



Pavol Polák

Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí

Od baroka
ku klasicizmu

VEDA, VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA 1974

**SLOVENSKÁ
AKADÉMIA
VIED**

UMENOVEDNÝ ÚSTAV · SEKCIA HUDOBNEJ VEDY

VEDECKÝ REDAKTOR

Doc. Dr. JÁN DEKAN, CSc.

RECENZENTI

Prof. Dr. ANTONÍN SYCHRA, DrSc.

Prof. Dr. JOZEF KRESÁNEK, DrSc.

73.302



Venujem
pamiatke svojho otca

256755



73.302

Frontispice. L. C. de Carmontelle. *Leopold Mozart s deťmi Wolfgangom a Annou Máriou, zvanou Nannerl*, 1763. Akvarel (Chantilly, Condé musée).

Obraz z mozartovskej ikonografie predstavuje Mozartovu rodinu so zreteľom na zázračné dieťa Wolfganga Amadea. Reprodukujeme ho preto, že zároveň ilustruje aj problematiku dobovej estetiky. Je na ňom vyobrazený otec Leopold Mozart (1719 až 1787), autor *Dôkladnej husľovej školy* (1756), obsahujúcej aj myšlienky estetického zamerania. Stĺpy vpravo naznačujú grécku antiku — vzor pre klasicizmus — stromy v pozadí zasa blízkosť prírody, veďúce ideály nastávajúcej epochy. K tomu pristupuje rokokové oblečenie, dobový klávesový nástroj, za ním sedí mladučký W. A. Mozart, jedna z ústredných postáv rodiaceho sa hudobného klasicizmu — toto všetko výstižne symbolizuje a dokumentuje atmosféru prechodného obdobia — od baroka ku klasicizmu v hudbe.

Terajší stav hudby je celkom iný ako prv... vkus sa podivuhodne zmenil, preto starý spôsob hudby už neznie dobre...
(J. S. Bach)

Hranice umenia sa v novších časoch nezvyčajne rozšírili.
(G. E. Lessing)

Žiadne pravidlo som si necenil tak vysoko, aby som sa nazdával, že ho nesmiem s dobrým svedomím obetovať kvôli účinku.
(Chr. W. Gluck)

Pravda, dobro, krása majú svoje práva. Ľudia ich popierajú, ale nakoniec ich budú obdivovať.
(D. Diderot)

Moja reč je zrozumiteľná celému svetu.
(J. Haydn)

Klasické nazývam zdravým, romantické chorým.
(J. W. Goethe)

Žijeme na tomto svete, aby sme sa vždy usilovne učili, aby sme boli vzájomnými úvahami osvietení a vynasnažili sa neustále napredovať vo vedách a v krásnych umeniach.
(W. A. Mozart)

Rozum sa zaoberá obrazmi alebo ideami, srdce pocitmi... Pocity vo svojej najprostejšej a najprírodzenejšej podobe, vyjadrené iba tónmi, sú hlavným základom hudby.
(J. A. Hiller)

Čo mám na srdci, to musí von, a preto píšem.
(L. v. Beethoven)

Hudba predbeethovenovského klasicizmu bola dlho zabudnutá, zanedbaná a podceňovaná, hoci produkcia bola obrovská a jej umelecká hodnota vysoká. Výnimku tvoril iba úzky výber diel, ktorých chápanie a hodnotenie sa mimochodom tiež zakladalo na omyle (typické príklady poskytujú napr. už náhľady R. Schumanna, R. Wagnera, E. Hanslicka a ďalších na hudbu J. Haydna, W. A. Mozarta). Tento pre romantické 19. storočie charakteristický postoj sa viac-menej tradoval do nedávnej minulosti. Dnes sa však hudba 18. storočia stáva aktuálnejšou ako kedykoľvek predtým, a to preto, že obsahuje pre našu dobu niečo príťažlivé, čosi blízke, čím sa nám prihovára. V tomto storočí, ktoré sa nazýva osvieten-ským, vznikol nový obraz o svete — osvietenstvo znamenalo aj úsvit novej epochy ľudských (najmä európskych) dejín, a to nielen v politickom a v spoločenskom zmysle, symbolizovanom na jeho sklonku najmä Francúzskou buržoáznou revolúciou, ale novoveká éra sa ešte väčšmi prejavovala vo sfére myslenia, vedy a umenia. V umení a najmä na hudobnom poli sa nové osvietenké ideály prejavili veľmi markantne, a to už dlho pred zjavnými sociálnymi premenami. Bola to hudobná epocha, kedy sa kryštalizovali a stabilizovali nové normy krásy a harmónie, demokratickosti a univerzalizmu, prirodzenosti a prostoty, humanizmu a etosu, jasnosti a pravdy, radosti a bezprostrednosti ľudských citov, ako v takomto zmysle a v tejto miere nezaznamenala snáď žiadna iná perióda dejín hudby. Nie náhodou sa na označenie tejto epochy ujal termín, ktorý prevzali, zrejme, z dokonalosti umeleckého prejavu gréckej antiky — *klasicizmus*.

Dnešná doba, ktorá je plná hlbokých triednych a ideologických protikladov, aj v umeleckej sfére sa prejavuje mnohovrstevným a protirečivým vývojom; jednotlivé štýlové prúdenia a umelecké smery ako aj ich prostriedky sa rýchlo striedajú a prelínajú, zanikajú a rodia sa. Naša doba sa však súčasne vyznačuje aj výraznou orientáciou na minulosť, na staré hodnoty, a to vo všetkých oblastiach životného štýlu. Tento trend našiel svoj odraz aj na poli umenia a jeho „konzumu“, dávno zašlé epochy znova ožívajú. Je to, zrejme, dôsledok (neraz podvedomého) protestu alebo (azda vedomej) snahy súčasnej spoločnosti po vyrovnaní a kompenzácii toho, často do extrémov idúceho moderného, pretechnizovaného,

rýchleho, neurotického, hektického veku s dávny, ustálenejším, zdravším, „harmonickým“, prírode bližším, ktoré človeka kedysi (zdanlivo!) obklopovalo, vytvárajúc takto podivuhodnú syntézu nového so starým. V oblasti hudobného umenia je táto historizujúca tendencia silnejšia ako kedykoľvek predtým a zo starých období vzrastajúci záujem o klasicizmus zrejme vyplýva z jeho umeleckých daností a podnetov pre dnešok.

Preto je paradoxnou skutočnosťou, že slohové obdobie hudobného klasicizmu patrí k najmenej prebádaným a osvetleným epochám európskych dejín hudby. Je totiž nesporné, že dodnes chýba aspoň ako-tak vyhovujúci, ucelený, povedzme oficiálny obraz o hudbe, ba vôbec o umení 18. storočia. Spomedzi umenovedných disciplín práve hudobná veda má voči tomuto obdobiu najväčšie podlžnosti. Táto epocha, ktorú nemožno ako málokterú inú zachytiť generalizujúco jednoznačne, dodnes nie je uspokojujúcim spôsobom monograficky spracovaná, ba ani dostatočne presne a výstižne charakterizovaná, a to i napriek niektorým nesporne kladným a veľmi cenným čiastkovým príspevkom, najmä v posledných rokoch. Avšak vzhľadom na historický, a najmä umelecký, estetický význam tejto štýlovej periódy bádanie nevedelo držať krok a nesplnilo úlohy, ktoré by boli tejto problematike primerané, a ktoré hudobná historiografia venuje iným — starším i novším — epochám. Muzikológiu čaká takto pri riešení a spracúvaní celého radu problémov hudobného klasicizmu ešte veľa práce.

Vo zvýšenej miere to platí o bádani v oblasti estetiky, ktorej zhodnotenie má pre spoznanie spoločenských podnetov, porozumenie tvorivých zámerov, charakteristiku hudobnej reči a pre odkrytie nazerania tejto epochy základný význam. Je tu obsiahnuté duchovné milieu doby a bez riešenia tejto otázky nemožno robiť syntézu. V predloženej práci sa snažíme osvetliť práve určitý, zatiaľ málo prebádaný aspekt spomínanej problematiky, totiž otázku hudobnoestetických náhľadov v 18. storočí z hľadiska kryštalizácie ideálov hudobného klasicizmu. Nejde teda o komplexný pohľad na dobové hudobnoestetické náhľady vôbec, ale o odkrytie myšlienok v súvislosti so zrodom a vývojom hudobného klasicizmu. Ak hovoríme o estetických náhľadoch a nie o estetike, robíme to preto, lebo hudobná estetika ako samostatná filozofická disciplína sa vtedy ešte nekonštituovala a príslušné nazeranie bolo potrebné hľadať, čerpať a spracovať z rôznych spisov, kde estetické nazeranie na hudbu bolo neraz, ba zväčša vyjadrené nepriamo, náhodne, nesystematicky. Táto skutočnosť potom určila charakter našej práce, ako aj jej metodický postup.

Publikácia obsahuje obrazovú prílohu, ktorá dokresľuje danú problematiku zobrazením niektorých autorov, ukážok z dobových spisov, atmosféry hudobného života a ilustruje analógie s inými umeniami.

Prv, ako pristúpime k vlastnej téme našej práce, musíme si ozrejmiť niektoré, s ústrednou témou viac-menej súvisiace otázky terminologického, periodizačného a sociologického rázu, ktoré sú v prvej, všeobecnej časti a ktoré tvoria akési predpolie pre nasledujúcu, hlavnú tému práce.

Dejiny hudby pri detailnom pohľade vytvárajú súvislý, genetický rad neustále sa rozvíjajúcej alebo lepšie povedané transformujúcej sa povahy. Ak sa však na tento vývojový sled pozeráme s patričným nadhľadom, dochádzame k triedeniu materiálu v historickom, estetickom i v štýlovom zmysle. Vidíme, že výrazové prvky hudobnej reči určitej epochy sú spoločné (i keď, pochopiteľne, vo svojich artefaktoch nadobúdajú podľa času, miesta, národnosti, školy, osobnosti atď. rôznu konkrétnu podobu) a že sa výrazne líšia od tvorby iných období. Zisťujeme, že jestvujú uzlové body, keď postupné, evolučné (kvantitatívne) premeny prechádzajú v intenzívne, zásadné, revolučné (kvalitatívne) zmeny, ktoré vytvárajú novú slohovú periódu dejín hudby.

Dejiny hudby poznajú iba málo časových úsekov, v ktorých došlo k takému podstatnému slohovému zlomu, ako to bolo okolo polovice 18. storočia. Nová slohová perióda, hudobný klasicizmus, sa pri prvom pohľade od predchádzajúcej barokovej epochy a od všetkých starších období líši takmer všetkými hudobnovýrazovými prostriedkami. To, čo sa v predchádzajúcich storočiach a v slohových epochách vybudovalo a čo sa považovalo za fundamentálne — bez ohľadu na všetky premeny, ktorými hudba vo svojom vývoji prešla — sa vtedy práve čo najrozhodnejšie zavrholo. Pri hlbšom skúmaní sa, pravda, ukazuje, že niektoré prvky, charakteristické pre hudobný klasicizmus, vyvíjali sa už dávnejšie, ba niektoré z nich siahajú veľmi ďaleko do minulosti, avšak nikdy nevytvorili súvislejší, svojrázny celok, nestali sa slohotvornými princípmi v zmysle vytvárania nového štýlu, ktorý by sa mohol dať čo len do približnej analógie s klasicizmom. Tieto prvky sa dočasne a v obmedzenej miere objavili vždy vtedy a tam, kde pokroková trieda alebo spoločenská vrstva — hlavne meštiactvo — mala aké-také priaznivé podmienky na uplatnenie svojich umeleckých ideálov. Takýmito tendenciami v hudbe boli napríklad snahy

po jasnejšom rytmickom členení, pravidelnejšej periodicite, homofónnej faktúre, smerovaní k harmonickej funkčnosti, dur-molovej tonalite a pod. Tieto črty sa prejavovali najmä v takých druhoch a formách, ktoré čerpali z ľudovej piesne a tanca, alebo ktoré mali aspoň blízko k ľudovej hudbe, avšak z hľadiska celkovej tvorby zohrali podradnejšiu úlohu, teda podstatnejšie neovplyvnili celkový vývoj. Pokiaľ sa aj dostali do „vyššej“ hudby, zostávali v područí prevládajúcich princípov panujúceho slohu, ktorému sa prispôbovali až do úplnej asimilácie. Spoločenská situácia nebola proste zrelá na to, aby sa mohla uskutočniť dôslednejšia revolučná premena hudobného myslenia, ktoré stálo v službách feudalizmu a cirkvi. Iba vtedy, keď dozrievali potrebné spoločenskohistorické predpoklady a z nich vyplývajúce zmenené myšlienkové ovzdušie i nové estetické ideály, tieto prvky sa mohli plnšie uplatniť a rozvinúť v princípy, ktoré si úspešne razili cestu, zatlačiac a vnútorne rozkladajúc starý sloh a spolu s novými, dôležitými postulátmi a predtým nepoznanými výrazovými prostriedkami vo svojom súhrnom pôsobení nadobudli dominantnú podobu a viedli ku kryštalizácii kvalitatívne nového slohu.

Vznik tohto nového slohu — klasicizmu — znamenal v dejinách hudby epochálny obrat. Je síce pravdou, že každá nová slohová perióda v hudbe znamená niečo nové, avšak len ťažko by sme našli obdobu pre hĺbku a d'alekosiahlosť premien vo všetkých dôležitých, zásadných otázkach štýlu, výrazových prostriedkov, foriem, druhov, účelov, techník, ako aj vôbec v celom spôsobe nazerania na hudbu, ako sa to stalo pri vzniku klasicizmu. Odklon od minulosti a jej paušálne zavrhovanie nemožno napr. porovnávať ani s bojom proti kontrapunktu a za nový výraz v hudbe, ktorý viedol krúžok reformátorov tzv. florentskej cameraty okolo roku 1600 v súvislosti so vznikom opery a monódie, hoci mnohí hudobní historici — ako o tom napokon svedčia niektoré všeobecné dejiny hudby — považujú tento slohový prechod za jeden z najväčších alebo aspoň za intenzívnejší ako pri vzniku klasicizmu a na tom základe aj periodizujú dejiny hudby. (Mimočodom to je tiež jeden z dôsledkov menej prebádatej problematiky hudobného klasicizmu!) Nijako nechceme zmešovať význam zrodu novej hudby na práhu 17. storočia, tu však išlo iba o pokus zavádzania nového slohu popri už jestvujúcom starom, ktorého d'alsie existovanie nechceli, resp. ani nemohli popierať alebo dokonca likvidovať.) Požiadavky voči hudbe v tomto období feudalizmu proste neumožnili celkovú slohovú zmenu, neboli na to spoločenské, umelecké a iné predpoklady (práve na rozdiel od omnoho priaznivejšej historickej situácie okolo polovice 18. storočia). Preto sa postupom d'alsieho vývoja aj táto pôvodne dosť zásadná reforma premenila a smerovala celkom inde, než o čo sa reformátori pôvodne usilovali (napr. obnovenie alebo pretrvávanie polyfónie namiesto čistej monódie, samoúčelnej virtuozity namiesto dramatického podtrhnutia textu alebo služby hudby

dráme a pod.). Prechod od renesančnej hudby k barokovej sa takto uskutočňoval skôr postupne. Vcelku tu nenastali v celej šírke hudobnej produkcie náhle a hlboké premeny.

Pri zrode klasicizmu však ide o dôsledné skoncovanie so starými slohovými prostriedkami (aspoň zdanlive, pretože nikdy nemožno všetko negovať), ktoré v predošlých obdobiach mali základný význam, a o vytvorenie niečoho celkom nového. Pre klasicizmus je charakteristický tento veľký zvrät nielen v pomere k zašlým epochám, ale aj vzhľadom na nasledujúce slohové periódy. Tak aj prechod od klasicizmu k romantizmu bol postupný, dial sa pomalým prerastaním, a preto je ťažké rozhodnúť, čo by sa už v klasicizme, v jeho počiatkovej fáze, dávno pred začiatkom prevládania slohovej periódy romantizmu, mohlo nazvať romantickým a naopak, čo je v romantizme ešte typicky klasicistické. Romantizmus v slohových prostriedkoch a v celom nazeraní na hudbu znamená iba stupňovanie a d'alsie rozvinutie princípov, ktoré sa vytvorili za klasicizmu. Pritom sa raný romantizmus líši od klasicizmu oveľa menej ako neskoršia fáza romantizmu — napr. novoromantizmus — od raného romantizmu, hoci oboja počítame do jediného obdobia romantizmu. V tejto súvislosti poznamenávame, že nie náhodou čoraz viac hudobných historikov zaraďuje v posledných rokoch obidva slohy — klasicizmus i romantizmus — do jedinej klasicko-romantickej slohovej periódy. Napríklad F. Blume píše: „Nejestvuje žiadna ‚klasická‘ slohová epocha dejín hudby, ale iba ‚klasicko-romantická‘, v rámci ktorej možno označiť ako ‚klasické‘ určité formy prejavu, prípadne fázy... Obdobným spôsobom ako v poézii je aj v hudbe klasické a romantické vzájomne medzi sebou a do seba pretkávané bez toho, že by bolo možné oboje presnejšie od seba oddeliť... pretože... oba tieto slohové pojmy sú v zásade jedna vec a iba dve rozdielne formy jednej tvarovej predstavy.“¹ R. Gerber píše: „Z hľadiska veľkej dištancie predstavuje klasicko-romantická epocha nemeckej hudby jednotu...“² Pravda, i napriek mnohým spoločným črtám takáto periodizácia má aj svoje tienisté stránky, veď stiera rozdiely, ktorými sa špecifické znaky klasicistického a romantického slohu predsa len líšia a neberie do úvahy odlišné mentálne a spoločenské pozadie, z ktorého v poslednom dôsledku každý z týchto slohov vyrastá. Preto nie je pre nás prijateľná. Celkom treba odmietat pokusy celý klasicizmus zaradiť do romantizmu a pokladať ho za jeho prvú fázu, ako to robil napr. H. J. Moser, u ktorého po baroku bezprostredne nasleduje romantizmus: „... príkra slohová zmena medzi vrcholným barokom a raným romantizmom okolo 1750...“³

¹ Friedrich Blume, *Klassik*. MGG VII, Kassel—Basel 1958, 1031.

² Rudolf Gerber, *Deutschland. E. Klassik und Romantik*. MGG III, 1954, 324.

³ Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik II/1*, Stuttgart—Berlin 1922, 310.

Klasicizmom vytvorené nové princípy v hudbe zostali platným vzorom pre nasledujúce epochy, ktoré si z neho vzali podstatné podnety, nech ich v priebehu zložitého, ale súvislého a logického vývoja akokoľvek ďalekosiahle rozvinuli a transformovali. Hudobný klasicizmus svojou krásou, jasnosťou, optimizmom, svetskosťou, citovosťou, ľudovosťou, melodickosťou, prirodzenosťou, prostotou, obsahovou hĺbkou, logickosťou formovej výstavby, vyrovnanosťou všetkých zložiek, odvratom od rozumových a metafyzických špekulácií, snahou o všeľudskú platnosť a ďalšími znakmi zostal dlho vzorom pre hudbu vôbec. Tu sa uskutočňovali všetky predpoklady a ideály rozvoja novodobej umeleckej hudby.

2.1. Klasika, klasicizmus

Umelci obdobia klasicizmu v podstate aj chceli vytvoriť akési všeobecne a stále („večne“) platné vzory (pravda, musíme si byť vedomí relativnosti tohto snaženia — nič netrvá večne bez zmeny a vývoja), resp. neskoršie generácie sa obracali k tomuto obdobiu a k jeho umeleckým výtvorom ako ku vzorom dokonalosti. O tom svedčí aj termín, ktorým túto epochu dejín umenia charakterizujeme: klasicizmus (od latinského slova *classicus* — vzorný). Tento termín a jeho správne použitie ako vôbec celú terminologickú otázku obdobia klasicizmu musíme si stručne osvetliť a ujasniť prv, než sa konkrétnejšie zameriame na vlastnú problematiku práce.

Termíny *klasický*, *klasika*, *klasicizmus* sa v hudbe používajú síce často, no neraz vo veľmi neurčitom alebo v meniacom sa zmysle. Dnes môžeme rozlišovať použitie týchto slov v dvojakom význame:

V širšom zmysle slova sa *klasické* nevzťahuje na určitý štýl, neznamená slohovú periódu, ale používa sa ako meradlo *hodnotiace*. V takomto význame sa týmto termínom označuje umelecké dielo, v ktorom je zvýraznené umelecké snaženie určitej doby vrcholným, presvedčivým, definitívnym, neprekonaným spôsobom. „Za klasické považujeme... hudobné umelecké dielo, ktoré dokáže stupňovať a zhrnúť výrazové a formové sily, pôsobiace v jeho historickom súvisi, v presvedčivú výpoveď a v trvalý tvar.“⁴ Môže sa to vzťahovať nielen na jednotlivé diela, ale práve tak aj na obdobie zrelého vyhranenia istého štýlu (napr. klasická moderna), vyvrcholenia istého hudobného žánru (napr. klasický madrigal). V tom zmysle možno za klasika označiť každého veľkého, geniálneho skladateľa, ktorého diela s jeho odlišnými ideálmi a kritériami zostávajú v rôznych epochách vzorom majstrovstva. V tomto širšom význame je teda *klasika*, *klasický* synonymom pre vrcholnú umeleckú dokonalosť a príkladné, veku pretrvávajúce majstrovstvo (platí to, pravda, nielen pre oblasť hudby!).

