na nahodilých, subjektivních, tyto formy provázejících a jimi třeba vzbuzených více nebo méně příjemných citech a poetických myšlenkách. Proto také nelze se všeobecnou platností pronéstí výrok: *účelem* hudby jest probuzení nějakého citu nebo nějaké nálady, třeba by v jistých případech bylo možno *upotřebiti* i absolutní hudby k podobným účelům jako v kostele, při slavnostech, při pohřbech atd. Rozložím-li se do kypřého mechu v lese pod šumícími sosnami a naleznu-li, že se tam velmi dobře leží, smím snad tvrditi, že „účelem“ mechu a sosen jest, aby lidem poskytovaly pohodlné místo pro odpolední siestu? A „zneužitím“ mechu a lesu to zrovna také nemusí býti.

Myslím, že bude pravý poměr mezi formou co pramenem objektivní krásy hudební a citem co subjektivním účinem uměleckého díla dosti jasným. Zmíním se toliko krátce o způsobu, jakým hudba na náš cit působí. Především prostředkuje zde *dojem tělesný*. Žádné jiné umění nedotýká se tak mocně celé soustavy nervové jako právě hudba. Každý kmit vzduchu hudebními nástroji rozvlněného neúčinkuje toliko na ucho, nýbrž otřásá celým tělem. A nyní představme si proudy tónů, které vydává na př. celý silně obsazený orchestr nebo jenom zvučný, desíti zručnými prsty ovládaný klavír. Je známo, že *úplně hluchý člověk*, tedy třeba takový, jehož sluchový nerv již pražádné služby nekoná,

účinek hudby velmi dobře na sobě pozoruje a že v ústavech hluchoněmých nastává ihned čilý ruch, jakmile kolem domu se ubírá hrající sbor hudební: všechno spěchá nepokojně k oknům. Povážíme-li, jak veliký jest vliv smyslných dojmů na cit, pochopíme, proč hudba na něj právě mohutněji účinkuje než kterékoliv jiné umění; jest ona mezi všemi nejsmyslnější, co se *síly* dojmu týče.

Jiný prostředek pathologického účinu hudby byl jednou již příležitostně naznačen: podobnost některých hudebních frází se spádem lidského hlasu, při jistých náladách duše pravidelně se vyskytující. Tak spočívá rozdíl prosby a rozkazu, touhy a obavy, smělosti a skromnosti, prudkosti a něžnosti, otázky a odpovědi, jež slovy pronášíme, především v melodické, rytmické a dynamické, tedy krátce v *hudební* stránce řeči, a vyniká-li ve skladbě instrumentální motiv, jenž na sobě má ráz některého z těchto způsobů pronášení slov, dostavuje se velmi snadno též příslušný dojem prosby nebo touhy nebo otázky atd. — arciže s myšlenkovým obsahem nahodilým, na základě naší soukromé zkušenosti reprodukováným, t. j. docela subjektivním. Tedy i zde nelze popírati možnost účinku na cit; avšak „účelem“ hudby nebo podstatou její krásy není a nebude nikdy jakékoliv nápodobení lidské mluvy pouhými nástroji. Ze ostatně také barvitost není lhostejná, jedná-li se o duševní dojmy zvuků hudebních, samo sebou se rozumí; čím blíže tato barvitost stojí barvitosti hlasu lidského, tím spíše bude ovšem i melodická fráze, abychom tak řekli, „mluviti“ k našemu citu, tím hloub a mocněji bude nás dojmáti. Je známo, že dechové nástroje jsou co do barvy zvuků svých lidskému hlasu nejpodobnější, zejména lesní rohy („trouba vždy nejvíce mluví,“ řekl kdysi Purkyně ve své přednášce s úmyslnou, ale v každém ohledu pravdivou dvojsmyslností) a klarinety; z nástrojů smyčcových jest „nejzpěvnější“ violoncello. Jak důležitý tento moment pro instrumentaci, netřeba rozváděti. Přiděluje-li Wagner melodie, jež chce míti co možná nejdojemnějšími, foukacím nástrojem častěji, než jiní skladatelé činívají, jeví se v tom zajisté větší jemnocit a důmysl hudební, než mají o něm tušení ti, kteří v tom shledávají pouhý zevnější, zvučný efekt.

*

Dosud měli jsme na zřeteli stále jenom hudbu absolutní, čistě instrumentální; o „programní“, kterou jsme výslovně vyloučili, nebylo ještě řeči. Širšího všeobecného výkladu o tom, co jest

hudební krása, bylo však nutně zapotřebí, aby se vyvrátily z kořene všechny běžné křivé náhledy o „programní hudbě“ a aby se poznání pravé její podstaty připravila cesta. Co platí o hudbě vůbec, neplatí sice o programní skladbě celé, platí však o ní tak dalece, jak dalece ona jest hudbou, tedy o jejím živlu hudebním. Co nemůže absolutní hudba docílit (na př. sdělení jistých poetických myšlenek a citů na nich utkvělých), nedocílí také *hudba* nějaké skladby „programní“, třeba by to *celému* uměleckému dílu, zahrnujícímu programem svým i básnictví, bylo ovšem možné. Hanslick praví velmi dobře: „Spojení s básnictvím zvyšuje moc hudby, nerozšiřuje však její hranice.“ Nesmíme tudíž ani v programní hudbě, ani ve zpěvu, ani v melodramatě psáti na účet hudby, co způsobilo básnictví. A jelikož je dosti nesnadné rozlišiti ve složitém, uměleckém účinky jednotlivých živlů, činí se patrně nejlépe, když se při rozjímání o kráse hudební hledí důsledně jenom ku skladbám čistě instrumentálním; ba tvrdil bych, že všechny nejasnosti, všechny omyly a všechno poblouznění, které skoro celou dosavadní estetiku hudby tak kalily, pocházejí z toho, že badatelé tento veledůležitý zřetel zanedbávali.

