

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

**ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO**

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

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

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

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

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

Svá právnická studia dokončil Hanslick ve Vídni. Jako mnozí jiní utíkal před provinčním školometstvím do liberálnější metropole. Podíváme-li se však na to, kdo všechno v letech čtyřicátých odešel z Prahy a jak se pak uplatnil zejména ve státní správě, shledáme s překvapením, že restaurativní obnova monarchie po roce 1848 byla v mnohém dílem mužů z provincionálních středisek, kteří sebou přinesli osobní ctižádost, respekt ke státním institucím a povědomí o vlastním vřdčím poslání jakožto praktické životní nutnosti. Revoluční a podvrtně protirakouské nálady byly daleko spíše doma ve Vídni než v Praze: v Praze se všichni cítili vyspělou, leč poněkud ohroženou menšinou, toužili po životní jistotě, po zajištění pořádku a ještě předlouho si tam nikdo nedovedl vážně představit, že by monarchie mohla nebo měla zmizet. A právě odsud a z podobných míst vycházel smysl pro pragmatické uskutečnění statu quo ante, pro onu protirevoluční revoluci byrokratů, která změnila vše a nic a vdechla zkomirajícímú Rakousku sílu ještě na víc než půl století života. Úřednická kariéra Hanslickova byla sice nevalná, ale jako živý kulturní exponát rakousko-uherský byl na světovou výstavu v Chicagu pozván přinejmenším stejně právem jako Brahms. Smysl pro realitu ochránil Eduarda Hanslicka před pokušením vstoupit na dráhu uměleckou a před podobnými riskantními experimenty a provedl jej skrze službu c. k. úřednickou až k činnosti profesionálního hudebního kritika evropského formátu a k profesuře dějin a estetiky hudby na vídeňské universitě. Někdejší „Renasus“, člen Ambrosovy fiktivní pražské pobočky schumannovského „Spříseženstva Davidova“, dovedl žít usedle, poklidně, ale nikoli jako morous. Ve vhodný čas a na vhodném místě se rád potěšil společností přátel, dobrým vínem

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

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

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

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

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

vat, ani vytvářet mínění. Tak jako skladatel ve své tvorbě a publikum ve svém instinktu, i on má činit jediné – naplňovat a upevňovat řád, estetický princip. Eduard Hanslick byl právě v tomto směru osobností celostní, nenalomenou, svědeckou. Prodchnut silným vědomím soudobosti je jedním z posledních syntetických reprezentantů měšťanského vkusu. V jeho obsáhlé publicistice nenajdeme deduktivní princip obecně estetický, o to plastičtější však vidíme, jak se z praxe dobového hudebního života usazuje po částech *typ* hudebnosti i povšechně kulturního vkusu, který se vzápětí zaměňuje za „umění vůbec“. Tato proměna není prosta uvědomělého historismu, na jejím počátku stojí přitakávající rezignace: „jiné časy plodí jiné poměry“, píše Hanslick, a je třeba přiklonit se k tomu, co je dnes, co dnes vzniká. Avšak živý vkus je nehistorický a při tom má zůstat.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ze všeho je vidět, že hanslickovské soptění proti křečovitému, vyumělkovanému, nevkusnému, deformovanému, dekadentnímu – zkrátka „nepřirozeným“ prvkům ve tvorbě Wagnerově má daleko hlubší než jen estetické,

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

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

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

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

Nejhlubším prohrěškem proti přirozenosti je podle
Hanslicka *odsmyslovení* wagnerovské hudby. Tu je, mys-
lím, jádro sporu: se ztrátou senzuační jistoty se hudební
projev subjektivizuje a vzniknuvší nejistota se vyvažuje
spojováním hudby s ostatními uměními, jakousi inte-
lektualizací zevně. U Wagnera má ono odsmyslovení
ještě teatrální, demonstrativní podobu. Převádí smyslo-
vě názorné umělecké tvary v symboly, které na jevišti
představují ideje. Čím iluzivněji, tím lépe.