⁴ F. Blume, c.d., 1027.

V užšom, vlastnom zmysle slova *klasicizmus* je *slohovo-historickou* kategóriou, znamená štýl určitej konkrétnej, historicky vymedzenej epochy. Aby sa predišlo omylom a nejasnostiam vzhľadom na dvojaký význam tohto pojmu, u nás (ako aj v ostatných slovanských jazykoch) obvykle používame dva výrazy, a to: *klasika* pre širší a *klasicizmus* pre užší význam, čím túto terminologickú nejasnosť riešime najlepšie a bezpečne sa vyhneme omylom, ktoré sú v iných jazykoch (napr. germánskych, románskych) časté. Treba však poznamenať, že sa tak zatiaľ vôbec nerobí vedome, jednotne a sústavne a že sa na každom kroku stretáme ešte s nesprávnym používaním, resp. so zamieňaním týchto termínov. Takúto nedôslednosť by bolo potrebné odstrániť a používať terminológiu v uvedenom zmysle, pretože len tak je možné jednoznačne vyjadriť, o čo ide. Zato však napodív používame väčšinou iba jediný tvar prídavného mena *klasický*, a to tak pre prvý, ako aj pre druhý prípad, hoci by bolo logické a lingvisticky správnejšie výraz *klasický* používať iba ako prídavné meno odvodené od slova *klasika*, kým *klasicizmus* by mal mať svojho pendanta v tvare *klasicistický*. Tento tvar sa u nás zatiaľ ešte dostatočne nezaužíval, a keď, tak v celkom inom význame, totiž v epigónskom zmysle, o čom sa ešte zmienime. Nemáme však pádny dôvod, ktorý by hovoril proti jeho aplikácii v uvedenom význame, a tak ho ďalej budeme používať. Keďže veľkú umeleckú osobnosť vo všeobecnosti obdobne označujeme výrazom *klasik* (odvodený od slova *klasika*), zavádzame u nás zatiaľ sotva používaný výraz *klasicista* (odvodený od slova *klasicizmus*), aby sme skladateľa slohového obdobia klasicizmu označovali nedvojzmyselne. (Pokiaľ sa u nás hovorí o klasicistovi, opäť ide o označenie epigóna; my však používame toto slovo v uvedenom význame.)

Takýmto spôsobom totiž nemôže dochádzať k omylom a bude možné ľahko rozlišovať a jasne určiť, čo myslíme pod termínom *klasika* a z neho odvodenými výrazmi *klasik*, *klasický*, a čo tvorí obsah termínov *klasicizmus*, *klasicista* a *klasicistický*. Základné tvary týchto termínov sme prevzali z iných rečí — *klasiku* z nemeckého *Klassik*, *klasicizmus* z francúzskeho *classicisme*. Pritom však, ako sme už uviedli, v týchto a v iných rečiach pri praktickom použití termínov panuje značná nepresnosť, ktorá neraz vedie až k chaosu, vyplývajúcemu práve z terminologickej nejasnosti, ktorá z čistej terminologickej oblasti presahuje do špecifických hudobnohistorických problémov, takže v tomto smere je žiadúca presnosť. Na ilustráciu uvedieme aspoň niekoľko príkladov. Vo francúzskom hudobnom slovníku *Encyclopédie de la musique* sa pod heslom *Classicisme, classique* (francúzština používa tvar podstatného mena len vo forme *klasicizmu* a prídavné meno iba *klasický*) píše: „... slová bežnej reči, ktorých obsah zostáva nejasný“ (!). Ďalej sa uvádza, že ide o skladateľov z obdobia medzi Bachovými synmi a Beethovenom (teda v našej terminológii zhruba o skladateľov z obdobia klasicizmu), avšak tieto termíny

(teda *classicisme, classique*) sa vraj „používajú bez akéhokoľvek odôvodnenia...“, a že prečo by sa mali z toho vylúčiť skladatelia ako Palestrina, Machaut, Monteverdi, keďže aj oni sú klasikmi, a že „... je ťažko možné Cramera a Clementiho považovať za vzornejších, za klasickejších ako Bacha, Couperina, Rameaua, Buxtehudeho, Lassa...“ Nakoniec autor dodáva: „Zahodíme tieto slová tam, odkiaľ prišli: k skostnatenosti, k vykladačstvu“⁵ (!). V nevedomovaní si dvojakeho zmyslu jedného termínu autor oba významy tohto pojmu tak dokonale zmiešal a zamenil, že došlo až k absurdnej požiadavke likvidácie a zavrhnutia týchto slov. Podľa našej terminológie je jasné, že Palestrina, Machaut, Monteverdi, Rameau, Bach atď. boli veľkými klasikmi (v širšom zmysle), kým Cramer, Clementi takými klasikmi neboli, avšak rozhodne boli klasicistami, pretože žili a tvorili v duchu a v slohovom období klasicizmu (zato napr. Haydna a Mozarta môžeme podľa toho, čo máme na mysli, označiť aj za klasikov, pretože patria k veľkým zjavom dejín hudby, ale aj za klasicistov, pretože štylisticky sú reprezentantmi hudobného klasicizmu).

Sotva lepšie ako vo francúzskom slovníku je to osvetlené v známom anglickom hudobnom lexikone *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Heslo *klasicizmus* v zmysle ucelenej slohovej kategórie tu vôbec nie je, existuje iba heslo *classical*⁶ (*klasický*). Tu, ako aj pod heslom *romantic*⁷ je problematika nastolená tak nejasne, ba až chaoticky, že sa tu vlastne obsah pojmu *klasický* v užšom, ako aj v širšom význame rovnako likviduje. Citujeme: „Zhruba povedané, pod klasikými (skladateľmi, p o z n. P.P.) myslíme Bacha, Mozarta, Haydna, Beethovena, Schuberta, Mendelssohna a Brahmsa (!), pod romantickými Webera, Berliozu, Chopina, Schumanna, Lisztu a Wagnera. V súčasnosti sa nám zdá, že je nemožné (!) viesť jasnú deliacu čiaru. Pri všetkých skladateľoch, ktorých sme menovali v klasickej skupine, možno dokázať romantické kvality“. Márne by sme hľadali *klasicizmus* aj v nemeckom Riemannovom *Musiklexikone*. Je tam iba heslo *klassisch* (*klasický*), pritom však *galantný sloh* má zvláštne heslo! V českom Pazdírkovom *Hudobním slovníku náučnom* naproti tomu je *klasicizmus* v zmysle slohovej periódy zastúpený zvláštnym heslom (i keď v niektorom ohľade dnes už prekonanom).

V najnovšej encyklopedickej práci *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) hudobnému klasicizmu je venované pomerne obširne heslo od F. Blumeho,⁸ kde je aj zvláštny odsek pre terminologickú otázku. Autor síce túto problematiku v podstate nastolil veľmi správne, s poukazom na viacvýznamovosť slova *Klassik* a na jeho odlišnosť v zmysle slohovej periódy i v smere jeho širšieho významu, avšak jeho ďalšie

⁵ *Encyclopédie de la musique* I, Paris 1958, 555.

⁶ *Grove's Dictionary of Music and Musicians* II, 5. vyd., London 1954, 394.

⁷ *Grove's Dictionary of Music and Musicians* VII, 216.

⁸ F. Blume, c.d., 1027—1090.

vývody sú hmlisté a závery v konečnom dôsledku zbytočne komplikované, najmä pokiaľ ide o širší význam tohto pojmu, čo napokon vyplýva z použitia termínu v nemčine, najmä v literárnej histórii, odkiaľ spomínaný pojem prešiel do muzikológie. Autor uvedený pojem najprv správne definuje, avšak v ďalšom sa obracia proti jeho použitiu v ojaz širokom, všeobecnom význame, ako ho chápeme my (a ako sa konečne v bežnom použití už dávnejšie prakticky udomácnil), pretože to vraj vedie k okypneniu jeho významu: „Akokoľvek takému použitiu slova možno odoprieť oprávnenie (t. j. klasicizmus v širokom zmysle, pozn. P.P.), je isté, že také všeobecne platné použitie pojmu vedie napokon k znehodnoteniu jeho významu. Toto slovo sa pri takomto použití veľmi ľahko okypťuje (!) a potom neznamená oveľa viac ako ‚vrchol‘ istého druhu alebo slohovej oblasti... pojem ‚klasického‘ sa stáva dutým.“ (!)⁹ Ťažko je možné pochopiť, prečo by klasika v širokom zmysle ako niečo vzorného, trvalého viedlo k jeho okypneniu a znamenalo by jeho znehodnotenie. I keď autor uznáva klasiku aj v širšom zmysle, podľa neho má iba relatívnu, obmedzenú platnosť, pričom sa jeho význam ešte z prípadu na prípad mení. Tak podľa neho napr. J. S. Bach je klasikom na poli evanjelickej cirkevnej hudby, Marenzio na poli madrigalu, Josquin na poli omše, Schubert na poli piesne, avšak chápané vždy v inom významovom odtieni. O Schubertovi napr. píše: „V tomto zmysle Schuberta často označovali za ‚klasiku‘ nemeckej piesne, a to právom. Tento výraz tu stojí iba v zdanlivom protiklade k skutočnosti, že Schuberta zvykneme zaradiť do dejín ako ‚romantika‘: hoci svojím celkovým postojom by sme ho v každom prípade priradzovali skôr k romantickej ako ku klasickej fáze svojej historickej epochy, našiel pre nemeckú klavírnú pieseň v mnohých zo svojich skladieb... ‚klasický‘ ráz.“¹⁰ Schubert bol nesporne veľkým klasikom (a to nielen na poli piesne!), jeho piesne sú klasicke, dokonalé, avšak slohove a svojím výrazom sú typicky romantické a nie klasicistické. Tu sa autorovi zrejme prelínala, ba až zamieňala klasika s klasicizmom, a to v takom význame, v akom ho chápeme my. Vidíme teda, že ani tu nie je terminológia jednoznačne vymedzená.

V najnovšom Seegerovom *Musiklexikone* sa termín klasicizmus zavrhuje alebo proste zhadzuje konštatovaním, že „tento pojem (t. j. klasicizmus, pozn. P.P.) má skôr žurnalistickú alebo literárnu ako estetickú alebo historicky presnú povahu“.¹¹ Práve tak neuspokojivo túto otázku nastolili a riešili v ináč vynikajúcom Apelovom slovníku *Harvard Dictionary of Music*.¹²

⁹ F. Blume, c.d., 1029.

¹⁰ F. Blume, c.d. 1027—1028.

¹¹ Horst Seeger, *Klassik, Musiklexikon I, Leipzig 1966*, 481.

¹² Willi Apel, *Classicism, Harvard Dictionary of Music*. Cambridge Massachusetts

I keď sme volili iba niekoľko príkladov (v ich uvádzaní by sme mohli pokračovať) a pritom sme sa obmedzili iba na niektoré slovníky, už aj tak je zrejme, aká nevyjasnená je ešte táto terminologická otázka, ktorá sa zdá na prvý pohľad taká jednoduchá, a to najmä preto, že v mnohých jazykoch sa používa jeden termín pre dve rozdielne veci, čo má d'alekosiahle dôsledky nielen pre pomenovanie, ale aj pre vymedzenie, periodizáciu, charakteristiku slohov a iné. K tomu pristupujú ešte aj ďalšie nedôslednosti. Napr. v nemčine, kde sa v hudobnej terminológii vo všeobecnosti používa slovo *Klassik* tak v zmysle našej klasiky, ako aj v zmysle klasicizmu, existuje aj výraz *Klassizismus*, je však skoro výlučne platný vo výtvarnom umení, kde ho všeobecne používajú v zmysle nášho klasicizmu (nie však všetci teoretici, niektorí používajú slovo *Klassik*), kým v hudbe sa tento termín zatiaľ veľmi málo zaužíval (podobne aj v literatúre). V tomto zmysle ho používajú iba niektorí muzikológovia, zato však, aby chaos bol úplný, aj nemecká hudobná terminológia pozná výrazy *Klassizismus*, *klassizistisch*, čo však značí niečo celkom iné. V aplikácii na hudbu (a niektoré iné umenia, najmä literatúru) je to degradujúci, znehodnocujúci, pejoratívny pojem, ktorým sa charakterizujú hladké, plytké, nepôvodné, formalistické diela, tvorené v zastaralom, prekonanom slohu, ktorý napodobňujú bez ohľadu na to, o akú epochu ide (napr. *Klassizistischer Romantismus* alebo dokonca *Romantischer Klassizismus*). V tomto zmysle ho najnovšie používa napr. K. H. Wörner,¹³ a to pre obdobie rokov 1850—1900 (!). Sem zaraďuje okrem iných Brahmsa a Brucknera, čo je úplne pomýlené. Na to stoja k dispozícii iné, vhodnejšie termíny, napr. *epigónstvo*, *eklekticismus* a pod., kde nemôže dôjsť k nedorozumeniam. V slovenčine by sme najviac mohli hovoriť o klasicizujúcich tendenciách (v češtine snáď klasicistních). Takéto a ďalšie nejasnosti, ktoré by spôsobili zbytočné nedorozumenia, v našej terminológii nemôžu nastať.

2.2. Terminológia z hľadiska štýlovej charakteristiky a vnútorného členenia klasicizmu

Ak chceme prejsť na klasicizmus v užšom zmysle slova, musíme sa z terminologického hľadiska zmieniť o výrazoch, ktoré sa s väčším alebo menším oprávnením používajú v hudbe na bližšiu charakterizáciu tejto štýlovej periódy.

V staršej hudobnej historiografii (najmä nemeckej a rakúskej) až do polovice tridsiatych rokov nášho storočia často používali výrazy *staro-klasika*, *staroklasický* (*altklassisch*), ktoré sa však vôbec neviazali na

¹³ Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik*, 4. vyd., Göttingen 1965, 363.

epochu klasicizmu, ale naopak, na predchádzajúce barokové obdobie, a to zvlášť vtedy, keď termín barok ešte v hudbe nebol dostatočne zaužívaný (napr. Riemannova škola barokové obdobie pomenovala *epochou generálneho basu* a tento zastaralý, podstatu epochy dostatočne nevystihujúci termín sa ojedinele vyskytuje dokonca ešte aj dnes). Na obdobie samého klasicizmu sa vzťahujú termíny *predklasicizmu*, *raný klasicizmus*, *vrcholný klasicizmus*, *pozdný klasicizmus*, *rokoko*, *galantný sloh*, *citový sloh* (nedokonalý preklad nemeckého *empfindsamer Stil* alebo francúzskeho *style touchant*), *Búrka a vzdor* (*Sturm und Drang*) a *Viedenský klasicizmus*. Všetky tieto výrazy však majú iba relatívnu a obmedzenú platnosť a ich použitie nemožno akceptovať ako termíny na označovanie samostatných „slohov“, ktoré by nahradili termín *klasicizmus*, ako sa to v prevažnej väčšine stáva (čiastočnú výnimku tu tvoria iba *raný klasicizmus* a *vrcholný klasicizmus* na označenie dvoch fáz klasicizmu). My tieto výrazy celkom nezavrhneme, majú svoje oprávnenie, avšak len dovtedy, kým chceme nimi zvýrazniť tú-ktorú stránku, isté slohové zvláštnosti, určitý vývojový stupeň alebo štádium klasicizmu, kam všetky tieto tzv. slohy prináležia a sú podriadené kategórii klasicizmu. Kategória klasicizmu je pritom oveľa širším pojmom ako tieto čiastkové výrazy. Tieto všetky spolu ešte nevyčerpávajú obsah, nezahŕňajú v sebe všetky zložky, ktorými sa klasicizmus vyznačuje, odhliadnuc od toho, že niektoré výrazy sa používajú nesprávne (napr. *predklasicizmus*), resp. opodstatnenosť ich použitia je otázna alebo prinajmenej nepresná (napr. *rokoko*). V mnohých publikáciách z oblasti dejín hudby, kde sa robí periodizácia vo väčších celkoch, a teda tieto početné „slohy“ by periodizáciu príliš rozdrobovali, muzikológovia sa často uchýľujú k iným výrazom, vyhýbajúc sa pritom termínu *klasicizmus*. Napr. v štandardnom nemeckom hudobnohistorickom diele *Handbuch der Musikgeschichte* (v redakcii G. Adlera) jednotlivé slohové periódny sú označené iba číslami, pričom klasicizmus sa vôbec nehodnotí ako zvláštny sloh, ale spolu s barokovou i romantickou hudbou (roky 1600—1880) sa proste označuje ako *Tretia slohová periódna*. Vo veľkej anglickej hudobnohistorickej práci *The Oxford History of Music* termín *klasicizmus* obchádzajú tak, že 7. zväzok nazvali *The symphonic outlook* (1745—1790), teda pomenovanie podľa určitého hudobného žánru, 8. zväzok vychádzal pod názvom *The Age of Beethoven* (1790—1830), teda podľa určitej umeleckej osobnosti, kým ďalšia periódna bola v 9. zväzku označená ako *Romanticism* (1830—1890), čiže podľa slohovej periódny, ktorú obdobne používajú aj v iných druhoch umenia. Odhliadnuc od toho, že takáto periodizácia je podivná (napr. romantizmus sa v skutočnosti začal už o štvrté storočie skôr), každá „epocha“ má úplne odlišné kritériá, podľa ktorých ju pomenovali. R. Schäfke má vo svojej *Geschichte der Musikästhetik* kapitolu *Renaissance*, po ktorej nasleduje kapitola *Rationalismus und Aufklärung*. Ďalšia kapitola má názov

Romantik, takže klasicizmus na rozdiel od iných období sa vôbec nemenuje. Na ilustráciu toho, ako sa aj v najuznávanejších a v rozšírených hudobnohistorických prácach z pera popredných muzikológov obchádza výraz klasicizmus, alebo ako zostáva obmedzený napr. na výraz viedenská klasika a pod., mohli by sme uviesť mnoho ďalších príkladov (napr. H. J. Moser namiesto výrazu klasicizmus používa termín *Polstoročie citovosti 1750—1800*, ktorý podriaďuje kategórii romantizmu ako jeho prvú fázu). E. Preussner v knihe *Musikgeschichte des Abendlandes* klasickú hudbu rozdeľuje na obdobie *osvietenstva*, *citovosti*, *Búrky a vzdoru*, *predklasiciky*, *viedenskej klasiky* a *klasicizmu*. Pod posledne uvádzaným termínom však má na mysli epigónske obdobie. W. Apel vo svojom lexikone uznáva iba *viedenský klasicizmus* ako slohovú periódnu. K. H. Wörner vo svojich dejinách klasicizmu rozdeľuje na tri obdobia, a to na *predklasicizmus*, ktorému vymedzuje najdlhšie obdobie (4 desaťročia), na *raný klasicizmus* (20 rokov) a na *vrcholný klasicizmus* (30 rokov).

My si termín klasicizmus neosvojujeme pre nejaké apriórne alebo vonkajšie hľadiská, ale preto, že pomenovanie celej tejto periódny dejín hudby má hlbšie spoločenské a kultúrno-politické príčiny, o ktorých sa ešte zmienime.

Keďže hudobný klasicizmus netvorí nemennú, statickú slohovú jednotu, ale v priebehu doby prekonal značný vývoj, môžeme ho ďalej deliť na dve fázy, a to na nižšiu (skoršiu) a vyššiu (neskoršiu). Prvú voláme *raným klasicizmom*, druhú *vrcholným klasicizmom*, pričom medzi oboma fázami klasicizmu nemožno stavať nijakú hrádku. V ranom štádiu sa už jasne vytvorili všetky elementárne, typické prvky klasicistického slohu vo svojich základných črtách. Vo fáze vrcholného klasicizmu zo slohovodejinného stanoviska nevzniklo nič nové alebo kvalitatívne odlišné, ale všetky prvky vytvorené v ranom štádiu klasicizmu sa iba ďalej rozvinuli, zdokonalili a priviedli klasicizmus k syntéze a k vyvrcholeniu.

V odbornej literatúre sa namiesto alebo dokonca okrem výrazu *raný klasicizmus* väčšinou ešte aj dnes stretávame s termínom *predklasicizmus*, čo je značne nepresné. Predklasicizmus a raný klasicizmus sú dve rozdielne veci. Termín predklasicizmus môžeme aplikovať len na také slohové črty v hudbe pred obdobím klasicizmu alebo mimo klasicistickej hudby, kde sú zjavné prvky alebo princípy, ktoré sú typické pre klasicizmus. Keď však uvážime, ako sa hudba klasicizmu líši od hudby pred touto epochou, je jasné, že platnosť takéhoto výrazu je pomerne dosť obmedzená. Aj sama baroková hudba sa od klasicistickej podstatne odlišuje, avšak málokedy sa v barokovej hudbe vyskytujú nejaké predklasicistické prvky. O týchto možno hovoriť u niektorých skladateľov prechodného obdobia, ktorých skladateľský odkaz patrí čiastočne ešte do epochy vrcholného baroka, avšak v niektorom (spravidla v neskoršom) období ich tvorby alebo v istých žánroch, v niektorých dielach,

resp. v častiach (niekedy iba v kratších úsekoch) sa mohutný barokový pátos, širokodychá strnulá línia a kontrapunktická sadzba rozkladajú v rozdrobené, miniatúrne, polohomofónne útvary, v rokokovú ozdobnosť, náladovú rozcitlivosť. Staré a nové tu stoja vedľa seba nespojené, pričom staré zväčša dominuje. Zaraďujeme sem napr. niektoré diela Telemanna, Keisera, Matthesona, Quantza, Rameaua, Couperina, Porporu, Marcella a iných, ktoré sú z tohto hľadiska typické. Ťažko by sme však mohli hovoriť o predklasicizme — či už v rámci klasicizmu alebo ako o jeho predchodcovi — ako o ucelenej, samostatnej perióde alebo slohovej fáze. Sú to proste také „klasicistické“ črty v hudbe pred klasicizmom, ktoré sa vykryštalizujú v rámci nadvlády iného slohu (najmä barokového), resp. tento sčasti rozkladajú.