Kdyby „programní hudba“ chtěla podávati *pomocí pouhých tónů* nějaký „poetický obsah“, kdyby chtěla „líčiti“ zjev prostorné a „představovati“ děje uvnitř lidské duše, zkrátka kdyby byla jakýmsi *vyšším, dokonalejším stupněm „tónomalby“* — a mnozí náhled ten opravdu rozšiřují, jedni z nenávisti, druzí z lásky k dobré věci pokroku v našem umění —, pak neváhal bych ani okamžik zatratiti ji nadobro. Neboť dle všeho toho, o čem jsme se během dosavadní této rozpravy přesvědčili, bylo by podobné počínání si „programní hudby“ hotovým nesmyslem. *Programní hudba nepodává žádný básnický nebo jakýkoliv jiný mimohudební obsah svými tóny, nýbrž spolčuje se s uměním slovesným, kde podobný obsah posluchači sděliti chce.* Vždyť právě z poznání absolutní nemožnosti *takového podnikání* vznikla hudba „programní“. Kdyby všechny ty plastické i poetické divy a zázraky mohla vykonati *hudba sama*, k čemu byl by pak „program“? Běžný náhled tedy, dle něhož hudba „programní“ usurpuje si vládu v říši básnictví a umění výtvarného, chtíc sama o své újmě básniti a malovati, spočívá na dokonalém neporozumění věci a neměl by se věru ani od přátel tohoto moderního směru, ani od poetických protivníků jejích opakovati. Kdyby však některý hudebník sám náhledu tomu holdoval a dle něho i prakticky se řídil při svém uměleckém tvoření, propadl by se jedno-duše bez milosti do černého, bezedného jícnu — nemožnosti. Že

takové nešťastné pokusy existují, je známo. Richard Wagner, proti němuž obyčejně nejvíce horlí ti, kteří ho nejméně znají, byl v ohledu tom v tragikomické situaci; sám na nesčíslných místech spisů svých bojuje rozhodně proti „programní“ hudbě v obyčejném (nepravém) smyslu slova toho, zatracuje každé jednotlivé, odborné umění, sahající přes svoje hranice a osobující si činnost a moc, která náleží toliko jinému odboru nebo docela sboru umění všech — a přece ho „počítají k hudebníkům programním a s nimi do stejného pytle házejí“, jak sám výslovně podotýká ve svém listu O symfonických básních Lisztových.

Pravý náhled o „programní“ hudbě nemůže býti jiný než následující: Jakmile umělec pojal takové ideály, které vedle hudebních i poetické živly v sobě chovají, a jakmile dospěl při svém čistě hudebním tvoření až k samým hranicím tohoto umění, vidí se nucena — a nechce-li se vzdáti dokonalého uskutečnění svých ideálů — *sáhnouti zároveň k slovu, vyřknouti pomocí řeči to, co hudbou nikdy vyřknouti nelze.* Zdali slovem tím jest nějaký „program“, nebo zdali se slovo to mluví (v melodramatě) nebo zpívá — to v principu nerozhoduje; máme pak v každém případě před sebou *dvě* umělecká díla, básnické a hudební, která se úplně shodují a jeden celek tvoří. Většina „programů“ podává se nám ovšem ve formě velmi stručné. Čteme-li na partituru slova „Faust“ nebo „Lear“ nebo „Othello“ nebo „Záboj a Slavoj“ — stačí jediný nápis úplně, aby v naší paměti oživil celé básnické dílo, jež všichni beztoho dopodrobna známe. A v „programních“ skladbách těch jsou pak *ona dramata nebo ono epos vlastním „programem“.* To platí stejně o všeobecně známých postavách a příbězích historických nebo mythologických atd., třeba by se nehledělo k určitému jich básnickému zpracování. Pak hudba „obsah“ těchto látek ani „neličí“, ani „nepředstavuje“ —, nýbrž podává jednoduše čistě hudební formy a čistě hudební dojmy, které se k obsahu programem sdělenému co možná nejlépe hodí. A smí-li se vhodná hudba napsati k básnickému dílu mluvenému nebo zpívanému, proč nemohla by se napsati vhodná hudba k básnickému dílu buď v naší fantasií přítomnému, buď programem ve své celistvosti (co kratší báseň, jako na př. při Mayerově „Heleně“) podanému? Pravý princip „programní hudby“ není tedy sám o sobě pranic absurdní, pranic nesmyslný, jest zrovna tak dobře oprávněn jako principy zpěvu a melodramata. Že forma spojení básnictví a hudby ve skladbě „programní“ má také jisté vady, které dokonalé uskutečnění tohoto spojení někdy dosti citelně zne-
snadňují, jest ovšem pravda a na svém místě bude o tom také řeč.