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

Vcelku přesně postihl Hanslick společenskou vázanost

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

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

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

Ze svazčku estetických úvah učinili ctitelé i odpůrci
přísnou doktrínu, která jednomu byla spásným prame-
nem vědeckého poznání uměleckého díla, druhým

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ještě krůček – a estetické vnímání, ono „myšlení fantazie“, není ničím jiným než kontemplativní „unio mystica“, avšak regulovanou přísnými pravidly pozitivní vědy. Hanslickova estetika si klade za úkol držet krok s přírodou a vědou, ať už se jedná o přírodní vědy, nebo o matematiku. Je to důvěrná metoda. Ale tento pochod za objektivitou je možný jen tehdy, když se vzdáme metafyzických

Říše umění je čistá a vznešená. Je obrazem slavnostních chvil měšťákovy duše. Spořádaný občan anno 1835 je ušlechtilý, ušlechtilejší než staří Řekové. Nenechává na sebe působit „elementární“ součásti života a umění zaměřené pouze smyslově. Jeho občanská existence je abstraktní, hvězd se dotýká způsobem tak říkajíc byrokratickým: v rámci formální povšečnosti. Jeho smysl pro realitu vyžaduje, aby i ušlechtilé a morální mělo v životě správné místo, aby bylo podřízeno pořádku a zbaveno nebezpečí filantropické výbušnosti. Proto jsou „konkrétní“ podoby přirozeného života vykřičeny nejprve jako biologicky vulgární, či dokonce patologické, a později prohlášeny za „pseudokonkrétní“, jehož destrukce je podmínkou všeho poznání. Pozdní měšťácké umění je s to zmocnit se jich jen v podobě tristanovské a pak ještě jednou v erotismu oper Richarda Strausse. Wagnerův Tristan připadá Hanslickovi „prostě nesnesitelný“ (naproti tomu obdivuje Brahmsovu zčásti jistě patologickou plachost před vším „frivolním“). Leč Hanslickovy obavy byly přehnané. Nepostřehl dosah toho, že každé umění se dá zpacifikovat jakožto zboží. Nejosobitějším tématem Hanslickovy revize dosavadní estetiky je *historismus*. Hanslick se kritikou historické metody nezdržuje, vylučuje ji z estetiky naprosto. Autor skvělé kulturně sociologické knihy o dějinách koncertního života ve Vídni jako by ve svých úvahách estetických dočista zapomněl na historii hudebních norem, stylů, významů. Na místo dějin vstupuje „přírodní základ“ jako absolutní horizont, z jehož zákonitostí se čerpá vnitřní souvislost tvorby i výkladu uměleckého díla.

Nekompromisní ahistorismus umožňuje Hanslickovi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jaroslav Střítecký

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Těžko říci, která z obou vět je nesprávnější.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pokud vím, poprvé napadl citovou hudební estetiku

Herbart, a to v deváté kapitole své Encyklopedie⁴. V rámci polemiky proti „vykladačství“ uměleckých děl praví: „Vykladači snů a astrologové nedali si po celá tisíciletí říci, že člověk sní, protože spí, a že hvězdy se ukazují jednou tu a pak zase jinde, protože se pohybují. Podobně opakují dodnes dokonce i dobří znalci hudby, že hudba vyjadřuje city, jako by cit, který jednou hudba vzbudí a k jehož vyjádření se jí dá jen proto kdykoli znovu použít, byl základem všeobecných pravidel jednoduchého a dvojitého kontrapunktu, v nichž skutečně spočívá pravá podstata hudby. Co chtěli vyjádřit staří umělci, kteří vytvořili fugové formy? *Vůbec nic!* Jejich myšlenky nesměřovaly vně, nýbrž k vnitřní podstatě umění. Ti však, kteří se oddávají významům, prozrazují svou nechuť k vnitřní podstatě a příchýlnost k vnějšímu zdání.“ Herbart bohužel tento příležitostný výpad blíže nezdůvodnil. O hudbě lze u něho nalézt kromě tohoto brilantního postřehu i mnohé chybné poznámky. V každém případě však, jak hned uvidíme, nenalezla jeho uvedená slova takové odezvy, jakou by si byla zaslouhvala.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Viol. I
Viol. II
Viola
Bassi