Naproti tomu však súčasne, paralelne, v podstate už nezávisle od barokovej hudby začal samostatne klíčiť a rásť nový sloh, ktorý stál vo vedomom a v zásadnom protiklade s barokom. Tento však nemožno nazývať predklasicizmom, ale raným klasicizmom, pretože tu sú už vyhranené a dominujú základné prvky v zmysle uceleného štýlu hudobného klasicizmu. Predklasicizmus teda nemožno zamieňať s raným klasicizmom a nemožno tento termín aplikovať na charakteristiku tvorby napr. J. V. Stamica, Richtera, Filsa, J. A. Míču, Bendovcov, Myslivečka, Jírovca, L. Koželuha, Vranického, Voříška, Gassmanna, Dusíka, Rejchu, Pichla, Monna, Wagenseila, Sammartiniho, Pergolesiho, Galuppiho, Plattiho, D. Scarlattiho, Cannabicha, Holzbauera, Grauna, Bachových synov a iných, ako sa to v literatúre dodnes ešte traduje, pretože diela týchto autorov v podstate reprezentujú už typický raný, v niektorých prípadoch dokonca aj vrcholný klasicizmus a neobsahujú barokové prvky.

Iná je situácia napr. s výrazom *predromantizmus*. Keď uvážime, že romantizmus sa postupne vyvíjal priamo v lone klasicizmu, že je jeho priamym, organickým pokračovaním v nových historických podmienkach, je evidentné, že už v epoche klasicizmu nachádzame početné predromantické črty, takže tento výraz z hľadiska romantizmu značí niečo, čo priamo predchádzalo ranému romantizmu. Predromantizmus je teda výraz, ktorý v hudobnej historiografii možno používať oveľa častejšie ako výraz predklasicizmus, hoci prax je zatiaľ opačná. V literatúre mimochodom nenachádzame vysvetlenie alebo zdôvodnenie pre použitie termínu predklasicizmus alebo pre jeho rozlíšenie od raného klasicizmu tam, kde autori používajú oba termíny. Kuriózne je to napr. u K. H. Wörnera, ktorý v časti o predklasicizme menuje skoro tých istých autorov (najmä českých skladateľov), ktorých uvádza tiež v stati o ranom klasicizme, kde pridáva iba Haydna, Mozarta a zopár mien, ktoré by pokojne mohli figurovať aj v predchádzajúcej stati.

Aj aplikácia výrazu *pobaroková hudba* je možná najviac vtedy, ak sa vo všeobecnosti hovorí o hudbe, ktorá vznikla po barokovej ére, avšak

v žiadnom prípade nie namiesto predklasicizmu alebo raného klasicizmu, nehovoriac už ani o termíne *protibarokový sloh* (!). V určitom kontexte možno snáď myslieť na nejaké protibarokové tendencie, avšak podobná kategória slohu neexistuje (oba spomínané termíny v nesprávnom zmysle používa napr. R. Gerber).¹⁴

Okrem výrazu predklasicizmus obdobie raného klasicizmu sa označuje aj inými, nedostatočne výstižnými výrazmi. Veľmi často sa stretávame s výrazom *rokoko*. Tento termín však možno použiť iba v obmedzenej miere a už vôbec nie na označenie celej fázy raného klasicizmu, keďže ani zďaleka nevyčerpáva jeho celú podstatu. Uvedený termín zaviedol v tomto nesprávnom zmysle najmä E. Bücken, po ňom ho začala používať väčšina nemeckých muzikológov (napr. R. Gerber, K. Geiringer, E. Preussner a iní). Spomínaný termín prevzali hudobní historici z terminológie výtvarných umení a hoci je tu istá paralela s hudbou, panuje aj zásadný rozdiel. Hudba raného klasicizmu obsahuje síce obdobnú grációznosť, túžobnú nežnosť, vznášajúcu sa ľahkosť i zastretú melanchóliu ako vo výtvarnom umení, avšak kým pri týchto rokoko vychádzalo bezprostredne z vrcholného baroka, hudba tohto obdobia sa nachádza už na druhej strane hlbokej priepasti, ktorá oddeľuje barok od klasicizmu. Vo výtvarnom umení rokoko tvorí oproti klasicizmu v určitom zmysle protiklad, kým rokokom označovaný raný klasicizmus je po slohovej stránke v základe klasicistickou a nie barokovou záležitosťou.

Často sa používajú aj termíny *galantný sloh*, *citový sloh*. Prvý z nich je síce historicky podložený v spisoch 18. storočia, kde sa stretáme s výrazmi *Galanteriestil*, *galante Schreibweise*, avšak vtedy termín klasicizmus bol v hudbe ešte neznámym pojmom. „Galantný spôsob písania“ dávali do protikladu s tzv. „viazaným spôsobom písania“ — *gebundene Schreibweise*, *gearbeiteter Stil*, pod ktorým mysleli barokovú hudbu (termín barok vznikol v hudobnej terminológii oveľa neskôr). Dnes však vidíme, že to, čo sa nazývalo galantným slohom, je v skutočnosti z nášho hľadiska už raným klasicizmom a tak ako dnes tzv. viazaný spôsob písania nepoužívame na pomenovanie barokovej hudby, nemôžeme ani galantný spôsob písania považovať za výraz na označenie v sebe uzavretého, svojbytného štýlu. Výraz citový sloh sa do hudobnej terminológie dostal až neskôr. U rôznych autorov sa tieto výrazy objavujú v rôznom pomere. Napr. podľa E. Bückena¹⁵ galantný a citový sloh sú dve po sebe nasledujúce samostatné čiastkové slohy, ktoré predchádzali klasicizmus a ktoré spolu vytvárali hudobné rokoko. Naproti tomu napr. R. Gerber uznával ako samostatný sloh iba galantný, ktorý znamenal asi to isté ako rokoko,

¹⁴ R. Gerber, e.d., 326.

¹⁵ Ernst Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*. Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1932.

kým citovosť bola preňho iba určitým štádiom v rámci galantného slohu, ktorému bol tento podriadený. Naopak, napr. H. J. Moser uznával to „citové“ ako hlavnú slohovú charakteristiku tohto obdobia. Tieto termíny však možno používať na charakterizáciu určitých stránok raného klasicizmu iba v obmedzenom zmysle. Bücken pri zavádzaní termínu galantný sloh výslovne zdôrazňoval, že ide o celkom svojbytný a samostatný sloh, ba dokonca ho rozdelil ešte na čiastkové slohy, na *Frühgalanter Stil* a na *Hochgalanter Stil*.¹⁶

Galantný sloh sa však ako termín nedá používať na označenie všetkej hudby tohto obdobia. Základný charakter hudby, ktorá sa označuje ako galantná, nie je ani akosi dohrou baroka, nie je „v čiastočnej evolúcii a v čiastočnej opozícii k baroku“ (Bücken), nestojí teda „medzi“ barokom a klasicizmom, ale už sama patrí do klasicizmu. Jednoznačný odklon od strohej barokovej viazanosti a polyfónie, úmyselné obmedzenie prostriedkov, dvojhlasná až trojhlasná homofónna sadzba, resp. prvenstvo pôvabnej melódie s iba málo vypracovaným sprievodom, hravoľahké figurácie, miniatúrne, drobné frázy a ozdoby, konverzačné maniéry, ktoré charakterizujú túto hudbu, sú typickými ranoklasicistickými slohovými znakmi.

Citový sloh tiež nemožno pokladať za samostatný sloh (Moser, Blume), nemožno ho včleniť ani do galantného slohu (Gerber). Tzv. citový sloh alebo citovosť sú akosi protipólom galantnosti, druhou stránkou ranej fázy klasicizmu. Týmto termínom môžeme charakterizovať tie črty a stránky raného klasicizmu, ktoré v rámci ďalšieho vývoja spôsobujú jeho výrazové prehlbenie, zosilnenie citovej intenzity, keď sa oproti pôvabnej, rozdrobenej, galantnej salónnosti stúpajúcou mierou uplatňujú citovo-expressívne momenty, rozmernejšie plochy, výraznejšia a ucelenejšia kantabilitnosť, hlbšie kontrasty a iné. Táto citovosť sa na jednej strane okypťuje v sentimentálnu rozcitlivelosť a v rôzne maniéry (napr. „vzdychy“ a iné), na druhej strane však nastáva mimoriadna výrazová koncentrácia a prechod do sféry dramaticky rozrušenej, vášnivej, prudkej, výbojnej, démonickéj až tragickej predromantickej *Búrky a vzdoru*. Túto významnú, nie však príliš dlhotrvajúcu periódu (ktorá má svojho pendanta aj v literatúre — napr. Goethe, Schiller, Herder, Bürger, Voss, Lenz, Klinger, Schubart a iní),¹⁷ do ktorej významným podielom prispievala väčšina skladateľov tej doby (napr. početné skladby C. Ph. E. Bacha, Haydnove symfónie č. 39—50, Mozartova symfónia Köch. č. 183), muziko-

¹⁶ E. Bü c k e n, *Der galante Stil*. ZfMw VI, Leipzig 1923—1924, 418—430; E. Bü c k e n, *Zur Frage der Begrenzung und Benennung der Stilwandlung im 18. Jahrhundert*. Bericht über den 1. musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft 1925, Leipzig 1926.

¹⁷ Pozri Paul Reimann, *Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750—1848*, Berlin 1956, 129.

lógovia neoznačujú ako zvláštny sloh, ale ako „medziheru“ (Blume), „hnutie“ (Geiringer) a pod.

Všetky spomínané „slohy“ nemožno od seba ani časovo, ani štylisticky jasne oddiferencovať, prechádzajú jeden do druhého, vzájomne sa prelínajú a miešajú. Tak sa galantný sloh od začiatku vyznačuje zvýšenou citovosťou a citový sloh je nemysliteľný bez hravej galantnosti atď. Okrem toho, ako sme už uviedli, nemožno ich chápať ako samostatné slohy, ktoré predchádzali klasicizmus, ale tieto viac-menej vystihujú tú-ktorú stránku mnohotvárnej, bohato odstupňovanej fázy raného klasicizmu, ktorý je však širším a mnohostrannejším pojmom ako všetky tieto termíny dohromady. Tak napr. nie je v nich zahrnutá „ľudovosť“, hoci vplyv a dosah (viac alebo menej štylizovanej) ľudovej hudby bol značný a tvoril jednu z výrazných slohových zložiek klasicizmu, ktorým sa aj čiastočne odlišuje od staršej hudby (renesancia, barok) i od mnohých neskorších smerov a slohov (pozdný romantizmus, impresionizmus, expresionizmus, dodekafónia, avantgarda). Ľudovosť by sa však predsa nemohla označiť ako svojrázny „štýl“, tak isto ani napr. „tanečnosť“ a iné. Z terminologického hľadiska bude dobré tieto parciálne výrazy používať nie v zmysle „slohov“, ale bude potrebné hovoriť o galantných, citových, rokokových, ľudových a tanečných prvkoch, črtách, stránkach, zložkách, princípoch, vrstvách alebo o galantnosti, citovosti atď., aby bolo jasné, že slúžia na charakteristiku jednotlivých čiastkových znakov hudby raného klasicizmu.

Tieto rôzne, často až protikladné črty (napr. nežná galantnosť — prudká Búrka a vzdor), ktorými sa raný klasicizmus vyznačuje, sa v období vrcholného klasicizmu organicky spájajú. Zdanlive tak ďaleko sa rozchádzajúce prvky rozmanitých generačných „štýlov“, národných prúdení, umeleckých smerov v ranom klasicizme sa tu synteticky stmelujú v jednoliaty celok, pravda, nie odrazu, ale v priebehu procesu ďalšieho dozrievania a kryštalizácie hudobnej reči. Raným klasicizmom vytvorené slohové princípy boli akosi „gramatikou a syntaxom“¹⁸ pre hudobnú reč vrcholného klasicizmu, ktorá sa formovala na základe ďalšieho dotvorenia. Tým vznikla univerzálna, všeobecne platná hudobná reč, pomocou ktorej mohli skladatelia vrcholného klasicizmu majstrovským spôsobom voľne vyjadriť svoje veľké idey a ideály doby. Univerzálnosť syntetickej hudobnej reči vrcholného klasicizmu nebola zábranou, ale práve podmienkou, ktorá umožňovala najväčším géniom hudobného klasicizmu, aby v tomto rámci vyjadrili individuálnosť svojho umeleckého prejavu. Dôležité je teda znovu pripomenúť, že vrcholný klasicizmus nie je niečo kvalitatívne odlišné od raného klasicizmu, ale značí kvantitatívne stupňovanie, zavŕšenie vývoja, ktorý začal raným klasicizmom.

¹⁸ F. Blume, c.d., 1044.

Hudobná historiografia všeobecne naproti tomu pod termínom klasicizmus (ak ho už úplne neobchádza, ako sme to na niektorých príkladoch ukázali) rozumie iba jeho druhú, vrcholnú fázu, pričom ešte aj túto podstatne obmedzuje, a to tak, že sa väčšinou stretávame nie s termínom *klasicizmus*, ale *viedenský klasicizmus*. Tento termín sa používa preto, že Viedeň sa stala centrom hudobného diania a tam sa vytvárala vrcholná syntéza v dielach troch najväčších reprezentantov hudobného klasicizmu — Haydna, Mozarta a Beethovena. Avšak odhliadnuc od toho, že vo Viedni vtedy žilo a tvorilo mnoho ďalších skladateľov-klasicistov (napr. početná česká emigrácia, Nemci, Taliani), ktorí sa do toho nepočítajú — výraz *viedenský klasicizmus* sa vzťahuje na zmienenú veľkú trojicu klasicistov — je isté, že Viedeň ani zďaleka nebola v tomto období jediným centrom. Sem počítame — i keď s patričným odstupom čo do umeleckej hodnoty a závažnosti prínosu — početné ďalšie hudobné centrá (napr. Paríž, Neapol, Rím, Miláno, Benátky, Mannheim, Drážd'any, Berlín, Hamburg, Londýn, Praha, Bratislava, Petrohrad) a veľa ďalších skladateľov (napr. Cherubini, Rossini, Rejcha, Voříšek, Dusík, Méhul, Grétry, „parížsky“ Gluck, Družický, Hummel atď.), ktorí štylisticky i časove patria do tejto fázy klasicizmu bez toho, aby sa dali lokalizovať do Viedne alebo počítať k *viedenskému klasicizmu*.

Relatívnosť tohto termínu je zrejماً aj z toho, keď si uvedomíme, že Haydn prevažnú časť svojho života strávil mimo Viedne (v Eisenstade a Esterháze), Mozart sa do Viedne prisťahoval zo Salzburgu až v neskoršom období svojho života a Beethoven, ktorý sem prišiel z Bonnu, iba svojím prvým tvorivým obdobím jednoznačne patrí do klasicistickej slohovej periódy, ktorej rámec neskôr ďaleko prerástol, takže *viedenským klasicizmom* označená perióda vlastne spadá do dvoch historických epôch, z ktorých len jednu možno jednoznačne zahrnúť do periódy klasicizmu. Konečne prečo by sme potom nemohli používať napr. termín *viedenský romantizmus*, keď tam žili a tvorili takí poprední romantici, akými boli Schubert (ktorý sa na rozdiel od spomínaných troch veľkých viedenských klasicistov vo Viedni narodil, tvoril a strávil tam celý život), Brahms, Wolf, Bruckner, čiastočne tiež Mahler, R. Strauss a ďalší? Pritom ich diela obsahujú prinajmenej taký, ak nie ešte silnejší viedenský alebo rakúsky kolorit ako diela Haydna, Mozarta a Beethovena, veď *národné črty* v hudobnej reči sa plnou mierou vyhranili až v romantizme. Ak si všimame odkaz veľkej trojice viedenských klasicistov z tohto hľadiska, prideme na to, že ich hudobná reč obsahovala nielen tento špecificky viedenský alebo rakúsky prvok (podľa Blumeho jeden z hlavných dôvodov, prečo termín *viedenský klasicizmus* je vraj oprávnený), ale naopak bola v pravom zmysle slova univerzálnou a predstavovala syntézu rakúskeho, nemeckého, talianskeho a francúzskeho klasicizmu so všetkými svojimi národnými zvláštnosťami, ako aj ďalšie prvky ľudovej hudby iných

stredoeurópskych a východoeurópskych národov (českého, chorvatského, poľského, uhorského, ba čiastočne aj škótskeho, cigánskeho, tureckého a janičiarskeho).

Ich ideálom bolo práve vytvorenie všeludskej hudby a syntézy slohov svojej doby, ktoré sa medzi sebou ešte rôznili. Tieto snahy zdôrazňovali aj doboví hudobní spisovatelia a teoretici. Uvedomelá snaha vytvárania takéhoto syntetizujúceho, univerzálneho, všeludského slohu je zrejماً aj z výrokov samých skladateľov. Už pre J. J. Quantza bol ideálom tzv. „zmiešaný vkus“ (der vermischte Geschmack) a podobne sa vyslovili aj C. Ph. E. Bach a L. Mozart, ba už G. Ph. Telemann sa chválil, že vie komponovať vo všetkých slohoch. O vytvorení hudby, ktorú by „prijali mnohé národy a uznali ju za dobrú“ (Quantz), najviac sa usilovali práve „viedenski“ klasicisti. O Haydnovi je známy tento výrok: „Moja reč je zrozumiteľná celému svetu.“¹⁹ W. A. Mozart uviedol, že dokáže „dost obstoje... napodobniť všetky spôsoby a slohy...“²⁰ Chr. W. Gluck chcel písať takú hudbu „... ktorá je po vóli všetkým ľuďom... a ... zruší smiešne rozdiely hudby rôznych národov.“²¹ Aj G. de Chabanon písal o „univerzálnej reči nášho kontinentu“.²² Práve „viedenski“ klasicisti vytvorili hudbu, na ktorej sa mohli zúčastniť, ktorá bola určená všetkým národom, ako aj rôznym vrstvám obyvateľstva. Táto snaha po všeobecnej medzinárodnej platnosti a po ďalekosiahlej demokratizácii hudobnej reči sa podarila vrcholnou mierou práve tzv. viedenským klasicistom.

Zo všetkých uvedených dôvodov vyplýva, že výraz *viedenský klasicizmus* ako termín pre celú vyššiu fázu klasicizmu je príliš obmedzený a možno ním vyjadriť iba určitú, aj keď dôležitú časť tvorby, avšak pre štýl celého tohto obdobia je vecne správnejší termín *vrcholný klasicizmus*.

V poslednom čase sa vyskytol aj termín *pozdny klasicizmus*, a to najmä v súvislosti s Haydnom. Nech by to však akokoľvek slúžilo charakteristike starého, zrelého slohu jeho posledných diel, na charakteristiku určitej fázy klasicizmu ako takého nie je vhodný, je zbytočný, lebo je inherentný vo *vrcholnom klasicizme*, ktorým výrazom dostatočne vymedzíme podstatu štýlu tohto obdobia.

Z tejto malej „exkurzie“ do oblasti terminológie je zrejماً, že nastolená otázka nie je taká jednoduchá a jasná, ako by sa na prvý pohľad zdalo. Obmedzili sme sa iba na niektoré poznámky, pretože systematickejší rozbor celej otázky by príliš vybočoval z rámca tejto práce.

¹⁹ F. Blume, c.d., 1043.

²⁰ Erich H. Müller von Asow, *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart II, Briefe und Aufzeichnungen Wolfgang Amadeus Mozarts I*, Berlin 1942, 392.

²¹ List v *Mercure de France*, február 1773, cit. podľa F. Blume, c.d., 1043.

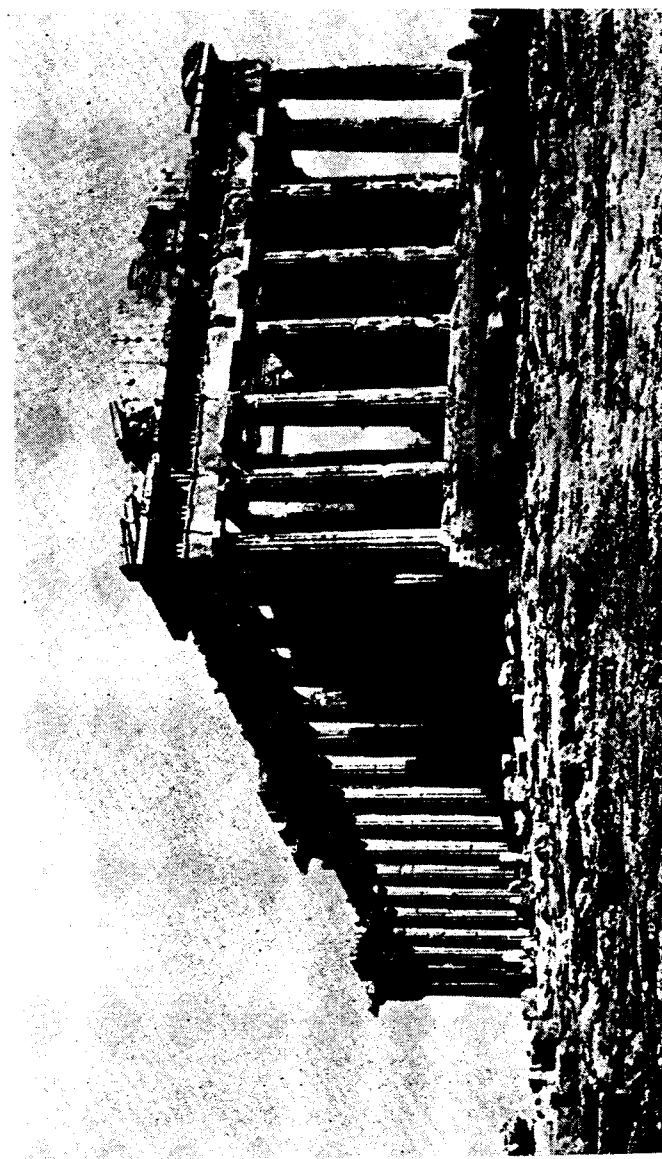
²² E. Bü cken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*, 11.