Nadešel nám okamžik, kdy se musíme rozloučit s Hanslickem. Mohli jsme s jeho náhledy souhlasit úplně a beze vší rezervy, dokud se jednalo o hudbu absolutní; nyní však, vstupující na pole hudby programní, rozcházíme se. Kdo zůstal svému dřívějšímu směru věrným a kdo se od něho uchýlil? Hanslick sám, jak bylo jednou napověděno, klade nemalou váhu na rozdíl mezi hudbou absolutní a hudbou s básnictvím spojenou (kamž arci počítá i hudbu programní), a proti obvyklému zanedbávání tohoto rozdílu rozhodně se ohraňuje. Pakli mu přisvědčíme v tom — a to zajisté učiníme rádi —, nemůžeme již přisvědčiti jeho dalším názorům o hudbě programní a vokální; nebo podivným způsobem zakládají se tyto názory právě zase — na zneuznání onoho důležitého rozdílu. Hanslick posuzuje hudbu programní i zpěv docela tak jako hudební umění absolutní, navzdor všemu tomu, co dříve byl tvrdil a hájil. Tot Achillova pata jeho jinak výtečné knihy O hudebně krásném.

Subjektivní dojem z hudební skladby nepřispívá ničím k její krásě; je tudíž tak dlouho lhostejným, dokud nám nepřekáží. Kdy však může nám překážet? Patrně jenom tenkrát, *když je ve sporu s jinými současnými dojmy*, když náladě hudbou vzbuzené protiví se nálada jiná. Nepochází-li tato druhá nálada, tento druhý dojem opět z díla uměleckého, pak na celém tom sporu estetice co nauce o umění vlastně pramálo záleží. Hrají-li někde při pohřbu veselou polku, nelze to nazvat chybou této skladby samé; je to sice patrná nejpapnost a beztaktnost, ba nevkus, ale není to ještě nevkus v užším slova smyslu „umělecký“. Při pohřbu jsem naladěn smutně, polka ladí mne ve veselou — obě nálady v duši mé zápasí a zápas ten plodí docela přirozeným způsobem nelibost, nevěli. To jest jednoduše zneužívání hudební skladby, proti němuž pouhá estetická teorie umění, která hledí jenom na umělecké dílo samé, a ne na způsob, jakým ho náhodou někdo v životě užívá, ovšem nemá žádné moci. Kdyby však onen pohřeb nebyl ve skutečnosti, nýbrž v nějakém uměleckém díle, jako v dramatu nebo v opeře, a kdyby současná hudba co průvod byla částí celku, patřil by onen spor obou různých nálad již před forum estetické teorie umění; neboť byl by pak nesnesitelným sporem s dojmem celého uměleckého díla nerozlučně spojeným. Samo sebou se tedy rozumí, že *nauka o spojování umění* tuto věc nesmí nikterak umlčovat, že jí musí naopak vzít v bedlivou úvahu, zkrátka: že *zde subjektivní dojmy estetických forem přestávají býti již lhostejnými, stávajíce se důležitými, ba namnoze i rozhodujícími činitelem v sestavení složitého díla uměleckého*. Jedná-li se speciálně

o spojení hudby s básnictvím, *nenmůže to býti vedle rytmu* (v malém i ve velkém), oběma těmito uměním *společného, nic jiného než právě subjektivní dojem, co jakousi organickou jednotu činí možnou*. Všechna „výraznost“ a „významnost“ hudby dramatické zakládá se vlastně na téže shodě nálady, která při pohřbu žádá hudbu smutnou a ne veselou. Mysleti zde na nějaký myšlenkový „obsah“ hudby a tvrditi, že jest organické spojení se hudby s básnictvím naprosto nemožné, nemají-li oba živly „stejný obsah“, bylo by zjevné přenáhlení se. Nemá-li hudba žádný „obsah“ básnický, nebude se tento zajisté protiviti obsahu slov básnických — a více není zapotřebí, ana jednak shoda elementárního dojmu citového (a sice nejenom povšechné nálady, celkového rázu, nýbrž i sebemenších podrobností, ne sice od slova ke slovu, ale přece od myšlenky k myšlenke), jinak zase rytmus a architektika jsou dosti mohutnými páskami, aby uměleckému dílu zachovaly žádoucnou dokonalou celistvost a jednotu.

Nyní již pozná laskavý čtenář, že si principy Hanslickova „formalismu“ s jedné a Lisztovy „programní hudby“ i Wagnerova „hudebního dramatu“ s druhé strany neodporují, jak se na první pohled zdáti mohlo. V čem Hanslick pochybil, naznačil jsem svrchu; přidám k tomu ještě, že bohužel ve svém spise jeví všude značnou osobní předpojatost proti snahám obou právě jmenovaných hlav moderního ruchu hudebního, která arci jeho tak jasný a bystrý soud namnoze citelně kalí. Bez předpojatosti té byl by musel Hanslick dospěti ku zcela jiným výsledkům, co se týče hudby programní i zpěvu. Prohlašuje-li to Ambros za „*docela liché*“ chváliti při stanovisku Hanslickově „dramatickou pravdivost Gluckovu nebo Wagnerovu anebo kárati Rossiniho, že se Ninettin ortel smrti zpívá co valčík, a Donizettiho, že na nešťastného Tassona nárek pro Leonoru odpovídá sbor galopadou“, činí tím zásadám formální estetiky nepopíratelnou křivdu.