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

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

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

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

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

Rien n'égale mon bonheur“.⁹

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

Andante con moto

Orfeo

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

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

Co jsme zde ukázali v malém, platí neméně v dílech většího i největšího rozsahu. Často se celým vokálním skladbám podkládaly jiné texty. Když byli ve Vídni uvedeni Meyerbeerovi „Hugenoti“ se změnou dějiště, času, osob, děje a slov pod názvem „Ghibellini pisanští“, nepochybně rušila neobratná macha podobné úpravy, hudební výraz však nebyl dotčen ani v nejmenším. A přece náboženský cit, fanatická víra byla přímo hybnou vzpruhou Hugenotů, zatímco u Ghibellinů nic podobného nepřichází v úvahu. Nelze se v tomto případě odvolávat na Lutherův chorál, ten je jen *citátem*. Jako hudba se hodí ke každé konfesi. Neslyšel snad čtenář nikdy fugové Allegro z předehry ke Kouzelné flétně jako vokální kvartet hašteřivě smlouvajících židů? Mozartova hudba, na níž se nezměnila jediná nota, hodí se až úděsně dobře k níže komickému textu; stěží se v operě potěšíme vážností kompozice srdečněji než zde její komikou. Mohli bychom snést přemnoho podobných dokladů o tom, že svědomí hudebního motivu je široké jak formanská plachta. Nálada zbožného rozjímání právem platí za jednu z nejhůře hudebně zachytitelných. V bezpočtu německých venkovských a maloměstských kostelů však varhany přednášejí k proměňování Prochův „Alphorn“, závěrečnou árii z „Náměsíčné“ (s koketním decimovým skokem „v moji náruč“) či něco podobného.¹⁰ Každý Němec žasne, když v italských kostelích slyší neznámější operní melodie Rossiniho, Belliniho, Donizettiho a Verdiho. Tyto a ještě světější skladby, pokud mají jen trochu mírný a klidný charakter, ani v nejmenším neruší modlitbu obce, ba naopak se zdá, že vše až po nejzazší detaily tu plně uspokojuje. Kdyby byla hudba schopna zobrazit zbožné rozjímání, bylo by takovéto quid pro quo právě tak ne-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obsahem hudby jsou *znějící pohybové formy*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

na srstí. Ti, kteří chtějí přikpnout hudbě nejvyšší místo mezi plody lidského ducha – místo, které hudba nemá a kterého ani dosáhnout nemůže, neboť není schopna sdělovat *převdělení* – přivedli do módy výraz „intence“.¹⁴ V hudebním umění neexistuje intence, která by mohla nahradit invenci. Co nenabývá podoby jevu, to v hudbě prostě není – a co se jevem stalo, přestalo býti pouhou intencí. Úsloví „má intenci“ se používá většinou jako pochvaly. Mně se však zdá být spíše hanou, neboť přeložíme-li je do prosté řeči, znamená: umělec by rád, ale nemůže. *Umění* je však od *umění*. Kdo neumí, ten nemůže – tomu zbývá jen „intence“.

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

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

Fantazii malíře Moritze von Schwinda vědčíme za přítažlivé ilustrace *Beethovenovy* Fantazie pro klavír, orchestr a sbor, op. 80.¹⁵ Jednotlivé věty zobrazil malíř jako souvislé příběhy několika stujících postav. Posluchač vkládá do tónů city a události podobně jako malíř vizuální scénérii a živoucí postavu. Obojí s hudebníou do určité míry souvisí, leč nikoli *nutně*. A vědecké zákony se týkají výlučně vztahu *nutnosti*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(IV) *Analýza subjektivního
hudebního dojmu*

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

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

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

Má hudba nějaký obsah?

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

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

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

Hudba sestává z tónových řad, z tónových forem, které nemají žádný jiný obsah kromě sebe samých. Připomínají opět architekturu a tanec, tedy umění, která nám rovněž skýtají krásné vztahy bez určitého obsahu. Účinek hudební skladby může každý prociťt a pojmenovat, jak mu to vyhovuje. *Obsahem* skladby však není nic než tónové formy, jež slyšíme. Neboť hudba mluví nejen *prostřednictvím* tónů, ale *vylučně* tóny samotnými. *Krüger*, nejvzdělanější zastánce hudebního „obsahu“ a odpůrce Hegelův a Kahlertův, tvrdí, že hudba podává pouze *jinou stránku* obsahu, který přísluší ostatním uměním, například malířství. „Každý plastický tvar spočívá