2.3. Terminológia klasicizmu vo vzťahu k ostatným umeniam

Klasicizmus ako termín nie je, pravda, samospasiteľný a pri jeho aplikácii sa musíme vystríhať prílišnej úzkoprstosti, čo vyplýva z toho, že jediným slovom charakterizujeme celý sloh, teda slohovú jednotu celého veľkého obdobia dejín umenia, ktoré má svoje začiatky, rozkvet až po doznievanie a rozklad. Ak však celé slohové obdobie predsa charakterizujeme spoločným termínom, robíme tak preto, lebo tým zdôrazňujeme tie podstatné črty a princípy, ktoré sú pre túto epochu spoločné a vyrastajú z jednotného širšieho spoločenského základu (v jednotlivostiach potom vzhľadom na mnohotvárnosť tejto epochy možno vykonať ďalšie delenie na dve fázy, na ranú a vrcholnú, a v ich rámci použiť čiastkové výrazy, ktoré charakterizujú tú-ktorú stránku slohu). Keď však máme na mysli určitú relatívnu jednotu slohovej epochy, termín klasicizmus je správny a opodstatnený, ba aj nevyhnutný.

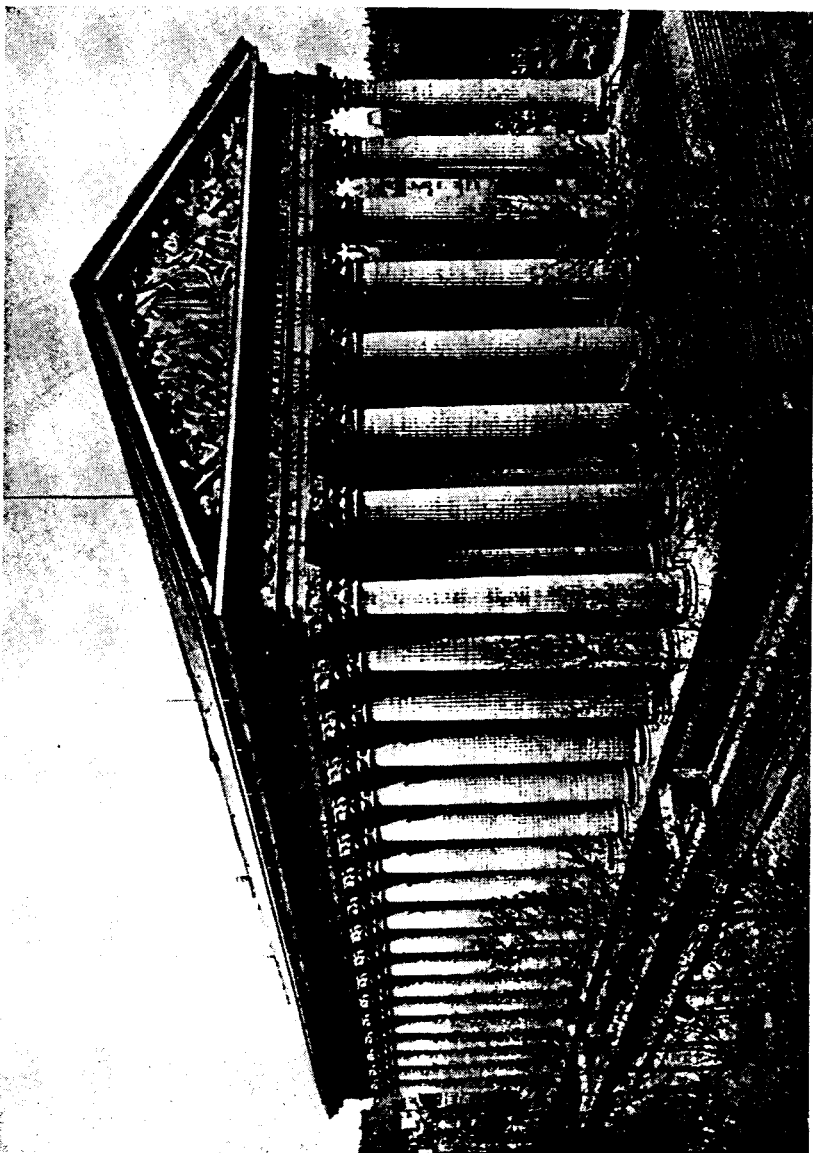
Kedy a kde sa tento výraz v hudbe udomácnil, nie je zatiaľ presne zistené. Isté však je, že to nie je pôvodný hudobný termín, ale hudobná historiografia ho prevzala z iných druhov umenia — zdá sa, že pôvodne vznikol na poli literatúry. Presnejší význam, aký mu prikladáme dnes, získal až v priebehu hudobného romantizmu, keď sa romantický individualizmus a subjektivismus vždy ďalej rozrástli a hľadal sa výraz, ktorým by sa neustále sa stupňujúcej romantickej hypertrofii (slovo romantizmus, ako sa zdá, používalo sa v hudbe skôr ako slovo klasicizmus) postavila hrádza a zdôrazňovala sa norma klasicky vyrovnanej, viac objektívnej krásy. „Klasické“ (resp. my hovoríme „klasicistické“) takto dostalo svoj význam až v relácii k „romantickému“ ako jeho antitéza. Tento protiklad videl už Goethe a výstižne ho charakterizoval slovami: „Klasické nazývame zdravým a romantické chorobným.“²³

Prenášanie a prevzatie termínov z iných druhov dejín umenia do oblasti hudby je celkom odôvodnené, ak sa ním výstižne charakterizuje spoločné umelecké snaženie určitej doby, čo je v prípade klasicizmu rozhodne správne. Hudobná historiografia je mladšou disciplínou ako sú dejiny ostatných umení a takto nachádzala už hotové termíny pre slohové kategórie. Tieto obchádzať a miesto klasicizmu zavádzať špecificky hudobné slohové periodizačné výrazy, ako *galantný sloh* (Bücken), *polstoročie citovosti* (Moser), *mannheimská slohová reforma* (Riemann), *vienský klasicizmus* (Adler), *Beethovenova éra* (Wellesz) atď. vedie k absolutizácii hudby, vytrháva ju zo širších umeleckých, estetických, ideových, spoločenských súvislostí a odvracia pozornosť od spätosti hudby s ostatnými oblasťami života. Mnohé z hlavných umeleckých pohnútok a zásad obdobia klasicizmu — niektoré základné pojmy vypracoval napr.



Obr. 1. Parthenon, 447—437 p. n. l. Fotografia (Atény).

Jedna z najveľkolepejších stavieb Akropolisu. Majstrovské dielo klasickej gréckej architektúry.



Obr. 2. Kostol Madeleine, 1806. Fotografia (Paríž).

Ukážka snažení po napodobnení klasickej gréckej antiky v období klasicizmu na poli architektúry.

J. J. Winckelmann — boli pre rôzne umelecké odvetvia také isté, a preto aj podstatné slohové črty, ktorými sa umelecké diela tej epochy vyznačujú, sú spoločné pre všetky druhy umenia. Preto je nevyhnutné hudbu včleniť vždy do všeobecnej terminológie dejín umenia, keď príliehavo vyjadruje kultúrne snaženie a umelecké ideály doby. Použitie termínov „vypožičaných“ z iných umeleckých disciplín — ako v prípade klasicizmu — nie je preto iba akousi vonkajšou nálepkou alebo niečo násilné, čo by sa pre hudbu nehodilo, ale práve naopak, túto epochu dejín hudby charakterizuje veľmi výstižne, vyjadruje jej podstatu. Na druhej strane je však len samozrejmé, že špecifickosť hudby ako umenia od samého začiatku vylučuje mechanické prenášanie všetkých požiadaviek, ktoré sú platné pre iné odvetvia umenia. Uvedieme aspoň jeden charakteristický príklad. Iné druhy umenia sa k zvýrazneniu ideálov klasicizmu obracali k bohato uchovanému umeniu klasickej antiky, odkiaľ si vzali vzory pre dokonalosť a ktoré sa snažili napodobňovať, i keď, pravda, zo zorného uhla svojej doby (obr. 1, 2 v prílohe). Čo však mala napodobniť hudba a aké vzory si mohla vziať z hudby klasickej antiky, keď táto dávno zanikla a nik nemohol vedieť, aká bola v skutočnosti jej tvárnosť a akú mala znejúcu podobu? Niektorí doboví teoretici — napr. J. J. Rousseau — v boji proti kontrapunktu a harmónii a za vládu jedinej melódie sa síce ako vzoru dovoľávali gréckej hudby, s poukazom na to, že vtedy jestvovala iba jednohlasná hudba a Grékom sa to páčilo, avšak týmto poukazom sa to aj všetko končilo, pretože neboli známe žiadne konkrétne grécke melódie.²⁴ Zo samej hudby klasickej staroveku nejstveovali nijaké vzory, nemohli ju teda napodobňovať, a preto sa skladatelia, aby zvýraznili všeobecné ideály klasicizmu, akými boli napr. snaha o vznešenú prostotu, jasnosť výrazu, logická formová stavba atď., museli uberať inou cestou a hľadať vzory inde. Že skladatelia takéto vzory vedome hľadali už na samom prahu klasicizmu, svedčí o tom napr. Matthesonov výrok: „Ak chce-

²⁴ Pritom snahy o napodobnenie antickej hudby sú už dávnejšieho dáta. Napr. umelci renesancie sa snažili o znovuoživenie gréckej antiky — odtiaľ aj názov (obroda — totiž antickeho umenia) v ktorom videli vzor, pravda, ako to oni dobove chápali, z toho vzniklo potom niečo úplne nové. Sem spadajú neskôr snahy o zavádzanie antickej metier a tónin. Samotný zrod barokovej opery a monódie bol tiež podmienený reformnými snahami florentskej cameraty, ktoré dali podnet pre vznik opery snahou o napodobnenie antickej gréckej drámy. Keď sa potom v priebehu vývoja opera vždy viacej vzdialila od pôvodnej koncepcie a stala sa pravým opakom toho, o čo sa usilovali skladatelia a teoretici cameraty, na prahu klasicizmu sa objavil opäť reformátor, ktorý sa usiloval o reformu opery v duchu klasickej antickej drámy — Chr. W. Gluck. A keď v novoromantizme R. Wagner vytvoril svoj „Gesamtkunstwerk“, opäť mal na mysli projekt realizácie diela, obdobné princípom gréckej antickej tragédie. Hoci na rozdiel od samotnej hudby gréckej drámy a spôsob ich realizácie boli známe a zachovali sa v spisoch, jednako z týchto popudov v každej epoche vzniklo niečo úplne iné, svojské a odlišné.

me mať vzory a príklady (rozumej pre hudobné umenie, pozn. P.P.), treba sa iba pozrieť na staré maľby, sochárske a mincovnícke práce. S akými silnými črtami, majestátnymi tvármi s dôraznými postojmi sa tu len nestretáme, pričom nie sú tam skoro žiadne prebytočné ozdoby, ale naopak, vyniká najkrajšia prostota a najpríjemnejšia jednoduchosť. Táto jednoduchosť však nie je chudobná, ale ušľachtilá a skromná, nie je protivná, ale rozkošná, keďže je na správnom mieste. Práve tak by to malo vyzerať aj s našimi melódiami.²⁵

Pretože to bola doba, keď sa rozmáhajúca buržoázia začala obracať na ľud a hľadala v ňom posilu i politicky, niet sa čomu diviť, že keď im chýbali vzory toho všeludského a vyrovnaného v zachovaných pamiatkach klasickej antiky, začali sa obracať k ľudu, ktorého hudba bola tiež prostá, jasná, logicky členená. Spočiatku to nemuselo byť ani uvedomele, ale len živelné. Z tejto ľudovej hudby potom skladatelia čerpali, mala pre nich asi obdobný význam ako uchované antické vzory pre iné oblasti umenia, v ktorých zasa táto ľudovosť ako podstatná slohová zložka vôbec nie je zrejmá. Hudobný klasicizmus je preto oveľa pôvodnejší, svojráznejší a samostatnejší ako všetky ostatné druhy umenia klasicizmu a možno povedať, že tak svojim celkovým dosahom ako aj originalitou a hodnotami práve *hudba je prototypom umenia epochy klasicizmu* vôbec.

V žiadnom umení sa zrodom klasicizmu neodohrávali také hlboké zmeny ako v hudbe, kde sa citový vzťah človeka mohol prejavovať oveľa zjavnejšie ako v iných umeniach, ktoré sú viacej viazané k matérii, pomocou ktorej sú stvárnené. Veľká spoločenská premena a hlboký prerod v myslení i v citovej sfére, ktoré sa odohrávali v klasicizme, sa práve preto mohli veľmi zreteľne prejavovať v hudbe, ktorá sa stala opravdivým zrkadlom a citlivým seizmografom pre nový životný pocit človeka v zmenej historickej situácii.

Hudobný klasicizmus teda vychádzal z tých istých slohových momentov a výrazových foriem ako iné druhy umenia, avšak zo zorného uhla špecifickejšie hudby. I keď sa klasicizmus v rôznych umeniach a v ich rámci v jednotlivých časových etapách a u rôznych národov vyznačuje odlišnými konkrétnymi formami, vytvárala sa spoločná platforma myslenia, čítania a umeleckého prejavu, ktorú v poslednom dôsledku formovala a určovala celková konkrétna etapa vývoja spoločnosti, z čoho vyplývajú nielen vonkajšie analógie medzi rôznymi druhmi umenia, ale aj vnútorný súvis, hlboký súlad všeobecných princípov a základov, z ktorých vyrástli umelecké výrazové prostriedky tejto epochy. Termín *klasicizmus* je preto pre charakterizáciu tejto jednotnosti umeleckého snaženia a pod-

staty slohu pre všetky oblasti umenia — teda aj pre hudbu — najvýstižnejší.

Na záver o týchto „terminologických“ úvahách treba preto zdôrazniť, že otázka terminológie nie je nejakou prázdnu hrou so slovami. Už G. Adler prízvukoval, aký zmätok spôsobujú nesprávne alebo neurčite použité hudobnohistorické termíny. Presná a vecne správna terminológia je preto nevyhnutná, lebo v stručných, ale výstižných zhrnutiach pojmov vyjadruje nielen slohovodejinnú charakteristiku, ale priamo sa dotýka vnútornej podstaty štýlu a nadto ešte poukazuje na hlbokú súvislosť s ostatnými umeniami, čím vyjadruje ich spoločný ideovoestetický a kultúrnopolitický koreň. Tým sa bezprostredne dotýka otázky periodizácie a ohraničenia jednotlivých veľkých slohových celkov na základe súvisu so spoločenskohistorickým vývojom. Nevyhovujúca terminológia alebo jej nesprávna aplikácia vedie k základným vecným omylom v celkovom nazeraní na epochu, v jej hodnotení, periodizácii a v zaradení do širších súvislostí, ako sa to názorne prejavuje práve v prípade klasicizmu. Ujasnená terminológia má preto pri spracúvaní hudobnohistorickej problematiky základný význam.

²⁵ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, faks. vyd., Kassel—Basel 1954, 149.

3. Ohraničenie klasicistickej epochy a niektoré sociologické aspekty

3.1. Periodizačné hľadiská

V tomto zmysle pod termínom *hudobný klasicizmus* rozumieme slohovú periódu dejín hudby 18. storočia, ktorá sa vytvorila v období prechodu z feudálnej do buržoáznej spoločnosti.

Obvykle sa ako markantná hranica medzi koncom starého a začiatkom nového slohu udáva rok 1750.²⁶ Bol to rok úmrtia J. S. Bacha, posledného vynikajúceho majstra hudobného baroka, ktorý spolu so svojim veľkým súčasníkom G. F. Händlom synteticky zhrnul a korunoval všetky najkvalitnejšie výdobytky barokovej hudby, nemajúc žiadnych následníkov a pokračovateľov vo svojej hudobnej reči. Za koniec klasicizmu sa väčšinou zase udáva rok 1827. Bol to rok úmrtia L. v. Beethovena.

Takáto periodizácia bola výsledkom dodnes vcelku ešte neprekonaného zjednodušujúceho prístupu staršej historiografie k dejinám hudby, ktorá obmedzovala bádanie nielen na čiste hudobnú oblasť, bez prihliadania na širšie súvislosti, ale aj samé dejiny hudby neskúmali hlboko a podrobne na základe širokorozvetveného pramenného výskumu a z hľadiska celkovej tvorby, proste ako dejiny slohov, ale ako „Heldengeschichte“, ako výsledok tvorby niekoľkých vynikajúcich géniov, kým všetko ostatné bolo podradné a odsunuté na vedľajšiu koľaj.

Preto rok 1750 možno považovať iba za konečnú hranicu vzhľadom

²⁶ V posledných rokoch síce niektorí muzikológovia posúvajú túto hranicu o niekoľko rokov dozadu — napr. u E. Wellesza je to rok 1745, u F. Blumeho rok 1740, u R. Gerbera rok 1730, zrejme zásluhou E. Bückena, ktorý bol z prvých kritikov starej periodizácie. Najnovšie u K. H. Wörnera (*Geschichte der Musik*) sa udáva dokonca rok 1720, avšak nie ako začiatok klasicizmu, pretože autor sám označuje toto obdobie za „predklasicistické prechodné obdobie“, kým vlastný klasicizmus — aj on nazýva jeho prvú fázu „raným klasicizmom“ — podľa neho sa začína ešte neskôr, totiž až okolo roku 1760! Vcelku sa však tieto, medzi sebou nejednotné ohraničenia ešte málo presadili oproti tradičnému nazeraniu, ako o tom svedčia viaceré práce — stačí poukázať napr. na publikáciu z NDR (*Konzertbuch*, 1959), kde naďalej je delidlom rok 1750. Pozri napr. M. Bukofzer, *Music of the classic period 1750—1827* (1955). Ešte kurióznejšie ako u K. H. Wörnera to vyzerať u W. Apela (*Dictionary*), ktorý túto epochu vymedzuje rokmi 1770—1830, čím sa počiatková hranica klasicizmu posúva až k roku narodenia L. v. Beethovena (pravda, autor udáva z klasicizmu iba viedenský klasicizmus. Je zrejme, aké ďalekosiahle dôsledky má terminologická nejasnosť aj pre periodizačné kritériá!).

na barok (aj to len relatívne), v žiadnom prípade však nie za začiatok klasicizmu, ktorý bol v tomto čase už dávno v štádiu rozvoja, kliesniac cestu veľkým majstrom klasicizmu druhej polovice storočia, ktorých dielo by bolo bez práce tejto prípravnej generácie úplne nemysliteľné. Keď chceme vystopovať zárodky a začiatky nového slohu, musíme sa vrátiť k prvým desaťročiam, ba skoro k začiatku 18. storočia, teda tam, kde sa začínajú — ešte za nadvlády vrcholného baroka, no viac-menej nezávisle od neho — vyvíjať znaky klasicistického slohu. Súčasné jestvovanie oboch slohov sa prejavilo nielen v hudbe a vyplývalo z vtedajšej spoločensko-historickej situácie. Základné sily, určujúce oba, od seba tak podstatne sa odlišujúce slohy, spočívali v oboch hlavných spoločenských skupinách, ktoré boli ich nositeľom — na jednej strane šľachtický, absolutistický feudalizmus so svojou dvornoaristokratickou a cirkevnoduchovnou barokovou kultúrou, na druhej strane v lone feudalizmu sa rozmáhajúca buržoázia obdobia prechodu z feudálnej do buržoáznej spoločnosti so svojim demokraticko-meštiackym klasicizmom.