*

Nebude však těsným spojením hudby s básnictvím ublíženo „ryzosti slohu“ obou nebo alespoň jednoho těchto umění? Nebude zejména hudba v nebezpečí, že se zpronevří sama sobě, hledíc k ideálům již ne čistě hudebním? Nikoliv! Básnický „program“ nevnucuje hudbě nic cizího, jí nepřislušícího, on ji především nevnucuje žádný „předmět“, nýbrž poskytuje toliko „*podnět*“ k uměleckému tvoření. Připomínám, jak jsme, mluvíce o „*tónomalbě*“, tyto dva pojmy přísně různili; zde musíme činiti totéž:

„předmět“ naprosto odmítáme, podnět však nejenom tak z milosti trpíme, nýbrž pokládáme jej za věc plně oprávněnou. Či mělo by této oprávněnosti býti něco v cestě? Hudba byla dosud hlavně pod vlivem architektury a tance — tedy umění prostor-
ných. Ze velkolepé dojmy staveb chrámových nezůstaly bez hlubokého účinku na skladatele staré hudby církevní, je zajisté pochopitelné. Velebnou jednoduchost a vážnou mohutnost skladeb těch sotva lze sobě mysleti bez oněch vznešených domů románských, gotických i renaissančních, pro něž byly určeny. Odkud měl skladatel čerpati vhodnou náladu pro hudbu chrámovou, ne-li z dojmů, které se v něm probouzely, jakmile vstoupil do chrámu samotného? Naše instrumentální hudba vznikla zase, jak známo, především z forem tanečních, takže má Wagner zajisté pravdu, když Beethovenovy symfonie nazývá „idealizovaným tancem“ — arci v nejvznešenějším slova toho smyslu. S dějinami hudby v ruce mohli bychom nalézt mnohé zajímavé doklady vlivu architektury a tance na hudbu i v jednotlivostech; zde budiž poukázáno jen k tomu, že vlivu takovému v první řadě sluší přičísti ustálení se pevných, pravidelných a souměrných schemat skladebních, která se pak ovšem vždy více a více samostatně — avšak toutéž měrou i více volně — vyvíjela dále. Pod vlivem básnictví, jež přece je co časové umění hudbě mnohem bližší a příbuznější než prostorná architektura, byla hudba méně, než by se snad na první pohled zdáti mohlo. Nejspíše očekávali bychom to arci u zpěvu; než vzpomeňme si, že valnou většinou mívala hudba vliv na básnictví, a nikoliv toto vliv na onu. Vynalezením „opery“ okolo r. 1600 povstal jak známo recitativ, zárodek to moderního slohu deklamatorního; ostatní však novoty, které operou se dostaly do umění hudebního, vzaly svůj počátek spíše z potřeb technických než básnických. Vždyť ani starší reformátoři opery sami, jakkoliv hudební deklamaci povznášeli se skvělým úspěchem na vyšší a vyšší stupeň, nebyli s to zjednatí živlu básnickému, dramatickému rozhodný vliv také na uzavřené formy hudební (arie, ronda, písně atd.). Ty zůstaly nedotknuty i ještě u Glucka a jeho následovníků; vybíraly se ze zásoby obvyklých šablon nanejvýš ty, které alespoň *poměrně* nejméně se přičily požadavkům situace. Vliv básnictví na hudbu obmezoval se tudíž jedině přiměřeností nálady — a to v uzavřených formách arií atd. zase většinou jenom nálady povšechné, celkové —, nepodával však ještě *principem útvárným*. Totéž platí o takových skladbách instrumentálních, které povstaly již v dřívějších dobách na