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Při zkoumání *obsahu* hudebního díla jsme přísně vyloučili všechnu hudbu na dané texty, neboť je v rozporu s čistým pojmem hudebního umění. Mistrovská díla vokální hudby jsou však pro ocenění vnitřní plnosti hudebního umění nepostradatelná. Od prosté písně až k nejpřebujelejší opeře nebo ke starobyle vznešené chvále boha hudební umění vždy doprovázelo a tím i nepřímou oslavovalo nejdražší a nejzávažnější hnutí lidského ducha. Kromě duchovní *plnosti* hudebního umění musíme zdůraznit ještě jednu závažnou věc: nepředmětná formová krása nebrání *individuální* krystalizaci hudebních výtvořů. Způsob uměleckého zpracování, jakož i vytváření vyhraněných témat jsou něčím tak osobitým a jedinečným, že se nikdy nemohou rozplynout v nějaké vyšší obecnosti. Hudební dílo existuje vždy jako *individuum*. Melodie Mozartova nebo Beethovenova stojí stejně pevně a nezaměnitelně na vlastních nohou jako verš Goethův,

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

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

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

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

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

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

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

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

Hanslick zde tedy terminologicky postupuje v intenci kantovské. A to nejen „proti běžné řeči“, jak píše, ale i proti pojmové nevytříbené frazologii romantické estetiky a hudební publicistiky, v níž se „cít“ „pocít“, „vjem“ mísí v nevyhraněném používání termínu „Empfindung“. Termín „Empfindung“ překládáme jako „počitek“, „vjem“.

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

³ V pozdějších vydáních se Hanslick v poznámce

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

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

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

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

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

derotovi, Voltairovi a německých klasicích. Z estetic-
kých prací je pozoruhodná „Aesthetik des Hässlichen“
(Königsberg 1853). Rosenkranz spekulativně rozpracová-
val systematickou složku Hegelovy filosofie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Alexandr Dmitrijevič Ulybyšev (Oulibicheff) (1794 až

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

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

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

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

¹⁸ K tomuto tvrzení jsou nasnadě přinejmenším spolehlivé důvody vnější:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Lipsko 1853, str. 7. Moritz *Hauptmann* (1792–1868), hudební teoretik, peda-

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

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

⁴⁵ Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Lipsko 1847, str. 149 nn.

Eduard Krüger (1807–1885) – teoretik novoromantické školy, muž Schumannova okruhu, stálý spolupracovník časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*. Zasloužil se též o kritické vydání díla Bachova a Händelova.

⁴⁶ *Jean Paul*, Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825) – německý básník, který pronikavě ovlivnil generace vyrůstající v první polovině 19. století. Mezi jeho stoupci najdeme Stiftera, Grillparzera, Hebbela, Kellera, Raaba, Nervalu, Musseta, de Quinceye, Carlyla, Longfellowa, Mereditha, též německé skladatele od Schumanna až po Mahlera. Jean Paul miloval především hudbu Mozartovu, v jeho spisech najdeme mnoho citových popisů hudebních zážitků.

⁴⁷ Karl August Thimotheus Kahlert (1807–1864) – nejvýznačnější z filosoficky školených hudebních publicistů novoromantických, přítel Schumannův. Jeho „System der Ästhetik“ (Breslau 1846) je psán pod vlivem Handovým a Schellingovým.

⁴⁸ Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Lipsko 1847, str. 131.

⁴⁹ Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), Laokoon čili o hranicích malířství a poezie, Praha 1960.

⁵⁰ Bertel Thorvaldsen (1768–1844) – dánský sochař, vytvořil přísný styl akademického klasicismu podle antických vzorů, působil v Itálii a v Dánsku. Jeho tvorba směřodatně ovlivnila vývoj sochařství v Německu a v severských zemích. Ve své době umělec věhlasný a uctíváný. Franz Overbeck (1789–1869) – německý malíř, snažil se obnovit čistotu a mravní poslání umění, svou tvorbu chápal jako „kázání v obrazech“. Jeho pozdější tvorba spadá do neživotného akademismu 19. století.