A obdobie klasicizmu sa nekončí až Beethovenovou smrťou roku 1827. Jeho doznievanie a postupný rozklad nastáva už na rozhraní 18. a 19. storočia a začiatkom nového storočia prechádza do romantizmu, zvyrazňujúci umelecké snahy buržoáznej spoločnosti obdobia po víťazne ukončenej francúzskej revolúcii. Na tom nič nemení skutočnosť, že niektorí skladatelia, resp. ich klasicistické diela „prečnievajú“ do romantizmu, lebo už dohrali svoju dominantnú úlohu (a naopak, v období klasicizmu vzniknuté skladby obsahujú početné „predromantické“ črty — napr. obdobie *Búrky a vzdoru* alebo obzvlášť výrazné príklady v neskorých dielach Haydna a Mozarta, ďalej Dusíka, Voříška atď.). Konečne aj sám Beethoven, ktorý sa tradične považuje za najväčšieho reprezentanta klasicizmu, úplne sem patril iba svojou ranou tvorbou (asi do op. 20), kým vo svojom druhom a najmä v poslednom tvorivom období, keď sa jeho svojrázna hudobná reč rozvinula a vyhranila plnou mierou, natoľko vyrástol z vtedy už priúzkych medzí klasicizmu, jeho neskoršie diela obsahujú tak charakteristické, podstatné princípy romantizmu, ktoré ďaleko predznamovali ďalší vývoj, že ich v podstate treba už zaradiť do romantickej epochy dejín hudby. Stačí si pripomenúť — keď sa už hovorí o rokoch úmrtia — že Weber, tvorca nemeckej romantickej opery, zomrel dokonca rok pred Beethovenom a romantik par excellence, Schubert, prežil Beethovena iba o rok, nehovoriac ani o tvorbe početných menších skladateľov, čo jasne svedčí o tom, že postupný prechod od klasicizmu do romantizmu sa odohrával na rozhraní oboch storočí. Dominujúca prevaha romantizmu bola zrejme už v prvých rokoch 19. storočia (zhruba povedané), a preto roky úmrtia, hoci najväčších, reprezentatívnych skladateľov, nemožno vziať za základ slohovej periodizácie, resp. ako hraničné čiary na označenie a vymedzenie začiatku a konca určitého slohu. Ved'

klasicizmus nebol výmyslom alebo výtvorom jednotlivej osobnosti či iba niekoľkých geniálnych hudobníkov, ba ani určitej školy. Slohový prelom a vznik klasicizmu bol podmienený spoločensky, vznikal skoro súčasne a nezávisle od seba na mnohých miestach Európy, bolo to teda celoeurópske hnutie. Zásluhy H. Riemanna v odkrytí a v zhodnotení prínosu tzv. Mannheimskej školy pre vznik klasicizmu boli svojho času vskutku veľké, lenže potom hudobná historiografia veľmi dlho tradovala mylný, resp. jednostranný názor, že kolíska klasicizmu bola iba v Mannheime. Neskôr považovali G. Adler staršiu viedenskú a F. Torrefranca zasa taliansku školu príliš jednostranne za hlavný zdroj klasicizmu. Niektorí poprední českí muzikológovia napokon vyzdvihli a zhodnotili dosah českej školy a najmä početnej skupiny významných českých skladateľov-emigrantov na vznik klasicizmu, o ktorých vplyve a prínose sa predtým málo vedelo. Pramenný výskum na Slovensku v posledných rokoch napokon odkryl dosah a zástoj aj našich skladateľov pri spoluvytváraní hudobnej reči tohto obdobia európskych dejín hudby.

Najnovšie síce aj západní muzikológovia upúšťajú od príliš jednostranného zamerania sa na niekoľko osobností alebo na výlučný primát niektorej školy pri vzniku a vývoji klasicizmu, pretože ďalším výskumom a analýzou samého hudobného materiálu vo väčšej šírke ako v minulosti sa ukázala neudržateľnosť starších teórií. Toto širšie skúmanie však zostáva obmedzené viac-menej na opis, systemizáciu a na rozbor čiste hudobného materiálu, teda bez toho, aby sa skúmali základné hybné sily, ktoré podmienili i určili hudobný vývoj a ktoré v poslednom dôsledku zapríčinili veľkú premenu hudobnej reči a vznik nových hudobnovýrazových prostriedkov.

Keď chceme skúmať klasicizmus po slohovej stránke, nemôžeme sa obmedziť iba na štúdium partitúr a pramenného hudobného materiálu, hoci to je nesporne nadmieru dôležité, je to prvoradá vec, ba *conditio sine qua non*. Z konkrétnych hudobných prameňov treba však ísť ďalej, ku zovšeobecneniu a k spojeniu hudby so spoločensko-historickým kontextom a dobovým ideovým prúdením, čo vôbec nie je taká ľahká úloha, ako by sa na prvý pohľad zdalo — zatiaľ nám k tomu chýbajú ešte mnohé predpráce. Už pri samej periodizácii sa náhľady ešte dodnes rozchádzajú, pretože ešte nie sú vypracované všetky kritériá na to, aby sa vecne správna, objektívna, na zákonitostiach vedeckého svetonázoru fundovaná periodizácia mohla vykonať takým spôsobom, aby vyplývala z podrobného a konkrétneho štúdia spoločensko-historickej situácie na jednej strane a hudobného materiálu na strane druhej a ktorá by vyústila v odhalenie hlbokých vzájomných súvislostí medzi nimi, plne vyhovujúcich nárokom dnešnej doby. Taký postup, pravda, je nevyhnutný nielen kvôli časovému vymedzeniu jednotlivých slohov, ale predovšetkým kvôli hlbšiemu pochopeniu samej podstaty hudby a príčin jej vývoja.

Práve tak ako nestačí jednostranný, izolovaný výskum iba hudobných prameňov, bez prihliadnutia na vzťah hudby a spoločnosti, je nebezpečný a neprijateľný aj druhý extrém, ktorý môže viesť k nesprávnym záverom, keď sa špecifická oblasť hudby zovňajškove a povrchno priraduje k všeobecným dejinám spoločnosti. Je to zrejme už pri samej periodizácii dejín hudby, ktorú nemožno vykonať len tak podľa periodizácie všeobecných dejín. Obzvlášť výrazne sa táto skutočnosť prejavila práve v období hudobného klasicizmu. Umenovedci, nevyvímajúc ani hudobných historikov, majú záľubu v škatuľkovaní dejín umenia a i keď systemizácia materiálu sa javí nevyhnutnou, neraz sa to končí — ako v tomto prípade — násilným vtesnaním umeleckých diel do takých medzí, ktoré nezodpovedajú ich štýlovej, obsahovej a výrazovej podstate, alebo ktoré sú prinajmenej veľmi nepresné.

Hudobný klasicizmus je slohová perióda dejín hudby, ktorej trvanie môžeme časovo vymedziť obdobím od roku 1720 do roku 1805, pričom raný klasicizmus môžeme od vrcholného klasicizmu oddeliť zhruba rokom 1770. Tieto roky, pravda, nemožno považovať za pevné a presné hranice, je to iba približné a relatívne ohraničenie (napr. v tvorbe francúzskych *clavecinistov* začiatky „galantnej“ hudby možno čiastočne zistiť už začiatkom 18. storočia). Rok 1789 v periodizácii dejín hudby nehrá na rozdiel od periodizácie všeobecných dejín podstatnú úlohu. Znamenalo by to však, že by sme tu vychádzali iba z hudobného pramenného materiálu a spoločenské danosti by na hudobný vývoj nemali významný, podstatný vplyv, aspoň nie konkrétne v 18. storočí, kde takýto metodický postup zdanlive nevedie k správnym výsledkom? Práve naopak, až hlbším a podrobnejším skúmaním a uvedomovaním si týchto síl možno potvrdiť správnosť zákonitosti súvisu a vzťahu spoločenského vývoja s hudobným vývojom aj v tomto období.

Rok 1789 sa právom pokladá za jeden z dôležitých medzníkov dejín ľudstva. Veľký historický zápas oboch hlavných spoločenských tried vyústil do Veľkej francúzskej buržoáznej revolúcie, ktorá začala novú epochu ľudských dejín. Význam tejto revolúcie je v tom, že tak radikálne skoncovala s feudalizmom a s absolutizmom, ako žiadna iná buržoázna revolúcia. Víťazstvom buržoázie sa zlomila stáročná nadvláda feudalizmu. Na tom nič nemení skutočnosť jeho ďalšieho jestvovania v niektorých častiach Európy, ba ani pokusy o skreslenie alebo o odstránenie vymožeností francúzskej buržoáznej revolúcie. Veľká francúzska buržoázna revolúcia otriasla piliermi absolutistických poriadkov, urýchlila vývoj buržoáznych vzťahov aj v iných zemiach — feudálne obdobie európskych dejín sa skončilo, definitívne ho vystriedala meštiacko-kapitalistická perióda. Z tohto dôvodu francúzska buržoázna revolúcia bola v periodizácii všeobecných dejín dôležitým činiteľom a rokom 1790 sa začala nová éra dejín ľudstva. Kapitalistický spôsob výroby, priemyselná revolúcia, od-

stránenie nevoľníctva, meštiacke idey, zvyklosti, zákonodarstvo atď. sa v čoraz väčšej miere presadili proti všetkým ešte jestvujúcim politickým hrádzam. V mene ľudských práv zvíťazila trieda, ktorá, kým stála v boji s feudalizmom, vystupovala v mene celého ľudstva, resp. všetkých utlačaných tried. Možno dokonca povedať, že úlohy, ktoré stáli pred revolúciou, mohli sa úspešne splniť najmä preto, že jej hlavnou hybnou silou boli ľudové masy. Z tohto hľadiska francúzska revolúcia bola vlastne ľudovou revolúciou.

Je jasné, že takáto veľká spoločenská premena sa odohrávala aj v ideologickej oblasti, kde sa tento boj dávno pripravoval (napr. filozofiu osvietenecov, mechanických materialistov, encyklopedistov) a podobne malo svoje d'alekosiahle dôsledky aj v umení a v neposlednej miere aj v hudbe. Ba naopak, v máloktovej umeleckej oblasti bol tento zvrät taký dôsledný a d'alekosiahly ako v hudbe. Dôležité je však zdôrazňovať, že tento zvrät nenastal až v období francúzskej revolúcie, ale už dávno, viac ako polstoročie predtým. Práve tak ako táto revolúcia bola nevyhnutným výsledkom dlhodobého urputného a stále sa zostrujúceho triedneho boja, obdobne sa už dávno predtým vyvinula nová hudba v súlade s moderným svetonázorom meštiackeho osvietenstva, ktorý už pred polovicou 18. storočia dostal stále vyhranenejšiu formu. Celkový hospodársky vývoj európskej spoločnosti 18. storočia, neúprosne pripravujúci vlny mocných revolučných výbuchov, podmienil silný rozmach pokrokového myslenia, nových filozofických, estetických, umeleckých a iných náhľadov, nového umenia a vôbec všetkých ideologických zložiek. Tieto, pochopiteľne, neboli akýmsi vulgárnym, mechanickým, pasívnym odrazom hospodársko-spooločenského vývoja, ale ho predbiehali a predstihli, pripravili pôdu pre nastávajúcu epochu. Svojím postupne vzrastajúcim hospodárskym významom hájila buržoázia svoje záujmy stále s väčším dôrazom. Tieto záujmy neboli iba ekonomického rázu, ale vzťahovali sa aj na oblasť vedomia. A práve tak, ako sa nový kapitalistický sektor hospodárstva vytváral pred politickým prevratom a buržoázna revolúcia iba upevňovala ekonomický prevrat, ktorý sa živelne uskutočnil už v lone starého feudálneho poriadku, v ešte väčšej miere predbiehali ideologické, umelecké a ostatné formy spoločenského vedomia vývoj revolučných udalostí, stali sa aktívnym faktorom v boji meštiactva proti silám starého a prežitého feudalizmu. Politický prevrat bol potom iba konečným bodom predchádzajúceho dlhodobého vývoja, v rámci ktorého čoraz väčšími sa vzťahujúca buržoázia zvnútra rozkladala feudálne zriadenie. Postupná emancipácia meštiactva mala v európskych zemiach d'alekosiahle následky.

Prítom sa buržoázna revolúcia — priamy politický prevrat — uskutočnila vo Francúzsku, teda v jedinej zemi, kým revolúcia v hudbe bola záležitosťou vývoja celej západoeurópskej hudby. Buržoázna revolúcia sa však pripravovala nielen vo Francúzsku — uskutočnila sa tam preto,

lebo protiklad medzi feudalizmom a kapitalizmom práve tam bol najväčší a kompromis medzi oboma triedami nebol možný — ale pripravili ju všade sa prejavujúce rozpory v európskych zemiach. Na základe svojho historického postavenia francúzske meštiactvo okolo polovice 18. storočia bolo orientované veľmi progresívne. Francúzsko v reťazi feudálnych štátov bolo najslabším článkom, a preto tu v snahe o odstránenie neznesiteľných feudálnych pút vznikli silné impulzy, ktoré mali zmeniť tieto pomery. V radoch francúzskeho meštiactva vyrástli ľudia, ktorí ako politickí a filozofickí spisovatelia a pod. pripravili podmienky pre nastávajúci revolučný výbuch a pre odstránenie feudálneho panstva.

Toto významné duchovné prúdenie, tzv. osvietenstvo, malo veľký podiel pri príprave francúzskej buržoáznej revolúcie, ktorá by bez niekoľko desaťročí trvajúcej práce týchto osvietenecov nebola mysliteľná. Význam a vplyv osvietenstva nezostal obmedzený iba na Francúzsko, ale toto sa stalo usmerňovateľom boja meštiactva proti feudalizmu vôbec. Idey a ideály osvietenstva, i keď neboli jednotné a popri radikálnych myšlienkach sa vyslovovali aj umiernennejšie požiadavky, všade sa rozširovali a ďalej rozpracovávali. Osvietenci 18. storočia takto vo všetkých európskych zemiach hlboko zasiahli do spoločenského vývoja. Toto ideové hnutie nepatrilo teda ani jednej jednotlivkej krajine, ale bolo celoeurópske, pravda, so špecifickými zvláštnosťami pre tú-ktorú zem. Prirodzene, že osvietenké idey nezostali obmedzené len na ekonomickú, politickú, sociálnu a filozofickú oblasť, ale zasiahli aj ostatné oblasti spoločenského života. Boj osvietenecov za emancipáciu meštiactva mal hlboký vplyv aj pri vytváraní novej kultúry. Nová hudba je až po najväčšie vrcholy klasicizmu podstatnou mierou spätá s myšlienkovým rozvojom a ideami osvietenstva. Osvietenké myšlienky od základu zmenili teoreticko-estetické náhľady a vôbec celé nazeranie na hudbu a na jeho funkciu v spoločnosti, čo išlo ruka v ruku so základnou zmenou slohovej podstaty samej hudby.

Vznik hudobného klasicizmu nemožno teda vysvetliť iba zo samej hudby ako v sebe uzavretý vývoj, ale ani zásadné zmeny v hudobnom myslení a začiatky meštiackej hudobnej kultúry nemožno len tak automaticky dať do časovej paralely so zjavnými spoločenskými premenami. Podmienky na vznik a vytváranie klasicizmu na základe spoločensko-historických daností už v priebehu prvej polovice 18. storočia akosi „viseli vo vzduchu“, boli priam príkazom dňa, nevyhnutnosťou, a preto v najrôznejších častiach Európy, všade, kde boli na to vhodné predpoklady a podmienky, vznikol nový sloh, hoci sa história jednotlivých národov v konkrétnych detailoch akokoľvek líšila. Svetlo novej hudby zažiarilo takmer nad celou hudobnou Európou, jej víťazný postup bol nezadržateľný, zaplavila a zasiahla všetko, čo súviselo s hudbou a dobré polstoročie pred Veľkou francúzskou buržoáznu revolúciou klasicistická hudba nado-

budla nad odumierajúcim a rozkladajúcim sa hudobným barokom úplnú hegemoniu.

Táto nová hudba bola v čase francúzskej revolúcie práve uprostred vývoja svojej vrcholnej fázy. Vrcholný klasicizmus obdobia po revolúcii (teda po roku 1790) dostal síce heroickejší, bojovnejší ráz, čiastočne mal sklony k programovosti, v opere sa uplatňovali aj revolučné námety, napriek tomu však nie je možné stanoviť nijakú podstatnú slohovú hrádku. Práve naopak, už začiatky klasicizmu boli tým revolučným obratom, ktorý znamenal začatie novej éry v hudbe obdobne ako pre spoločenský vývoj francúzska buržoázna revolúcia znamenala spoločenský prelom. V hudbe, ako sme uviedli, tento jav nastal už v prvej polovici 18. storočia. Keďže marxistická historiografia vidí vo francúzskej revolúcii medzník pre periodizáciu všeobecných dejín, početní hudobní a kultúrni historici pokladali túto revolúciu aj za základného periodizačného činiteľa dejín hudby 18. storočia. Toto však nezodpovedá slohovým danostiam hudobnej reči tej doby, takže takéto stanovisko je dnes už zastaralé, prekonané, a preto ho nemožno viac prijať.²⁷ Napokon aj vo všeobecnej marxistickej historiografii nastala v posledných rokoch zmena hľadiska. Kým ešte pred niekoľkými rokmi historici Veľkú francúzsku buržoáznu revolúciu (rok 1789) považovali za hlavné delidlo medzi stredovekom a novovekom, prichádzali zrejme k poznatku o nedokonalosti a nevýstižnosti tejto periodizácie a tak začiatok novoveku posunuli o celé poldruha storočie dozadu (anglická buržoázna revolúcia, resp. rok 1640).²⁸ Pravda, pre dejiny hudby ani táto alternatíva nevyhovuje — okolo roku 1640 bola baroková hudba práve uprostred svojej strednej vývojovej fázy a nič revolučného sa vo vývine hudobnej kultúry vtedy nedialo.²⁹ Napokon samotní sovietski historici ani toto riešenie nepovažujú za celkom uspokojivé. Čítame: „... anglickú revolúciu 17. storočia môžeme pokladať za hranicu medzi stredovekom a novovekom“.³⁰ Teda môžeme, ale nemusíme! V najnovších a v najobsiahlejších marxistických dejinách v úvode k 5. zväzku čítame, že sa tu „... hovorí iba o počiatkovej fáze novovekých dejín: o období od anglickej do francúzskej revolúcie (1640—1789), ktoré má prechodný charakter...“³¹. Nie je teda možné,

²⁷ Napr. Tamara Nikolajevna Livanova, *Istoriija zapadno-jevropskej muzyki do 1789 g.*, 1940.

²⁸ V tejto súvislosti porovnajme napr. nadpis dvoch publikácií sovietskych autorov, a to: A. V. Jefimov, *Dejiny novoveku I, 1789—1870*, Bratislava 1950, a B. F. Poršnev — S. D. Skazkin — V. V. Birinkovič, *Dejiny novoveku I, 1640—1789*, Bratislava 1955.

²⁹ Ostatne to je ďalší dôkaz, ako ťažko možno dejiny hudby periodizovať podľa všeobecných dejín.

³⁰ B. F. Poršnev — S. D. Skazkin — V. V. Birinkovič, *Dejiny novoveku I*, Bratislava 1955, 10.

³¹ *Dějiny světa V*, hlav. red. J. M. Žukov, red. J. J. Zutis, Praha 1963, 7.

aby sme na dejiny hudby mechanicky aplikovali periodizačné hľadiská všeobecných dejín. Dejiny hudby úzko súvisia so spoločenským vývojom, časove sa však nekryjú s jeho revolučnými zmenami. Umenie a v jeho rámci hudba má svoje špecifické vývinové zákonitosti, ktoré treba hlboko a podrobne skúmať. Treba vychádzať zo spoločných základných hľadísk, zároveň však treba rešpektovať špecifickosť jednotlivých oblastí — v umenovede, v spolupráci s historiografiou ešte nevypracovali celkom uspokojivé a podrobne zdôvodnené periodizačné kritériá. Jednako však začiatok novej epochy v hudbe 18. storočia môžeme stanoviť aj na základe vývoja samej hudby, ak ju primerane interpretujeme ako sociálny jav, to znamená, že nechápeme hudbu ako niečo nezávislé, imanentné, preto ani neakceptujeme periodizáciu staršej a nemarxistickej hudobnej historiografie (napr. roky úmrtia Bacha, Beethovena).

Aj klasicistická hudba úzko súvisí a vyplýva zo spoločensko-historickej situácie svojej doby. Nová hudba bola práve podmienená, išla ruka v ruku s procesom hlbokého sociálneho prerodu a spoločenského prevrstvenia. Tieto spoločenské danosti boli však v období klasicizmu veľmi zložité, ba bez preháňania môžeme tvrdiť, že snáď v žiadnom období dejín hudby nebola otázka vzťahu hudby a spoločnosti taká zložitá ako práve tu, a preto nie je náhodné, že z tohto obdobia je spomínaná otázka dodnes tak slabo osvetlená, pričom sa často striedajú nedostatočne podložené, až protichodné a mylné závery (napr. na jednej strane klasicistická hudba bola vraj záležitosťou šľachty, slúžila jej na zábavu, na druhej strane zasa bola celkom jednoznačne záležitosťou meštianstva) s mlčaním alebo obchádzaním tejto chŕlostivej otázky. Túto problematiku by bolo potrebné špeciálne skúmať v obsiahlejšej monografickej práci, resp. v rade štúdií; tu môžeme poukázať len na niektoré aspekty tejto otázky.

3.2. Spoločenské danosti a dobová sociálna funkcia hudby

Spoločenská situácia tej doby bola protichodná, preto aj jej súvis s hudbou je omnoho zložitejší ako v iných epochách. Dejiny hudby sú vždy organicky späté s dejinami spoločnosti a s jej umeleckými inštitúciami. Spoločnosť, resp. spoločenská trieda alebo skupina podmieňujú, dávajú bezprostredný i nepriamy popud pre vznik hudobných diel, čo má podstatný vplyv na ich celkový štýl, a naopak — skladateľ má na mysli vždy tú spoločnosť, pre ktorú tvorí a podľa toho vyberá tvárne prostriedky a zameriava svoje snaženie. Hudba mala takto vždy spoločenskú funkciu, ktorá bola primeraná objektívnym spoločenským požiadavkám. Zmenou spoločenských síl sa táto funkcia zmenila a hudobný vývoj úzko súvisí s týmito zmenami. Každá trieda, keď dostatočne zosil-

nela a uvedomila si svoje potreby, snažila sa o vývoj takej hudby, ktorá jej najlepšie zodpovedala a ktorá bola spôsobilá funkčne uspokojiť jej potreby, i keď sa, pravda, hudba rôznych spoločenských tried do istej miery vzájomne ovplyvňovala, čo vyplýva zo špecifických zvláštností hudobného materiálu.