základě nějaké poetické myšlenky a obyčejně za přední stráž „programní“ hudby se považují. Také zde nedošel vliv básnictví dále než ku tvoření jednotlivých motivů melodických, harmonických, rytmických atd., které celku a jeho částem ovšem dodávaly jakéhosi s náladou poetickou souhlasného rázu; způsob sestavení těchto částí v jeden celek, architektonická forma skladby, jak byla dávným zvykem ustálena, zůstala však nedotknuta. Uvádím jediný příklad, jenž tuším úplně postačí: Beethovenovu šestou, Pastorální symfonii. To všechno tedy není ještě „programní“ hudbou v pravém, moderním slova smyslu: Teprve po různých více nebo méně zdařilých pokusech některých mistrů doby po-beethovenovské vykonal Liszt na poli instrumentálním tutéž reformu, kterou téměř současně podnikal Wagner na poli zpěvu dramatického: jak v programní hudbě, tak v hudebním dramatu stalo se básnictví rozhodujícím principem útvárným. — Dříve nemohlo se to vlastně ani státi. Nehledíce ani k tomu, že teprve valně vzrůstající bohatství uměleckých prostředků činí potřebu nových, rozmanitějších forem citelnou, a tudíž reformu dosavadního způsobu tvoření nevyhnutelně nutnou, musíme uznati, že teprve mocným účinkováním nejmodernějších názorů kulturních a po uplynutí delšího počtu let mohla hudba dotknouti se reformátorskou rukou tradicionelních autorit doby „klasičké“. Jednak všeobecný ruch v naší společnosti, který úsilovně k *volnosti* pracuje v každém oboru nejenom lidského konání, ale i vědění a umění, jinak zase pokroky studií a názorů *historických* zde především napomáhaly. A právě stanovisko historické, které nás učí poznávati i v dějinách umění hudebního ustavičný rozvoj a pokrok, souběžně s celým ostatním proudem vzdělanostním postupující, právě toto stanovisko historické činí nám možným, abychom se ze vlivů oněch tradicionelních autorit emancipovali, aniž bychom však v nejmenším odepřeli jim svrchovanou úctu a nelíčený obdiv, který opravdu zasluhují nyní i po všechny časy budoucí. Svědčí to zajisté o nezralosti názorů historických, myslí-li někdo, že odboj proti poutům jistých autorit zahrnuje zároveň i odboj proti oněm veleduchům samým, kteří zvykem a časem na takové autority byli povýšeni a posvěceni. V našem umění jsou to zejména Haydn, Mozart, Beethoven, jichž autority zneužívá každé zpátečnictví co posvátného štítu na obranu proti všemu pokroku. Avšak musíme se ptáti: Bylo snad heslem těchto mužů nepokračovati na dráze umění a trvat vždy při starém? Pak nebyli by se patrně hudbě stali tím, čím jsou, pak byli by jednoduše lpěli na skromném stanovisku předchůdců svých. A proč máme zrovna

my zůstati stát a zahrabati hřivny ryzého zlata, které jsme zdělili po oněch velikánech? Věru špatně bychom pak nakládali s tímto skvostným dědictvím.

„Amicus Plato, sed magis amica veritas“ je heslem každého filosofa: on váží si nejen Platona, ale všech velkých myslitelů, aniž by se uzavíral lepšímu poznání pravdy. Tak i my. Neubližujem hudebním „klasikům“, jako žádný rozumný člověk neubližuje Aristotelovi nebo Raffaelovi nebo Shakespearovi, tvrdí-li, že i po nich jsou valné pokroky ve filosofii, v malířství, v básnictví nejen možné, ale přímo i nutné. Že hudba se vyvíjí rychleji než mnohé jiné umění, že jisté směry a formy její poměrně velmi brzo zastarávají, je pravda. Je to však nějaká chyba, nějaká vada? Nemůže přece být nic krásnějšího ve světě, než neustálý pokrok k lepšímu, k dokonalejšímu, a čím spěšněji se pokrok ten děje, tím lépe pro nás. Kdyby vlastnost tu nemělo také umění, museli bychom nad ním udělati kříž. Za sto let byli bychom bez něho a hledali požitek jen v troskách nám již cizé minulosti!

Vzpomeňme si nyní, odkud jsme vyšli. Spor mezi požadavkem přesnosti slohu hudebního a požadavkem sblížení se umění jest programní hudbou patrně rozřešen. Hudba ta hledí svými prostředky docílit při své kráse ryze formální takový nebo alespoň podobný *subjektivní dojem*, jakým na nás účinkuje báseň, a dojem ten tvoří také jednotu ve spojení těchto dvou umění. Nepachtí-li se hudba po *objektivním obsahu* básnickém, pak zajisté nepřekročuje své meze, nezpronevřuje se sama sobě, nýbrž osvojuje si z básnického díla jen to, co jest i hudbě přístupno, jen jakousi *hudební stránku* poesie. A k tomu má zajisté plně právo, aniž by jí při tom hrozilo nejmenší nebezpečí.

Samo sebou se rozumí, že jest *volba „programu“* věcí důležitou, ba téměř rozhodující. Především musí býti posluchač tohoto programu úplně mocen, musí jej míti stále v jeho celistvosti na mysli, aby se bez dlouhého hledání, vzpomínání a porovnávání docela snadně a plynně střídaly v jeho fantasiu básnické obrazy, které se právě k hudebním dojmům, skladbou podaným, nejlépe hodí. Z příčiny té poslouží skladateli báseň, která přešla takorča již do krve obecnstva, báseň, která se stala podstatným monumentem národního vzdělání, vždy mnohem více, než báseň méně známá, snad docela nová. Zde jeví se Achillova pata „programní“ hudby. Musí-li posluchač v tomto posledním případě příslušné dojmy básnické a hudební teprve pracně shledávati, ujde mu pro toto více jenom theoretické zaměstnání vlastní požitek estetický, jak hudební, tak básnický. Při méně známých „programmech“ je tudíž

stručnost a plastická zřetelnost první vlastností, kterou žádati budeme; jinak nepodařilo by se nám proniknouti básně hned v prvním okamžiku a vžítí se úplně do nálady, již nám podává. Proto předpokládá „programní“ hudba také vždy obecnstvo již poněkud vzdělanější, nejen co se požívání hudby, ale i básnictví týče, ač nechce-li se přispěti poesie nadobro zřící a účinkovati samostatně co umění absolutní jako pouhá instrumentální hudba, což arci jen při některých podobných skladbách, nikoliv pak při všech státi se může s úspěchem dokonalým, každým způsobem uspokojujícím.

„Program“ může se ostatně napsati také k hotové již skladbě, třeba i k takové, která povstala z intencí čistě hudebních; neboť podstatou svou zůstane to vždy stejné, skládá-li se hudba, hodící se k nějaké básni, nebo básně, hodící se k nějaké hudbě. Že však pouhé vhodné spojení hudební skladby s básnickým programem pojem moderního směru „programního“ ještě nevyčerpává, vysvítá jasně z toho, co bylo již dříve řečeno. Báseň musí se státi netoliko pramenem nálad hudebních, nýbrž i podnětem ku tvoření *formy* umělecké, tedy jakýmsi *principem útvárným*. Cesta, kterou zde skladatel kráčet může, je dvojí: buď drží se básně a architektonický půdorys této akceptuje i pro skladbu samu, takže střídání se kontrastujících nálad jest zde i tam stejně založeno, anebo zmocňuje se pouze jednotlivých poetických živlů (lyrických dojmů, charakterů, situací atd.) a z těch sám sobě sestrojí novou, obyčejně jednodušší a přehlednější kostru pro dílo své. V prvním případě musí již báseň sama býti co do formy vzorně provedená, souměrná, v druhém pak záleží všechno na tom, umí-li skladatel z básně složitější vybrati si právě nejhlavnější a nejvděčnější momenty. Jedná-li se na př. o Danteho Božskou komedii, leží povšechný rozvrh již ve velké básni samé: povstanou tři hlavní oddíly nebo „věty“: Peklo, Očistec, Nebe. Naproti tomu těží skladatel z Fausta Goethova jednotlivé vynikající dojmy a seřadí je buď v jeden celek dle vlastního uznání a vkusu anebo skupí je kolem tří předních osob: Fausta, Markéty a Mefistofela. A takovéto tvoření formy jde ještě dále, třeba ještě do podrobností; jaká rozmanitost tvarů takovýmto způsobem povstati může, ba povstati musí, je na bíle dni. Arci nesmí se žádati, aby posluchač z hudební skladby samé již poznal všechny básnické motivy, které skladatele vedly k takovému nebo jinému uspořádání celku. Jak dalece je něco pouhým *podnětem* tvoření, tak dalece má to důležitost jenom pro tvořícího umělce, ne však pro toho, jenž takového díla požívá. Což na tom, zdali se hudebník pro jistou

krásnou formu rozhodnul z té nebo z oné příčiny? Forma ta je krásná a líbí se nám, i když neznáme historii jejího povstání. A tak vidíme, že princip „programní“ hudby má svůj velký význam i se stanoviska ryze hudebního, čistě formálního. *Učí skladatele vynalézati vždy nové a nové formy pro hudbu instrumentální, jest tudíž hluboko do ústrojí našeho umění zasahující reformou formy umělecké a všechny ty nechutné fráze o „negaci formy“ anebo dokonce o „neformě“ atd. objevují se nám co nesmyslné blábolení, vznikající z čiré neznalosti věci, o niž se vlastně jedná. Cituji na doklad toho dva výroky, jež R. Wagner učinil ve svém zajímavém listu O Lisztových symfonických básních. „Kdyby nebylo žádné formy, nebylo by zajisté i žádných uměleckých děl; zcela jistě nebylo by však i žádných uměleckých kritiků, a to je téměř tak zřejmé, že ve svých úzkostech volají o formu, kdežto se lehkovážný umělec, kterého by, jak již naznačeno, bez formy konečně také nebylo, při svém tvoření o ni pranic nestará. Z čeho to as pochází? Bezpochyby, poněvadž umělec, aniž by to věděl, sám vždy formy tvoří, kdežto oni netvoří ani formy ani cosi jiného atd.“ Na jiném pak místě praví Wagner vzhledem k „nebezpečí“, které prý hudbě hrozí „programním“ směrem Lisztovým: „Hudba, toto nejspanilejší, neporovnatelné, nejsamostatnější a nejzvláštější umění, bylo by možno, aby kdy jinak utrpěla pohromu než od hudlařů, kteří nikdy do její svatyně nebyli zasvěceni? Měl by snad Liszt, nejhudebnější všech hudebníků, jehož si představití mohu, býti takovým hudlařem?“ Nám tedy, jako Wagnerovi, bude Liszt geniem hudebním, jenž utvořil novou uměleckou formu hudby instrumentální, nebo chceme-li, jenž vítězně razil dráhu novému způsobu tvoření formy, a tím bez odporu velkou epochu v dějinách umění způsobil.*

Že Liszt jako každý reformátor podává mnoho docela nového, ano překvapného, do čeho se ostatní současníci teprve vžítí musejí, že následkem toho mnohým zdají se jeho snahy býti dosavadnímu vývoji hudby cizími a tudíž i nesrozumitelnými, připouštím rád — ale zdají se jen býti, nejsou! Kdo má dobrou vůli a neodmítá od sebe nevrle, co se mu hned při prvním pohledu neobjevilo jasným jako slunce a průhledným jako voda, kdo nelenuje sobě obětovati hrstku vlastní duševní práce, by pochopil a pronikl obrovské dílo velkého tvůrčího ducha, ten vpraví se snadno do nového stanoviska. Ba, ještě víc! Kdo je zvyklým neplavati jenom na povrchu vody, nýbrž nořiti se v její hlubiny, hledá-li nějakou — sebeskromnější — perlu poznání, ten přesvědčí se, že i z ohledů čistě hudebních, řekl bych hudebně technických, musela na-

stoupiti změna formy v oboru instrumentálním, která se hudbou „programní“ do světa uvedla. Celý rozvoj moderní hudby instrumentální k ní směřoval, ji připravoval.