Uvedli sme, že klasicistická hudba úzko súvisela s rozmachom meštianstva, ktoré si vytváralo úplne odlišnú kultúru od kultúry feudálnej epochy. Pravda, táto v podstate meštiacko-demokratická hudobná kultúra sa vytvárala ešte v lone starého feudálneho zriadenia, z vplyvu ktorého sa ešte nemohla celkom vymaniť. Túto skutočnosť je veľmi dôležité podtrhnúť, pretože nová hudba nebola a ešte ani nemohla byť výlučne a jednoznačne výrazom kultúrnych snažení buržoázie. Uvedená situácia mohla nastať až v ďalšej vývojovej fáze, v epoche hudobného romantizmu. Kým však rozvoj romantizmu nastal v nových, zmenených podmienkach definitívne sa rozkladajúceho feudalizmu, ktorý ho už nemohol ovplyvniť, zatiaľ vzniká a rozvíja sa klasicizmus a dosahuje štádium svojho vrcholného rozkvetu v predrevolučnom období, teda v rámci feudalizmu, so životnými formami ktorého bol nevyhnutne rôznym spôsobom zviazaný, čo sa muselo odraziť aj v novej hudbe. Avšak i napriek silnému okliešteniu a medziam, ktorými feudálne zriadenie — či už bezprostredne alebo nepriamo — hatilo tento rozmach, skladatelia dokázali vytvoriť celkom novú hudobnú kultúru, ktorá v podstate už patrila mladjej rozvíjajúcej sa buržoázii a znamenala d'alekosiahlu demokratizáciu hudobnej reči. Preto vznikla medzi starou a novou hudbou takáto priepasť.

Na druhej strane však v tomto období prechodu išli záujmy a životné štýly oboch veľkých spoločenských skupín nielen proti sebe a vedľa seba, ale — a to najmä v oblasti kultúry a predovšetkým hudby — sa aj rozmanitým a zložitým spôsobom prelínali a premiešali, čo, prirodzene, nemohlo zostať bez dôsledkov na hudobný sloh klasicizmu. Hudobník napr. na jednej strane stál v službách šľachty, ktorá bola jeho chlebobdarcom, mecénom, patrónom, písal na jeho objednávku, pričom sa však skladateľ úplne nepodrobil požiadavkám a vkusu šľachty, ale naopak, snažil sa vymaniť z jej vplyvu — i v hospodárskom zmysle — a čoraz viac sa zameriava na nové obecenstvo, na nového konzumenta, na buržoáznú spoločnosť, ktorej vplyv neustále silnel³² a ktorej sa snažila aj časť šľachty prispôbovať sa spôsobom života i kultúrou. „Mnohí feudáli opustili bývanie v hradoch, presťahovali sa do miest a tam sa stali ich salóny centrom kultúrneho ruchu. V mestách si samozrejme prispôbili svoj životný štýl štýlu mestskému (t. j. meštiackemu, p o z n. P.P.). A naopak,

mnohí zbohatnutí meštania sa snažili žiť ako šľachtici a potom nielen de facto, ale aj formálne boli povýšení do šľachtického stavu.“³³

Feudalizmus na jednej strane a buržoázia na strane druhej nepredstavovali dve v sebe jednoliacie, jednotné triedy. Od kráľovského dvora a od najvyššej feudálnej špičky dvoranov po drobnú šľachtu, ako aj od aristokratizovanej veľkoburžoázie po najširšie meštianske vrstvy bola d'alekosiahla diferenciácia vnútri každej z oboch veľkých spoločenských skupín, ktorých záujmy boli, prirodzene, nejednotné a značne odstupňované, až rozporné. Tak ako sa časť buržoázie úplne „pošľachtila“, bola zainteresovaná na udržaní základov absolutizmu, aj časť šľachty sa pretvorila na prívržencov kapitalistického spôsobu výroby a do istej miery sa postavila na stranu buržoázie alebo sa deklasovala a prišla na mizinu. Šľachtici si často brali dcéry bohatých kupcov a naopak. Toto zjavné pretvorenie a splynutie určitej časti jednej spoločenskej triedy s druhou ešte nebolo to najpodstatnejšie. Vytvárali sa tu aj širšie súvislosti. Tak v niektorých zemiach vládnuca časť feudálnej šľachty vystupovala proti nadmernému zosilneniu kráľovskej moci, a preto vládca využil buržoáziu a rozvoj priemyslu na podriadenie si týchto magnátov; inde sa zasa časť šľachty spojila s buržoáziou, aby tvorila protiváhu kráľovskému dvoru, ktorý sa snažil obmedziť ich príliš rozrastené privilégia. Šľachtický feudálny štát často podporoval buržoáziu, pretože potreboval jeho peniaze (dane a pod.). Niekedy i sám urýchl'oval rozvoj kapitalizmu, ochraňoval obchod i priemysel, podporoval rozvoj miest, kde rástol blahobyt ich obyvateľov-mešťanov, ktorých čoraz intenzívnejší kultúrny život stále viac podrýval kultúru absolutizmu. Prostriedky, ktoré poskytovala buržoázia vládcom, neslúžili už iba na upevnenie ich vlastnej moci, ale naopak, stále rastúce kapitalistické zriadenie v lone feudalizmu vytváralo podmienky a základy pre krízy absolutistického zriadenia. Pravda, nie všade boli podmienky pre revolúciu také zrelé ako vo Francúzsku, všade sa buržoázia ešte necítila dost' silnou na uchvátenie politickej moci. Triedne rozpory sa však prenášali na ideologickú oblasť, osvietenské idey víťazne napredovali a pod tlakom zosilňujúcej sa hospodárskej moci buržoázie, ako aj zo strachu pred revolúciou, ktorá by zmietla základy feudalizmu, v mnohých oblastiach sa strohý, strnulý absolutizmus zmenil v tzv. „osvietenský absolutizmus“, kde sa uplatnili niektoré idey buržoázných osvietencov.

Osvietenský absolutizmus nepodporovala iba značná časť buržoázie, ale jeho idey sa ujali aj v časti šľachty, medzi ňou i u niektorých z najmocnejších feudálnych vládarov (napr. rakúsky cisár Jozef II. a iní). Títo podporovali rozvoj kapitalistického hospodárstva, odvolávali niektoré stredoveké cechové privilégia a iné obmedzenia, uznávali početné práva bur-

³² Napr. Haydn píše svoje tzv. *Parížske* i *Londýnske symfónie* a *oratóriá* na podnet buržoázných objednávateľov, podobne Mozart skomponoval veľkú časť diel pre tzv. akadémie, resp. pre subskripčné koncerty a na objednávku mešťanov.

³³ Jozef Kresánek, *K problematike sociálnej funkcie hudby*. Hudobnovedné štúdie II, Bratislava 1957, 28.

žoázie (Jozef II. staval školy, nemocnice, univerzitu, zrušil nevoľníctvo, zaviedol zdanenie aj šľachty, zavrel niektoré kláštory, staval závody a nie paláce), vyhlasovali sa za ochrancov vedy a umenia. Týmto významne prispeli k vytváraniu priaznivej atmosféry, ktorá priala rozvoju novej kultúry, teda i hudbe. V konečnej fáze obdobia feudalizmu sa snažili o akési vyrovnanie rozporov; týmto čiastočne podporovali záujmy buržoázie a ako osvietení panovníci stáli na výške duchovného vývoja doby, ale súčasne sa dostávali do rozporov so záujmami vlastnej triedy. Niekedy bola šľachta dokonca nositeľom pokroku, kým časť buržoázie sa utápala v malomeštiackom pietizme, ktorý stál v príkrom protiklade k osvietenstvu (napr. lipskí mešťania v období J. S. Bacha). Úloha osvietenského absolutizmu bola vskutku veľmi zložitá, protirečivá a dodnes nie je podrobne a hlboko osvetlená.

Ako vyplýva z toho, čo sme stručne naznačili, otázka spoločenskej funkcie hudby nebola práve jednoduchá, pretože v podstate meštiacko-demokratická hudobná kultúra bola ešte rôznymi nitami a zväzkami zviazaná so šľachtickou kultúrou, z čoho vyplývali niektoré dôležité slohové prvky a zvláštnosti klasicizmu, ktoré boli uspošobené na to, aby mohli vyhovovať aj časti šľachty (pravda, tzv. „osvietenskej“), ktorej tiež vyhovovala nová hudba, zameraná na ušľachtilú zábavu, svetskosť a pestrosť. „Je to obdobie, keď nadobúda prevahu kapitalistická výroba a s ňou i mladá buržoázia s realistickým (aspoň spočiatku) svetovým názorom. A ako fyziokratizmus znamená v podstate prispôbenie sa kapitalistického hospodárstva feudálnemu spoločenskému poriadku, tak hudobné rokoko (t. j. klasicizmus, najmä raný, p o z n. P.P.) je vlastne realistickou hudbou, prevlečenou do dvorského rúcha.“³⁴

K tomu všetkému pristupuje však ešte ďalšia závažná okolnosť, ktorá mala podstatný vplyv na spoločenskú funkciu i tvárnosť samej hudobnej reči. Nesmieme totiž nechať nepovšimnúť tú skutočnosť, že vlastne hlavnou hybnou silou buržoázných revolúcií bol ľud, i keď v ich čele stála vtedy pokroková buržoázna trieda. Preto reprezentanti buržoázie (najmä strednej, ktorá sa stala hlavnou hybnou silou) vystupovali súčasne nielen v mene svojej triedy, ale v mene celého ľudu, v mene širokých utlačaných mas, o ktoré sa opierali, hlásajúc utopické ideály slobody, zbratania a rovnosti všetkých ľudí na svete. Boli nielen vášnivými obhájcami vzdelania, slobody atď., ale aj obhájcami záujmov ľudových mas a roľníkov, ktorí sa vtedy len oslobodzovali, boli teda nepriateľmi nevoľníctva a všetkých jeho výplodov v ekonomickej, sociálnej, právnej a v kultúrnej oblasti. Boli presvedčení, že na základe ideálov, ktoré hlásali a za uskutočnenie ktorých sa tak zasadili, nastane všeobecný blahobyt a šťastie ľudstva. Osvietence-representant buržoázie v boji proti

³⁴ Antonín Sychra, *Stranícká hudební kritika spolutvůrce nové hudby*, Praha 1951, 96.

feudalizmu teda nezostal stáť na platforme vlastnej triedy, ale išiel ďalej. Engels výstižne napísal: „Okrem protikladu medzi feudálnou šľachtou a buržoáziou, vystupujúcou ako zástupca ostatnej spoločnosti, existoval aj všeobecný protiklad medzi vykorisťovateľmi a vykorisťovanými, medzi bohatými povaľáčmi a pracujúcimi chudákmi. A práve táto okolnosť poskytla zástupcom buržoázie možnosť vydávať sa za zástupcov nielen jedinej, určitej triedy, lež celého trpiaceho ľudstva... Meštiactvo toho času mohlo si, aj keď zhruba, osobovať nárok zastupovať v boji so šľachtou súčasne aj záujmy rozličných pracujúcich vrstiev...“³⁵ Skvele to formuloval Lenin, keď písal: „... musíme osobitne poznamenať, že sa u nás chápe toto slovo (t. j. meštiacky osvietenec, p o z n. P.P.) často vrcholne nesprávne, úzko, protihistoricky a že sa s ním spája (bez ohľadu na rôzne historické epochy) zistná obrana záujmov menšiny. Nemožno zabúdať, že v tom čase, keď pisali osvietenci 18. storočia (ktorých podľa všeobecnej mienky považujú za vodcov buržoázie)..., všetky spoločenské otázky viedli k boju proti nevoľníctvu a jeho zvyškom. Nové spoločensko-ekonomické vzťahy a ich protirečenia boli vtedy ešte v stave zárodku. Preto sa vtedy u ideológov buržoázie nijaká zistnosť neprejavovala, naopak... celkom úprimne verili vo všeobecný blahobyt a úprimne si ho priali, naozaj nevideli (čiastočne ani ešte nemohli vidieť) protirečenia v tom zriadení, ktoré vyrastalo z nevoľníckeho.“³⁶ Aj Engels poznamenal: „Ani veľkí myslitelia 18. storočia... nemohli sa dostať za závery, ktoré im postavilo ich vlastné obdobie.“³⁷

Tieto tendencie sa prejavovali nielen v myšlienkach osvietených filozofov, ideológov, literátov, ale sa objavili aj v hudbe. Plastická jasnosť a kladný, k pozemským radostiam obrátený optimistický životný postoj hudobného klasicizmu v neposlednom dôsledku vyplývali práve z toho, že skladatelia predrevolučného osvietenstva tvorili v pomeroch, keď sa nové spoločenské a hospodárske vzťahy len začali rodiť a úprimne verili v pokrokové ideály doby, keď ešte nevideli, že sa tieto nebudú môcť uskutočňovať tak, ako si to osvietenci predstavovali. Pre hudbu klasicizmu je preto charakteristický kánon krásy, prístupnosť, pravdivosť atď. bez najmenších stôp romantického nadnášania či zastierania alebo pesimistického skreslenia, resp. snáh o útek z kladného životného pocitu do ríše fantastických, ireálnych alebo mystických predstáv, ktoré našli svoj odraz čiastočne v únikových tendenciách neskoršieho romantizmu. V období klasicizmu nebol ešte zrejmy antagonizmus rodiaceho sa budúceho spoločenského a politického zriadenia, preto sa klasicizmus orientoval nielen na samé meštiactvo, ale čiastočne aj na široké ľudové vrstvy, ktorých boj za oslobodenie reprezentanti buržoázie vtedy podporovali.

³⁵ Fridrich Engels, *Vývin socializmu od utópie k vede*, Bratislava 1949, 6.

³⁶ Vladimír Iljič Lenin, *Spisy II*, Bratislava 1953, 434.

³⁷ F. Engels, c.d., 6.

Prejavilo sa to v silnom príklone k ľudovej hudbe, ktorej melódika, rytmus, periodicky členená, prostá štruktúra bezprostredne prenikala do umeleckej hudby, stala sa jedným z dôležitých pilierov výrazových prostriedkov novej hudby. Skladatelia sa — či už živelne alebo neskôr aj uvedomele — obracali dovedy nepoznanou mierou a spôsobom k inšpiračným zdrojom ľudovej hudobnosti.

Zo všetkých týchto mnohotvárných spoločenských daností doby a ich zložitého odrazu v kultúrnej sfére vyplýva skutočnosť, že na rozdiel od iných slohov *hudobný klasicizmus je sociologicky viacvrstevný*, čo zodpovedalo spoločenskej viacvrstevnosti poslucháčov. Okrem emancipujúcej sa strednej buržoázie, ktorá nadobudla hegemoniu a stávala sa hlavným nositeľom novej hudobnej kultúry, patrila sem aj časť zburžoáznenej pokrokovej osvietenскеj šľachty a jej podobná aristokratizovaná veľkoburžoázia, ako aj široké vrstvy drobného mestského a nepriamo i vidieckeho obyvateľstva (roľníci). (Obr. 3, 4, 5 v prílohe.) Bez stavovských a vzdelanostných rozdielov sa grupujúce nové publikum laikov, znalcov a veľkého okruhu hudobných diletantov našlo a vybralo z tejto demokratickej hudobnej kultúry také stránky, ktoré mu najlepšie vyhovovali. Zo sociologického aspektu klasicistický sloh preukazuje organické spojenie od prostých, priam elementárnych prvkov ľudovej piesne a ľudového tanca cez tzv. populárnu hudbu, meštianske tance a meštianske spoločenské piesne, hudbu pre salóny a dekoratívnu feudalného dvorského tanca atď. až po črty ušľachtilej, vysoko sublimovanej, umelecky majstrovej štylizácie bez akýchkoľvek znakov nesúrodosti. V tom bola v neposlednom rade práve veľkosť hudobného klasicizmu — najmä obdobia vrcholnej syntézy — že všetky tieto žánrove a sociologicky rôznorodé vrstvy stmelila v homogénny, jednoliaty, jednotný štýl klasicistickej hudby, ktorá sa obracala k celému ľudstvu. Úsilie hudobnej reči klasicizmu o „univerzálnu platnosť“, „všeľudský dosah“, o akúsi všeobecne platnú „objektívnu krásu“, čo sa vtedy tak zdôrazňovalo na zvýraznenie ideálu hudby, ktorá mala byť prístupná širokým vrstvám laikov a ktorá by pôsobila pôžitok amatérom a celkom by uspokojila aj nároky znalcov, čiže hudby pre všetkých, mala teda eminentne dôležitý sociologický význam. (Pritom podľa predpokladaného konzumenta vystupovala tá či oná vrstva viac alebo menej do popredia — stačí poukázať na slohovú diferenciáciu diel napr. Haydna a Mozarta, podľa toho, akému okruhu poslucháčov ich adresovali.)

Na záver môžeme povedať, že ohromná slohová premena, ktorá podmienila zrod klasicizmu, vyplývala zo spoločenského vývoja, ktorý ho sprevádzal a podmienil, avšak ktorý bol, ako sme uviedli, značne zložitý. Preto ani nemôžeme stanoviť časovú paralelu medzi slohovou revolúciou európskej hudby a medzi zjavnou spoločenskou revolúciou v niektorej zemi, a tým ani medzi periodizačnými hľadiskami všeobecných a hu-



Obr. 3. L. M. van Loo (1707—1771). *Čembalový koncert*, okolo 1750. Maľba.

Muzicovanie v rámci aristokratickej spoločenskej kultúry.



Obr. 4. Neznámy autor. *Collegium musicum v Nemecku, okolo 1775.* (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). Gvaš.

Obráz amatéra z rodinného albumu vystihuje atmosféru mest'iankeho pestovania hudby.

dobných dejín. Vznik klasicizmu však úzko súvisel s objavením sa nových spoločenských vrstiev ako konzumentov hudby, ktorí tvorili rámec a pozadie pre vývoj novej hudby. K rozboru hudobného klasicizmu a jeho výrazových prostriedkov treba pristupovať z tohto hľadiska, zo zorného uhla sociálnej funkcie hudby a výskumu spoločenských daností. Tieto faktory mali pri formovaní hudobnej reči klasicizmu podstatný vplyv, dodnes však nie sú ešte dostatočne hlboko preskúmané a riešené. Hudobnú historiografiu tu čaká ešte veľká úloha.³⁸

Pravda, hudobnosociologická analýza pri výskume klasicizmu tvorí iba jednu stránku komplexu problémov, prispieva k riešeniu viac vonkajších otázok, napríklad že za akých okolností a podmienok skladatelia tvorili, aké boli umelecké inštitúcie, hudobné školstvo, ako konkrétne vyzeral hudobný život, aké bolo spoločenské postavenie skladateľov, komu adresovali svoje diela atď., a konečne aké dôsledky to malo pre hudobnú reč. Pri zodpovedaní otázok, aké vnútorné popudy viedli skladateľov pri konkrétnej tvorivej práci k novým skladateľským výbojom, v čom sú korene nového slohu, sociálna funkcia nedáva bezprostredne odpoveď. Musíme preto najprv skúmať a objasniť celkovú dobovú myšlienkovú atmosféru, ideové prúdenie, dobové umelecké ideály, a to najmä ten úsek, ktorý sa vzťahuje na oblasť náhľadov na hudbu, teda hudobnú estetiku a jej filozofické korene. V hudobnoštýlových otázkach a v otázkach vzťahu hudby a spoločnosti hudobná estetika tvorí akýsi spojovací most — v nej sa bezprostredne odrážajú tak otázky sociálnej funkcie hudby ako aj princípy samej hudobnej reči. Túto otázku rozoberieme v druhej časti našej práce.

³⁸ Týmto nijako nechceme podceňovať a zmenšovať význam čiastkových výsledkov, ktoré na tomto poli dosahovali vo svojich prácach najmä Hans Engel, *Musik und Gesellschaft*, Berlin 1960; Jozef Kresánek, *K problematike sociálnej funkcie hudby*, Bratislava 1957; Eberhard Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur*, 2. vyd., Kassel—Basel 1954; Eberhard Rebling, *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Saalfeld 1935; Arnold Schering, *Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes*. Von grossen Meistern der Musik, 2. vyd., Leipzig 1940; Bence Szabolcsi, *A művész és közönsége*, Budapest 1952; Hans Christoph Wobbs, *Der Hörerkreis J. Haydns*, 1952 a iní.