Nepopíratelná snaha k jednotě opanovala novověkou instrumentální hudbu tou měrou, že dějiny této jsou v první řadě vlastně krystalisačním jakýmsi procesem, jenž domáhá se vždy jednotnějšího, vždy organičtějšího sestrojení uměleckého díla. Vzpomeňme si na staré *suity*; v těch seřadily se docela samostatné, od sebe nezávislé věty nejružnějšího rázu a směru: taneční kusy, přísnější kontrapunktické skladby, pochody, zpěvná adagia, variace atd. (někdy dosti četné) v celek, jež nelze nikterak nazvati pravým uměleckým organismem. Nálady jednotlivých částí byly nejrozmanitější, formy též, jakýsi bezděčný jednotný ráz zakládá se nanevšest na jednotnosti umělecké individuality skladatelovy; zdali na př. některé menuetto nebo některé adagio bylo v té neb v oné *suite*, na tom tak mnoho nezáleželo, organického spojení s ostatními větami nebylo. *Symfonie*, která se pravidelně obmezovala čtyřmi částmi, postoupila tím již o krok dále; přece však bylo to pořádě ještě pouhý *cyklus uměleckých děl*, příbuzností nálad a jistými znaky skladatelské povahy původcovy k sobě se hodících, nebylo to však *jedno dílo jednotné a organické*, z něhož nelze bez trestu žádnou částku odstraniti, aby se nahradila jinou. Poměr jednotlivých (v sobě arci jednotlivých) vět symfonie k sobě nebyl na př. poměrem aktů dramata, nýbrž poměrem lyrických básní cyklických. Něčeho, co by zde hrálo as podobnou úlohu jako v básnictví epickém nebo dramatickém: jednota reka psychologicky důsledně provedeného, jednota děje v nepřetrženosti příčinně nutné plynoucí, jednota hlavní idey básnické, co patrná červená nit celým dílem se proplétající, jednoduše nebylo. Teprvé Beethovenův genius byl povolán docílití největší, nejdokonalejší jednotu, kterou v čtyřdílné formě symfonické vůbec bylo možno docílití. On dovedl dáti každé symfonii co celku tak silný zvláštní ráz individuální, že o jakémsi zaměňování obdobných vět z různých jeho symfonických skladeb nemůže býti ani řeč. Více nemohl Beethoven patrně učiniti na základě staré, autoritou posvěcené šablony. Chtěl-li pokročiti ještě dále, musel se dotknouti této šablony samé, musel ji podstatně porušiti. A on to vykonal. Ve své *Deváté*, již náhodou právě nyní může míti valná část čtenářstva v živé paměti, ponechal sice hlavní rysy dosavadní formy čtyřdílné, avšak stvořil přece organismus, jehož jednotnost nade všechno, co předtím bylo psáno, nejenom větší měrou, vyšším stupněm vyniká, nýbrž i novým způsobem, jak byla docílena,

a sice čistě hudebně formálním. Především dlužno mít v paměti, že v Deváté máme již hudební ideu nebo chceme-li: melodického reka, který sice není stále na jevišti, celý děj však ovládá tak, že ustupuje na okamžiky živlům kontrastujícím, aby se pak v lesku tím plnějším, ve slávě tím větší opět k nim vrátil. Motiv, kterým začíná hymnus na radost: Freude, schöner Götterfunken! (D dur), je touto červenou nití. Kdož by ji nepoznal hned na začátku symfonie, když se v 90. taktu ozývá v dechových nástrojích? Později, ve scherzu, sledáváme se s ní opět, třeba ve formě poněkud změněné, a tak probleskuje celou skladbou, až konečně ve větě závěrečné rozvinuje se k velebnému, unášejícímu jásotu. Však i jiné ještě významné hudební myšlenky vyskytují se i mimo větu, jejímž hlavním thematem vlastně jsou; v poslední větě při recitativu bas vystupují jak známo motivy prvních tří vět jeden po druhém, objímající takto pevnou, nezrušitelnou páskou celé toto velkolepé dílo. Z toho již vysvítá, že je kompozice Beethovenovy Deváté nepoměrně jednodušší a celistvější než kterékoliv jiné symfonie, že tudíž jednotlivé její části přestaly již mít význam samostatných, uzavřených v sobě vět, tvoříce jakýsi přechod k moderní formě „symfonických básní“. Kdybychom symfonické věty Deváté porovnali s částmi ouvertury, nebyl by to sice výrok v každém ohledu přesný, naznačoval by však pro náš účel dosti dobře krok, který se touto poslední Beethovenovou symfonií stal k dokonalejší, organičtější umělecké formě. Vůbec jest pozoruhodno, že již Beethoven kladl velikou váhu na ouverturu a že jeho příkladu následovali i mistři pozdější doby „epigonů“, jak se říkává. I mimo zpěvohru (Fidelio, Strélec kouzelník!) objevila se tato jednovětá forma co předehra k činohře nebo co skladba docela samostatná koncertní (po Beethovenovi zejména Mendelssohn a Schumann, také Wagner se svou Faustouverturou) a byla věru z více než jednoho ohledu důležitou předchůdkyní „symfonických básní“.