**VÝVOJ A SMERY DOBOVÝCH
HUDOBNOESTETICKÝCH NÁHL'ADOV**

V priebehu prvých desaťročí 18. storočia nastal v nazeraní na hudbu hlboký prerod, ktorý bol podmienený zmenou v myslení, a to v dvojakom zmysle: menilo sa jednak spoločenské povedomie (v dôsledku zmeny sociálnej štruktúry) a jednak celkový obraz o svete (osvietenstvo, nové objavy atď.). Z hľadiska dialektickej súvzťažnosti oboch týchto daností treba chápať i hodnotiť tiež javy v hudobnej oblasti. Rozmáhajúca sa buržoázna spoločnosť ako hlavný nositeľ novej kultúry, ktorá spôsobila onú veľkú slohovú revolúciu v hudbe, podmienila aj zrod a šírenie sa nových umeleckých náhľadov. V tejto súvislosti sa vytvárali aj nové hudobnoestetické ideály, ktoré stáli v ostrom protiklade a bojovali so starými náhľadmi a priamo alebo nepriamo, resp. viac alebo menej uvedomele, avšak v poslednom dôsledku určujúcim spôsobom ovplyvnili skladateľov pri vytváraní nových princípov hudobného štýlu. O dôležitosti znalosti dobovej hudobnej estetiky nemožno pochybovať, a preto o to viac udivuje, že tento problém spracovali dodnes tak málo, resp. nesprávne a skreslene. Preto úvodom niekoľko myšlienok, naznačených v nadpise tejto state.

Ak zdôrazňujeme význam osvetlenia dobových umeleckých náhľadov, ešte netvrdíme, že by teória predchádzala praxi a že skladatelia najprv študovali hudobnoestetické náhľady svojej doby, aby v ich intenciách vytvárali novú hudbu. Práve naopak, vlastná tvorba väčšinou vždy predchádzala teóriu a predovšetkým to platilo o klasicizme, ktorého teoretické náhľady boli odvodené z empirie (na rozdiel od normotvorných, špekulatívnych teórií minulosti). Klasicistickí skladatelia často spontánne cítili podmienky doby. Obe zložky — teória i prax — tvorili však vzájomný dialektický vzťah a nové náhľady sa už objavili veľmi skoro, takmer súčasne a paralelne so zárodkami novej hudby, i keď to ešte neznamenalo, že jedna i druhá stránka boli od seba vždy bezprostredne závislé. Tak napr. v Taliansku, kde najskôr vznikli dôležité impulzy a zárodky raného klasicizmu, kde sa vytvárali mnohé základné princípy nového slohu, hudobná estetika nevykazovala nijaké pozoruhodné výsledky, ba vlastne v tomto období takmer ani neexistovala; naproti tomu napr. v Anglicku estetika dosiahla podstatné a ďalekosiahle výsledky,

prícom o nejakých výraznejších osobnostiach na poli tvorby nebolo možné hovoriť.

Keď si chceme bližšie všimnúť hudobnoestetické náhľady, ktoré sprevádzali novú hudbu, robíme tak preto, lebo tu nachádzame slovnú formuláciu mnohých základných pohnútok a myšlienok, ktoré ozrejmiť a bližšie odôvodniť snahy skladateľov pri vytváraní princípov klasicistického slohu. Skladatelia vo svojich dielach umelecky stvárňovali ideály a postuláty doby, ktoré slovné formulovali autori estetických náhľadov, pričom teória i prax úzko súviseli s meniacou sa spoločenskohistorickou situáciou.

Výskum a výklad umeleckých náhľadov je zo všetkých umení vo zvýšenej miere potrebný práve pre oblasť hudby, ktorá pre svoju špecifickosť nie je viazaná na konkrétnu materiú, ako napr. maliarstvo, sochárstvo, architektúra, alebo na slovo, ako napr. literatúra, najmä, ak berieme do úvahy veľkú úlohu, ktorú pri vzniku klasicizmu zohrala tzv. „absolútna“ (teda neprogramová, beztextová) hudba, v ktorej sa kryštalizácia nového slohu prejavila tak vypukle. Na rozdiel od „predmetnejších“ umení, kde sa umelecké ciele odzrkadľujú bezprostrednejšie, obsah hudby je zdanlivo ničím, čo sa dá slovami ťažšie zachytiť, merať, kontrolovať, a preto dobové hudobnoestetické náhľady pri pochopení koreňov slohovej zmeny majú priam kľúčový význam. V nich sa prejavujú snahy objasniť účel a cieľ umeleckej činnosti, účinky, aké diela vyvolávajú, ako aj poukazy na podstatné princípy slohu, kompozičnej práce a pod. Zrači sa tu celkové ovzdušie („podhubie“), aké našlo adekvátny výraz aj v tónoch hudby. Pritom treba zdôrazňovať, že tak ako sama hudba, ktorá mala popri všeobecne platných ideáloch klasicizmu aj svoje osobitné stránky, obdobne i hudobná estetika mala popri spoločnom základe dobovej všeobecnej estetiky aj svojrázne, odlišné črty, vyplývajúce práve zo špecifickosti hudby ako umenia. „Napriek určitému preberaniu estetických princípov vyznačoval sa klasicizmus v rôznych obdobiach ako aj v rôznych druhoch umenia — v literatúre, výtvarnom umení, architektúre a v divadle — podstatne odlišnými konkrétnymi formami.“³⁹ V ešte oveľa väčšej miere to platí, pravda, pre estetické princípy v hudbe.

Na ilustráciu uvedieme aspoň jeden charakteristický príklad. Ruka v ruke s hlbokým prerodom v samej hudbe nastáva na rozhraní baroka a klasicizmu v nazeraní na hudbu základná zmena — od rozumu k citu. Je známe, že v tomto období zohral racionalizmus tak vo vede, filozofii, teórii umenia ako aj v hudbe veľmi významnú úlohu. V hudbe sa však tento racionalizmus viazal predovšetkým na barokovú epochu, kým hudobná estetika klasicizmu sa vyznačovala práve vyslovene protiracionalistickým charakterom, čím sa hudobná estetika značne líši od iných odvetví,

kde to tak nebolo. Osvetlenie a zdôvodnenie tohto javu je závažným problémom, avšak nie jedinou, ba ani najväčšou prekážkou, ktorá sa pri spracúvaní našej témy ukazuje.

Hlavné ťažkosti a nemalé úskalia sú v tom, že estetika ako samostatná vedná disciplína ešte vtedy vlastne nejestvovala, a tým menej hudobná estetika. Kým však hudobnú teóriu v starších dobách i v predchádzajúcej barokovej epoche teoretickí odborníci podrobnejšie a systematickejšie rozpracovali a z ich viac-menej ucelených teoretických systémov môžeme nepriamo odvodzovať súvislejšie estetické nazeranie vtedajšej doby, zatiaľ pôvod hudobnoestetických náhľadov klasicizmu pramení predovšetkým z hudobnej praxe, vychádza z empirie, čo určuje tiež ich charakter. Estetizovanie (ako možno snád' najlepšie označiť tento druh činnosti) bolo totiž v rukách praktických muzikantov a skladateľov, napr. J. J. Quantza, Ph. E. Bacha, J. A. Hillera atď., ktorí neprešli hlbším teoreticko-odborným školením a ktorí svoje estetické náhľady vyslovovali nesystematicky, okrajovo. Rozmanité otázky estetického charakteru neboli dôsledne vypracované, zodpovedali ich tu a tam, podľa rôznych okolností a príležitostí alebo ich vyslovovali rôzni literáti a filozofi umenia, napr. M. Grimm, Ch. Batteux, D. Diderot, J. Harris atď., ktorí mali zasa k hudbe dosť ďaleko. Často sa zamerali viac na literatúru a výtvarné umenie, pričom hudbe sa venovali len mimochodom. Ich často naivné a z iných umení odvodené náhľady na hudbu boli neraz nedôsledné a závery neboli vždy správne; do týchto otázok sa konečne miešali aj matematici (napr. L. Mizler a jeho kruh) ako aj iní autori zo vzdialenejších oblastí (napr. lekári), a to, prirodzene, nie práve v prospech vecí. Najcharakteristickejšou črtou tejto estetiky nebola však iba táto roztrúsenosť, nesústavnosť, nedostatočná odbornosť a fragmentárnosť, ale ešte viac, ba predovšetkým jej spleťnosť a protirečivosť. Aj najvýraznejšie osobnosti na tomto poli totiž kolísali medzi starým a novým, na jednej strane boli ešte zatažení prekonanými princípmi starých teórií, na druhej strane sami proti nim bojovali a vyslovovali pozoruhodné, zásadné myšlienky, ktoré ukazovali ďaleko dopredu (napr. J. Mattheson). Nejedno z autorov tohto obdobia prekonal vo svojom živote tiež značný vývoj, neskôr veľmi dôrazne hlásal nové náhľady, ktorými odporoval svojim vlastným myšlienkam, vysloveným v skorších spisoch (napr. J. J. Rousseau). Toto podivuhodné miešanie najrôznejších, často úplne protirečivých, vzájomne priam sa vylučujúcich náhľadov bolo prirodzeným dôsledkom prechodného obdobia.

Nevypracovanosť jasnej, jednoznačnej koncepcie núti preto k veľmi starostlivému a obozretnému skúmaniu, aby sa zistilo, v čom je pokrok a dosah pre budúcnosť, čo je záťaž minulosti, z akých základov a pozícií náhľady vyrastajú a kam smerujú, či to nové v nazeraní dominuje atď. Aj po terminologickej stránke vládla nejednotnosť. Autori používali často staré termíny, ktorým prepožičiavali celkom iný význam, čo dáva podnet

pre dvojzmyselnosti (napr. zmena obsahu pojmu afekt, napodobnenie atď.). Keď teda neskúmame náhľady autorov v dostatočnej šírke, môžeme pri ich hodnotení dôjsť k priam opačným výsledkom, keďže na rôznych miestach vyslovujú veľmi rozdielne náhľady. Nebezpečie mylných úsudkov a záverov pri spracúvaní tejto zložitej problematiky je tu teda nemalé. Značné problémy boli tiež s prekladom autentických úryvkov z dobovej spisby (vyše pol tisícky citácií), ktoré v našej práci uvádzame. Ťažko je totiž preložiť 200—250 rokov staré, kvetnaté, metaforické francúzske, anglické, nemecké, talianske a iné texty do dnešnej modernej slovenčiny, a to tak, aby neraz terminologicky a jazykovo diferencovaný, subtilný zmysel myšlienok zostal neporušený a preklad bol priliehavý, zároveň však presný i vyhovujúci dnešnému spôsobu myslenia i vyjadrovania.

Dobové estetické náhľady sú najviac zamerané na opernú produkciu, kým príspevky k inštrumentálnej hudbe — hoci táto prežívala svoj dovtedy najväčší rozmach — sú omnoho skromnejšie. Tzv. „absolútna“ hudba narazila totiž na rozpačité náhľady, pretože tejto hudbe chýba slovný podklad, text i konkrétny program a teoretici preto akosi nevedeli, čo s ňou. Dokonca ešte v dobe J. Haydna a W. A. Mozarta inštrumentálnu hudbu v teórii uznávali v najlepšom prípade iba ak za rovnocennú s hudbou vokálnou.

Ako z uvedeného vyplýva, nie je iste náhoda, že problematike prebádania dobovej hudobnej estetiky, ktorá je z hľadiska hlbšieho vníkania do otázok hudobného klasicizmu taká dôležitá, venovala muzikológia dosiaľ vcelku málo pozornosti, hoci je to problém veľmi zaujímavý. Pokiaľ hudobní historici venovali výskumu hudobnej estetiky 18. storočia pozornosť, ich práce sú i napriek množstvu pozbieraného materiálu a iných nesporných kladov dávno zastaralé a v základnom postoji nevyjasnené a pomýlené.

Tak je to napr. s knihou H. Goldschmidta *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*,⁴⁰ ktorá je okrem početných nedostatkov, ktoré vo výbornej recenzii analyzoval A. Schering,⁴¹ pomýlená už v základnom prístupe k materiálu. Goldschmidt, hoci zhromažďuje množstvo materiálu, na celú vec pozeral z hľadiska tzv. hartmannovského konkrétneho idealizmu, teda zo smeru, ktorý vznikol až v 19. storočí a ktorého bol autor vyznávačom. Na náhľady 18. storočia, ktoré vychádzali zo živej praxe, díval sa jednostranne, zo svojich metafyzických, idealistických a romantických pozícií doby, čím jeho sudy podstatne skresľovali skutkový stav. Nedocenil dôležitosť prínosu popredných autorov (napr. Diderota), menej významných zasa vysoko vyzdvihoval, keď v nich videl zárodky svojho

stanoviska (neurčitost' hudby, zdanlivosť pocitov — „Scheinhaftigkeit der Gefühle“). Viacej si všímal to, ako to malo byť, než to, čo bolo a prečo tomu tak bolo. Niekedy teoretikom imputoval také náhľady, ktoré vôbec nevyslovili. Najlepšou je jeho kapitola o estetike opery, dnes však táto práca — až na niektoré drobnosti — vcelku nevyhovuje ani ako východisko pre spracovanie.

Druhá práca W. Seraukyho *Die Musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*⁴² je už pozoruhodnejšia, najmä svojim materiálovým prínosom. Jeho stanovisko je však tiež veľmi jednostranné, a to nielen preto, že hovorí o hudobnej estetike ako o „veci osebe“, bez vzťahu k tvorbe, štýlom atď., ale celé veľké, dlhé a zložité obdobie estetických náhľadov skúma z úzko obmedzeného terminologického hľadiska („napodobnenie“), do ktorého zahŕňa nielen vlastné učenie o napodobnení, ale aj skoršie obdobie barokovej hudby až po teórie, ktoré siahajú hlboko do romantizmu. O napodobnení sa totiž miestami hovorilo tak v barokovej teórii, ako i za romantizmu (napodobnenie afektov, citov atď.), avšak teória napodobnenia prírody je užšie vymedzenou, špecifickou doktrínou. Serauky písal o všetkých autoroch, a to v rozmedzí pol-druhého storočia, ktorí použili slovo napodobnenie, aj keď to s vlastným učением o napodobnení má len málo spoločného. Tak sa stalo, že tomuto stanovisku obetoval mnohotvárný materiál a vlastne nie je zrejmé, aké podstatné premeny prekonala estetika (a s ňou sama hudba) za toto dlhé obdobie. Výskumy obmedzil na tých autorov, ktorí sa zmieňovali o napodobnení, bez ohľadu na to, na akej platforme stáli a aká bola podstata ich teórií. Mnohým dôležitým javom nevenoval pozornosť. I tu je materiál jednostranne skreslený. Významných autorov obchádzal alebo ich nedocenil, zmienil sa o nich len okrajove, najmä v súvislosti s tými úsekmi, kde hovoria o napodobnení. Menej významným osobnostiam zasa dával neraz neúmerný priestor. I napriek tejto obmedzenosti práca je materiálove podnetnejšia ako Goldschmidtova, tento materiál však vyžaduje celkom odlišný a od základu nový prístup k spracovaniu.

Konečne je tu ešte kniha R. Schäfkeho *Geschichte der Musikästhetik*,⁴³ ktorá je venovaná celým dejinám hudobnej estetiky, od prvopočiatkov po súčasnosť, čo samo osebe je iste významným a v hudobnej historiografii ojedinelým činom. Pre rozsiahlosť témy 18. storočiu mohol však, pochopiteľne, venovať iba pomerne malý priestor (celému 17. a 18. storočiu v spoločnej kapitole necelých 40 strán!) a hoci sa táto kniha číta dobre, autor nemohol náš problém hlbšie sondovať. V tejto súvislosti sa bližšie zmienil vlastne iba o dvoch nemeckých autoroch, ktorých myšlienky doložil aj viacerými citátmi. K podstate veci však vlastne neprenikol i napriek niektorým cenným čiastkovým postrehom. Jeho zá-

⁴⁰ C.d., Zürich—Leipzig 1915.

⁴¹ Recenzia v ZfMw I, Leipzig 1918—1919, 298—307.

⁴² C.d., Münster i. W., 1929.

⁴³ C.d., 2. vyd., Tutzing 1964, 284—323.

kladné nazeranie je v každom prípade od nášho značne rozdielne. Okrem toho svoje vývody nedal do patričnej súvislosti s hudbou; to je zrejme už z toho, že kým v renesančnej i v romantickej hudobnej estetike hovoril v kapitolách, ktoré majú príslušné označenie (Renesancia, Romantizmus), zatiaľ klasicizmus (spolu s barokom) je nadpísaný iba ako Racionalizmus a osvietenstvo.

Z menších štúdií spomenieme dve najvýznamnejšie práce, a to: *Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung* od A. Scheringa⁴⁴ a *Quantz als Ästhetiker* od R. Schäfkeho.⁴⁵ Tieto štúdie sú už, pravda, tiež zastaralé a v nich je spracovaný iba vymedzený, čiastkový problém (pričom u Schäfkeho ani Quantz nie je dostatočne vyhodnotený). Tu je tiež zrejme, že i v najpodstatnejších otázkach sa obidvaja autori pri hodnotení javov rozchádzajú. Schering hlavný zlom v estetickom nazeraní medzi starým a novým videl v prínose Batteuxovej teórie, kým Schäfke práve Batteuxa celkom jednoznačne zaradil do starej epochy, počítal ho k teoretikom barokového obdobia. Scheringova štúdia je rozhodne omnoho lepšie postavená.

Do tretice svojim významom sem bez sporu patrí Darenbergova práca *Studien zur englischen Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts*.⁴⁶ Autor však nerozoberal problematiku anglickej hudobnej estetiky 18. storočia v širšom zmysle slova, ale práve naopak, celkom vedome sa vylučne a jednostranne zamerával iba na napodobňujúcu estetiku v Anglicku a úmyselne sa vzdal pertraktovania iných otázok, z ktorých nás predovšetkým zaujímal výrazový princíp, keďže tento rozpracovali práve anglickí estéti. Avšak vzhľadom na to, že v náhľadoch anglických autorov na napodobňujúcu estetiku sa vyskytovali aj kritické hlasy, ktoré Darenberg nemohol nechať bez povšimnutia, poslúžili nám tieto pri rozpracovaní problematiky výrazového princípu. Iná vec je, ako Darenberg tieto kritické pripomienky komentoval v záujme obhajoby učenia o napodobnení, na ktoré sa sústreďoval. V protiklade k nemu dochádzame totiž v súvislosti s nazeraním na obdobie vrcholného klasicizmu k iným záverom.

Iné štúdie zasa, napr. *Die Theorie der Sinfonie* (1925) od R. Sondheimera,⁴⁷ majú svoj význam jedine v tom, že sa v texte občas vyskytujú kratšie citáty dobových autorov, ktorých originálne spisy neboli k dispozícii; sama štúdia sa však pre svoju zmätenosť nedá použiť.

Neuspokojivá situácia je zrejme aj z toho, že nám do dnešného dňa chýbajú špeciálne monografické práce o estetických náhľadoch mnohých autorov, včítane aj tých najvýznamnejších. Veď čo možno povedať napr. na to, že ešte nejestvujú podrobné štúdie o hudobnej estetike J. J.

Rousseaua, J. Matthesona atď., ktorí majú na tomto poli základný význam? Hoci jestvuje o nich rozsiahla literatúra a hoci sa na nich odvolávajú hudobní historici takmer v každej práci o tomto období, ich hudobnoestetické názory ešte len čakajú na svoje monografické spracovanie. Tak je to aj s desiatkami iných teoretikov. Podobne by sa museli spracúvať aj dobové hudobné časopisy, ktoré obsahujú veľa podnetných estetických náhľadov a dokladov o celkovom dobovom zmýšľaní, čo by výdatne dokreslilo celú problematiku. Platí to o vyhodnotení hudobnej korešpondencie, cestopisov a množstva iného materiálu.

Dodnes nám takto chýba uspokojivý, ucelený, správny pohľad na oblasť hudobnej estetiky 18. storočia, ktorá si nevyhnutne vyžaduje od základu nové spracovanie. Pravda, ani zďaleka si nekladieme za cieľ obsiahnuť nejakým vyčerpávacím spôsobom celú problematiku, ale zo širokého spektra estetických otázok sa zameriame najmä na ten výsek, ktorý má vzťah k formovaniu princípov a ideálov hudobného klasicizmu. Okrem toho by sme potrebovali oveľa viac originálnych materiálov (získali sme aspoň niektoré dôležité spisy J. J. Rousseaua, D. Diderota, J. Matthesona, J. J. Quantza, Ph. E. Bacha, L. Mozarta a iných); pri práci totiž nemalé problémy spôsobila aj tá skutočnosť, že dobové spisy sú veľmi ťažko prístupné, resp. mnohé z nich vôbec nebolo možné zaoberať. O to vítanejšie boli potom publikácie napr. týchto autorov: H. Pfrognera, *Musik Geschichte ihrer Deutung*,⁴⁸ I. Barnu, *Örök muzsika*⁴⁹ a práca už spomínaného K. H. Darenberga, *Studien zur englischen Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts*. Tieto diela obsahujú výber a úryvky z rôznych teoretických dobových spisov, čo je nepomerne cennejšie ako už spracované materiály, o ktoré sa pre ich jednostrannosť — až na niektoré výnimky — nebolo možné opierať, pretože nevyhovujú, resp. nezodpovedajú nášmu nazeraniu (napr. Goldschmidt, Serauky, Schäfke a najnovšie aj Blume⁵⁰ tvrdia, že teória napodobnenia je záležitosťou racionalizmu, barokovej hudby, my však ukážeme, že je, práve naopak, zviazaná už s klasicizmom). Naša práca má byť takto iba akýmsi pokusom o nový, i keď neúplný pohľad na túto dôležitú, zatiaľ však slabú a jednostranne osvetlenú problematiku, aby sme získali obraz o dobových hudobnoestetických náhľadoch v súvislosti so vznikom a rozvojom klasicizmu.