Snahu k jednotě a její úsilovné vystoupení právě v nejnovější době snadno si vysvětlíme. Čím více se umělecké prostředky moderní hudby obohacovaly, tím pestřejšími, tím rozmanitějšími museli se státi živlové, jimiž tvůrčí duch vládnul, tím rozhodněji kontrasty těchto živlů. Čím různější živly chci spojit v jeden celek, tím mocnější páskou musím je obemknouti, čím větší protivity do uměleckého díla kladu, tím výdatnější rovnováhu musím mu s druhé strany poskytnouti ve *zvýšení a sesílení jednoty*. Nemá-li se skladba rozpadnouti na řadu samostatných menších skladeb, musí se dnes neskonale více dbáti o jednotnost celku, než

bylo zapotřebí v době Haydnově a Mozartově. Věty se sblíží, lnou k sobě těsněji a těsněji, až přestávají býti „větami“, jsouce organickými částkami formy jednověté. Při jistých rozměrech skladby jest ovšem rozdělení na několik částí nutné již z ohledů zevnějších, mimo obor čistě umělecký ležících; pak zbývá však prostředek, jež naznačil již Beethoven ve své Deváté (mimo jiné poněkud i Schumann ve své 4. symfonii do d moll): *základní myšlenka hudební musí celou skladbu vícevětou právě tak ovládnouti jako jednovětou*. V tomto vyšším stupni jednoty spočívá onen velký význam *moderní práce thematické*, která s druhé strany zase tak úzce souvisí se směrem „programním“; neboť čím programu jsou základní idey poetické, tím jsou skladbě příslušná themata hudební: *zárukou dokonalé jednoty umělecké*. Snadno lze ostatně pochopiti, že nutně jednotě napemáhá „program“ i tím způsobem, že skladateli valně usnadňuje, aby zůstal při své práci vždy v téže náladě; v „programu“ nálada ta utkvěla beze změny a tvoří tak pevnou, spolehlivou půdu pro tvůrčí činnost umělce.

Vidíme tedy, že co se produkce týče, všechny cesty vedou nás k hudbě „programní“; vzhledem k *reprodukcí* má konečně směr ten nemenší důležitost. Nejdokonaleji podá se zajisté skladba, je-li reprodukující umělec v téže náladě, v jaké byl umělec produkující; jakým prostředkem mohla by se tato nálada onomu lépe sdělit než poukázáním k básnickému „programu“, z kterého kdysi sama byla čerpána? „Program“ *koná ve velkém a tutěž službu, jakou v malém konají všeliká naznačení přednesu*: con tristezza, allegro, maestoso, con grandezza, scherzando, espressivo, con dolore, con affetto, morendo atd. atd. Mnohá „programní“ skladba mohla by obecnostvů býti docela přístupnou a srozumitelnou i bez „programu“ — jenom kdyby se do „programu“ toho náležitě vžili umělci reprodukující, hráči a dirigenti.

*

Snažil jsem se, abych alespoň naznačil a objasnil stanovisko, s něhož dle mého náhledu jediné lze patřiti na hudbu „programní“. Během této rozpravy ukázalo se jednak, že ji nikterak nesmíme považovati za jistý druh *hudby*, nýbrž toliko za jistý druh *spojení hudby s básnictvím*, jinak zase, že *celý rozvoj moderní hudby instrumentální směřuje ke koncům, které s formální stránkou „programní“ hudby úplně se shodují*, a tím odstraněny veškeré podstatné námitky a obavy, pocházející obyčejně z pouhého nedorozumění. „Achillova pata“ tohoto směru nezůstala také za-

mlčenou; zde dlužno ještě přidati, že je „programní“ hudba co zvláštní druh spojení dvou umění sama o sobě sice *úplně oprávněná*, že však co zvláštní *stupeň* tohoto spojení vede nás nutně dále k *melodramatu* (při němž se „program“ přednáší současně s hudbou, aniž by sám již hudbou byl) a konečně ku *zpěvu* (při němž i zvuková stránka onoho mluveného „programu“ co do rytmu a harmonie v souhlas se uvádí se současnými tóny hudebními, a tak slovo samo hudbou se stává). Zde ovšem hrnou se na nás nescíslné jiné předůležité otázky estetické, které pak přirozeným způsobem vrcholí v theorii *hudebního dramata* čili *zpěvohry* — snad naskytne se někdy jindy příležitost promluvití podobným způsobem, jako nyní o „programní“ hudbě, i o nich.

(1873)