Aby sme nadobudli o rôznych náhľadoch určitý prehľad a aby sme doň zaviedli istý systém, rozdelili sme výklad do troch celkov. Sú to:

1. afektová teória,
2. učenie o napodobnení,
3. výrazový princíp.

⁴⁸ C.d., Freiburg—München 1954.

⁴⁹ C.d., Budapest 1959.

⁵⁰ F. Blume, c.d., 1032.

⁴⁴ C.d., ZIMG VIII, Leipzig 1906—1907, 263—271, 316—322.

⁴⁵ C.d., AfMw VI, Leipzig 1924, 213—242.

⁴⁶ C.d., Hamburg 1960.

⁴⁷ C.d., Leipzig 1925.

Prvá teória sa viaže na barokovú hudbu (ktorú si musíme, i keď stručnejšie, všimnúť, aby sme videli rozdielnosť v nazeraní a aby sme chápali podstatu boja starého s novým), druhá na raný a tretia na vrcholný klasicizmus, takže môžeme viesť analógie s tromi fázami samého hudobného vývoja. Prvú teóriu vypracovali hlavne nemeckí teoretici, druhá pochádza najmä z pera francúzskych autorov, kým k tretej prispievali spočiatku anglickí estéti. V spomenutých troch názvoch sú vyjadrené už tri základné hodnotiace kritéria, z ktorých budeme vychádzať. Zdá sa nám to ako vecne najvyhovujúcejšie zadelenie a najprehľadnejšie členenie dobovej hudobnej estetiky 18. storočia. Pravda, každé rozdelenie má aj svoje nedostatky. Keby sme ho zabsolutizovali, keby sme kvôli systému obetovali vec a materiál násilne triedili, aby nám to podľa našich želaní „presne vyšlo“, mohli by sme sa dopustiť vecných omylov. Keď však prihliadneme na relativnosť tohto delenia, bude nám veľmi vítanou, ba potrebnou metodologickou pomôckou, ktorá nám dáva do rúk kritériá, podľa ktorých sa môžeme orientovať. V praxi, v dobových spisoch, sa totiž najrozmanitejšie náhľady, ktoré zhrnieme a zadelíme do troch skupín a ktoré predstavujú tri po sebe idúce vývojové stupne estetiky, rôznym spôsobom prelínali, prekryvali, pričom nezachovávali vždy ani časovú následnosť, ale išli rovnobežne vedľa seba, a to neraz aj v spisoch jediného autora. Preto sme o niektorých autoroch museli písať na dvoch miestach (napr. Mattheson), keďže nám išlo o zachovanie systému a nie o celkový výklad tej-ktorej, hoci významnej osobnosti. Pravda, tam, kde náhľady jedného autora i napriek niektorým protirečeniam jasne patria do jednej alebo druhej kategórie, hovoríme o nich súvisle na jednom mieste. Toto rozdelenie by malo byť zárukou, že v zložitom materiáli nestratíme zo zreteľa nič hlavnej vývojovej línie. Kvôli presnosti a skonkrétneniu náš výklad spestríme podľa potreby originálnymi citátmi z myšlienok dobových autorov. Z týchto základných pozícií bude teda najlepšie možné osvetliť podstatu a vývoj hudobnoestetických náhľadov 18. storočia z hľadiska formovania princípov a ideálov hudobného klasicizmu.

5.1. Afekt. Prvá fáza osvietenstva

V širšom zmysle slova afekt znamená každú ľudskú vášň alebo duševné hnutie. V hudbe sa pod afektom rozumie komplex jednotlivých pocitov, ktoré sa na základe spoločných prvkov zoskupujú v celkový afekt. V hudobnej estetike výskum afektov zohral v určitom historickom období dôležitú úlohu. Túto teóriu nazývame afektovou teóriou. Afektová teória bola najdôležitejšou a najviac rozšírenou (i keď nie jedinou) teóriou barokovej epochy dejín hudby. Korene spomínanej teórie sice siahajú cez stredovek až do antického staroveku, avšak systematicky ju spracovali až v 17. storočí a jej vplyv siaha až do druhej polovice 18. storočia, ba bola bezprostredným predchodcom hermeneutiky 19. storočia. Vzniká akiste oprávnená otázka, prečo sa jej venujeme, keď sa vzťahuje najmä na barokovú a nie na klasicistickú hudbu. Je to nevyhnutné preto, lebo afektová teória vyvrcholila práve v období slohového prelomu, keď — paralelne s hudbou — nastala aj v náhľadoch na hudbu nová epocha. Keď chceme vedieť, čím sa tieto teórie od starých teórií líšia, prečo proti nim bojujú, čo zavrhnújú, musíme vedieť, čo bolo na konci predchádzajúcej epochy. Len tak bude napr. zrejmy zásadný rozdiel medzi racionalizmom starej epochy a protiracionalistickými tendenciami v hudobnej estetike novej epochy, vec, ktorú musíme obzvlášť podtrhnúť, pretože v tomto smere dodnes panujú nesprávne náhľady. Afektová teória zohrala v bojoch medzi starými a novými náhľadmi dôležitú úlohu, mnohí autori prechodného obdobia sa jej pridržovali, ba dokonca ešte ju ďalej rozpracovali, hoci súčasne bojovali už aj za nové ideály, lenže z nedostatku uceleného systému novej teórie sa opierali ešte o niektoré stránky afektovej teórie, snažiac sa prispôbovať ich novým prúdeniam. Preto sa s týmto učením musíme oboznámiť aspoň v hlavných črtách, i keď nám tu, prirodzene, nejde o podrobnosti, o čiastkové problémy, o prínos tej-ktorej osobnosti. Z tohto dôvodu bude kapitola aj stručnejšia, pretože nám stačí celkový pohľad na túto teóriu.

Spomenuli sme už, že hudobný klasicizmus súvisel s osvietenstvom. Túto myšlienku musíme rozšíriť, resp. doplniť, a to v tom zmysle, že osvietenstvo vzniklo už oveľa skôr a v priebehu svojho trvania prekonalo značný vývoj, takže jeho pôsobenie nemožno obmedziť iba na obdobie kla-

sicizmu. Je to príliš zložitý a široký pojem, než aby sme ho jednoznačne zachytili stručnou formulkou. Osvietenstvo smerovalo proti tradičným formám stredovekého myslenia, stvárnovaného náboženstvom a cirkvou, ktorá hlásala ideológiu viazanosti človeka na mystický božský systém.

Osvietenstvo bolo veľkým duchovným hnutím, ktoré sa šírilo medzi dvoma meštiackymi revolúciami — anglickou v 17. storočí a francúzskou v 18. storočí — a ktoré malo veľký vplyv na najrôznejšie oblasti života. Jeho prameňmi boli rastúce prírodovedné a technické znalosti Tluststva, ktoré podmieňovali silný rast produktívnych síl, ako aj rozmach revolučných protifeudálnych hnutí svojej doby. Oba faktory, ktoré sa vzájomne podmieňovali, vyžadovali rozvoj materialistickej a empirickej vedy. Búrliivy rozmach prírodných vied sa začal práve v 17. storočí. Descartes vo Francúzsku a Bacon v Anglicku rozvíjali hlavné princípy a metódy vedeckého poznania, prvý na racionalistickom, druhý na senzualistickom podklade. [V prvej fáze osvietenstva racionalizmus síce zohral podstatnú, ba najvýznamnejšiu úlohu, avšak bolo by omylom, keby sme racionalizmus a osvietenstvo k sebe prirad'ovali a viac-menej medzi sebou stotožňovali, ako sa to neraz stáva. Znamená to zase zúženie pojmu osvietenstva „z druhého konca“ pri pochopení hudobnoestetických ideálov 18. storočia, čo aj vedie pri ich ohodnotení k ďalekosiahlym omylom. Tak napr. H. Pfrogner⁵¹ všetky teórie barokovej i klasicistickej hudby zaradil do jedinej kapitoly, a to pod názvom *Obdobie racionalizmu a osvietenstva*, kde umiestnil aj vyslovene protiracionalistické hudobné teórie. Obdobne aj R. Schäfke vo svojich *Dejinách estetiky* spracoval príslušnú kapitolu pod názvom *Racionalizmus a osvietenstvo*.

Kým racionalizmus je smer v teórii poznania, ktorý za jediný zdroj pravdivého poznania uznáva rozum, pomocou ktorého vie človek pochopiť a vysvetliť všetky javy skutočnosti a pomocou ktorého preniká k ich podstate a utvára si úplný obraz o svete, zatiaľ druhým, nie menej dôležitým smerom osvietenstva bol senzualizmus (resp. empirizmus), ktorý považoval pocity, resp. zmyslovú skúsenosť za jediný prameň poznania, pomocou ktorého sa možno dopátrať pravdy o podstate javov sveta, a preto vychádzal z empirie, z praxe a z experimentu. Kým racionalisti rozumovú činnosť považovali za prvoradú úlohu osvieteného človeka, zatiaľ senzualisti, naopak, zdôrazňovali zmyslové, prirodzené životné sily.

Novodobá veda sa pri svojom napredovaní nevyhnutne musela opierať o oba faktory, teda tak o rozumovú činnosť, výpočty (matematiku), ako aj o zmyslové pozorovanie (pokus). Oba tieto spôsoby nazerania na skutočnosť znamenali teda k stredovekej metafyzike a scholastike, ktoré vychádzali z apriórnych dogiem, protiklad. Osvietenstvo oba gnozeologické princípy v sebe zahŕňa, ved' v skutočnosti tvoria zmyslové vnemy

(resp. pocity) a myslenie dialektický vzťah. Sú to dva stupne, dve fázy jediného poznávacieho procesu. Od čistého racionalizmu po čistý senzualizmus a citovosť osvietenstvo poznalo v praxi nespočetné smery, ktoré sa rozmanitým (neraz divným) spôsobom prekrížovali, medzi sebou miešali a často vyjadrovali veľmi rôzne ideály osvietenského človeka. Tých smerov bolo vlastne aj viac, pretože jedno i druhé učenie bolo síce materialistické, ale mohlo viesť, a aj viedlo, k idealizmu. Osvietenstvo, hoci stredovekú kresťanskú ideológiu dôrazne rozkladalo, viedlo dokonca u nejedného osvietenského mysliteľa (napr. u Leibniza a Wolffa) aj k akémusi zmiereniu medzi rozumom a vierou, medzi osvietenstvom a náboženstvom, čo bol pre tú dobu typický jav.

Pokiaľ ide o hudobnú estetiku, resp. teóriu, treba povedať, že v prvej fáze osvietenstva súvisela s racionalistickou filozofiou, kým v druhej fáze nastala na základe ďalšieho spoločensko-historického a hudobného vývoja silná reakcia, a to v podobe skoro vylučného vychádzania zo senzualistickej filozofie ako základu estetiky, až v konečnej syntéze došlo k akémusi vyrovnaniu oboch zložiek, pravda, pri nadvláde zmyslového a citového momentu (o tejto druhej fáze osvietenstva, v ktorej vznikol klasicizmus, si pohovoríme v ďalšej kapitole).

Ako v iných vedných disciplinách, začiatky osvietenstva aj v hudobnej teórii súvisia s obdobím silného prenikania racionalizmu ako jej filozofického koreňa.

5.1.1. *Descartes, jeho predchodcovia a následníci. Kircher, Steffani, Kuhnau, Mattheson (I), Marpur*

Tento smer vznikol vo Francúzsku; hlavným tvorcom a prvým významným mysliteľom racionalistického osvietenstva bol René Descartes (1596—1650). (Obr. 6 v prílohe.) Aj pre oblasť hudobnej teórie malo Descartovo učenie fundamentálny význam, jeho racionalistická afektová teória sa stala hlavným princípom barokovej hudobnej estetiky. Pravda, v riešení základnej otázky filozofie, totiž vzťahu medzi bytím a myslením, bol Descartes dualistom. Vo svojej fyzike bol materialistom, avšak tohto materializmu sa vo svojej metafyzike zriekol. Tvrdil totiž, že jestvujú dva nezávislé princípy — hmotný a duchovný. Okrem hmotnej substancie s atribútom rozmernosti uznával ešte aj duchovnú substanciu a dušu s atribútom myslenia. Tu zaviedol aj pojem boha ako tretiu substanciu, ktorá určuje jestvovanie tela a duše. Takto sa jeho dualistická metafyzika stala nástrojom kompromisu medzi novou vedou a náboženskými požiadavkami, ktorá vyjadrovala polovičatosť, nezrelosť francúzskej buržoáznej ideológie 17. storočia. Sem patrí aj jeho učenie o „vrodenných ideách“ ako prvopočiatočných vlastností duše, ktoré sa stalo v 17. a 18. storočí nástrojom boja idealizmu proti materializmu.

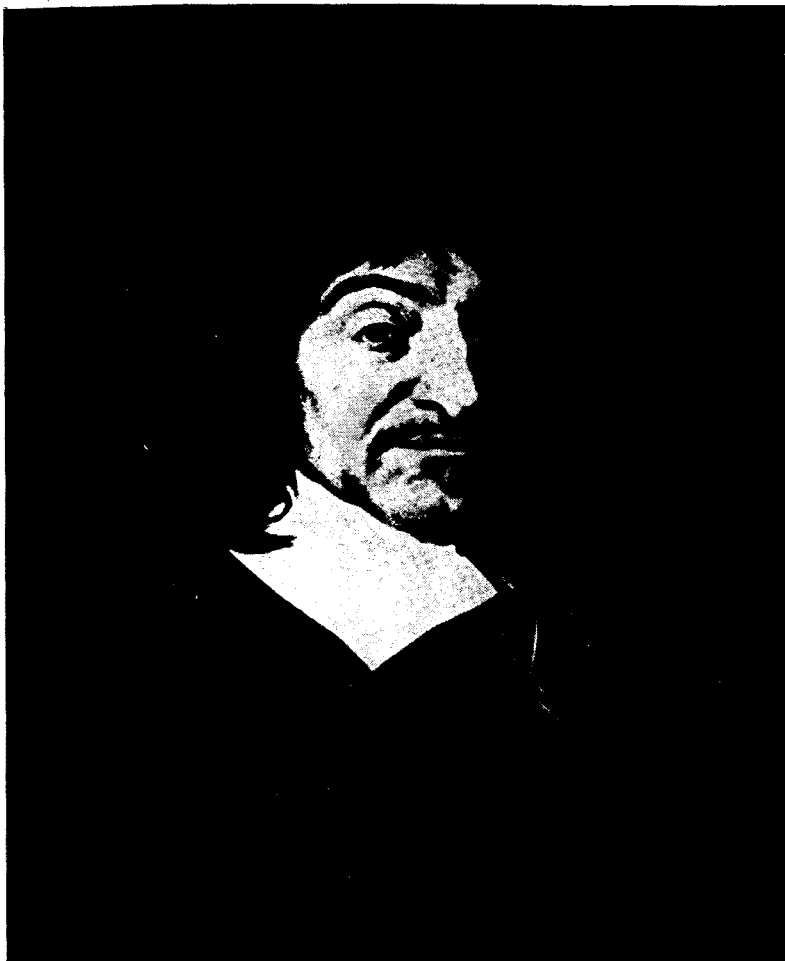
V teórii poznania bol však racionalistom a svojimi materialistickými názormi na prírodu napomáhal vývoj vedy a materialistickej filozofie. Táto časť učenia sa zakladala na rozvoji prírodných a exaktných vied, ktoré so sebou prinášal hospodársko-spoločenský vývoj a stalo sa prvým novovekým mechanisticko-materialistickým systémom prírody. Sám bol aj významným vedcom svojej doby, a to matematikom a fyzikom. Obracal sa proti stredovekému scholastickému chápaniu sveta, proti mysticismu a teologickému dogmatizmu. Bezpodmienečne veril vo všemožnú silu rozumu. Pre Descarta bola príroda obrovským mechanizmom a princípy mechanizmu rozšíril aj na chápanie života. Podľa neho bola totiž aj živá bytosť iba strojom, automatom, ktorý je podriadený nemenným zákonom mechaniky. Pozorne študoval mechaniku svalov, nervov a krvného obehu a mechanické chápanie fyziologických procesov rozšíril aj na psychickú oblasť (jeho fyzika neprekročila totiž rámec najjednoduchšej formy mechanického pohybu). Telesný pohyb dával takto do mechanistickej analógie s duševným hnutím.

Pre oblasť hudobnej teórie a z nej odvodenej hudobnej estetiky najväčší význam majú jeho spisy *Compendium musicae* (1618, vydané až 1650) a *Traité des passions de l'âme* (1649). Afekty (vášne) sú podľa neho duševné hnutia (*émotions*), ktoré sú vyvolané a zosilnené pohybom tzv. životných duchov (*esprits animaux*). Títo „životní duchovia“ sú podľa Descarta „najpohyblivejšími a najjemnejšími čiastkami krvi (teda častice hmotnej povahy, pozn. P.P.), ktoré sú rozriedené teplotou srdca a ktoré vo veľkom množstve neustále prenikajú do dutín mozgu. Sú zvláštne tým, že sú veľmi malé a pohybujú sa rýchlosťou plameňa, preto nikde nezotrvávajú, a tak ako jedny vstupujú do dutín mozgu, druhé vystupujú z pórov mozgovej substancie, odtiaľ sa dostávajú do nervov a svalstva, a týmto uvádzajú telo každým možným spôsobom do pohybu“.⁵² Životní duchovia majú podľa neho protikladnú tendenciu, pokiaľ ide o charakter afektu. Pri radostnom vzrušení sa rozťahujú (rozširujú), čo sa v hudbe vyjadruje širokými (veľkými) intervalmi, pri smútku sa, naopak, sťahujú (zuzujú), preto treba používať úzke (malé) intervaly. Týmto teóriám, ktoré Descartes vyložil vo svojom diele *Traité des passions de l'âme*, predchádzalo skúmanie afektového pôsobenia tónu, tempa, taktu, rytmu v *Compendium musicae*, ktoré potom v *Traité des passions de l'âme* ďalej rozviedol. Zvukové vlny, spôsobené tónmi, sú drobné častice mechanickej povahy, ktoré dráždia sluchový nerv. Zvukový pocit vzniká mechanickými nárazmi drobných častí zvukových vln na naše sluchové ústroje. Tón rozochvieva telesá, ako to môžeme pozorovať pri zvonoch alebo pri búrke. Keďže silnejší tón rozochvieva telesá viacej ako slabší, silnejší tón vyvoláva väčšie afekty ako slabší (napr. na začiatku taktu znie tón silnejšie a jasnejšie, preto aj viacej vzrušuje našu myseľ, pro-



Obr. 5. J. Zoffany (1734/5—1810). *Koncert potulných muzikantov*. 1773 (Parma, Pinacoteca).

Doklad o pestovaní a význame dobovej ľudovej hudby.
Obr. 3—5 ilustrujú sociologickú viacvrstvenosť hudby v klasicizme.



Obr. 6. F. Hals st. (1580—1666). Podobizeň R. Descarta (1596 až 1650), okolo 1645 (Paris, Musée du Louvre).

Jeden zo zakladateľov afektivej teórie.

stredníctvom ktorej sme nabádaní k pohybu). Podobne vraj hudba vie vyvolávať rôzne duševné hnutia rozdielnym tempom. Pomalé tempo v nás vyvoláva chabé vášne, ako smútok, matnosť, strach, namyslenosť, kým, naopak, rýchle tempo vzbudzuje živšie hnutia, napr. radosť. Tak isto je to aj pri oboch druhoch taktov. Trojštvrťový takt zamestnáva myseľ viacej, pretože tu treba pozorovať viacej vecí, totiž tri články, kým v štvorštvrťovom takte sú obsiahnuté iba dva články. O rytme hovorí, že má byť jasne členený, aby ho náš rozum chápal. Predmet výskumov, prirodzene, rozšíril aj na ostatné prvky hudobnej reči, napr. na charakteristiku tónin podľa ich afektového výrazu.

Pravda, Descartes nebol prvý, ktorý písal o afektivej teórii. Významné nábehy na túto teóriu boli zrejme ešte v klasickom staroveku. Už pytagorejci poukázali na to, že určité melodické pohyby vyvolávajú u poslucháča zodpovedajúce hnutia (teda afekty). Aristoteles vo svojej *Rhetorike* definoval afekt ako mechanické duševné hnutie. Afekty rozdelil do dvoch protikladných skupín (náklonnosť, láska, odvaha na jednej strane, nenávisť, strach, hnev, súciti, žiarlivosť, závisť, opovrhnutie na strane druhej). Aj z obdobia stredoveku sú napriek prevládaniu scholastiky a mysticizmu známe isté, z antických vplyvov prevzaté nábehy na racionalizmus a na afektívnu teóriu, ktoré možno považovať za predchodcov Descartovej teórie. Teoretici renesančnej hudby sa už v 16. storočí zaoberali problematikou afektov v hudbe, študovali antické pramene a snažili sa o matematický výklad hudobných javov. Spomeňme napr. H. Glareana (*Dodekachordon*, 1547), ktorý jednotlivým cirkevným tóninám (modom) prisudzoval určité afektové účinky, G. Zarlina (*Instiituzioni harmoniche*, 1558), ktorý skúmal matematické vzťahy intervalov, rozdelil ich do intervalov bez poltónu a s poltónom a prisúdil im afektové účinky — prvé klasifikoval pre radostné a druhé pre smutné afekty.

V 17. storočí sa afektívna teória začína z týchto základov plnšie rozvíjať. Súviselo to so vznikom a rozvojom hudobného baroka, ktorého sa afektívna teória stala prevládajúcim hudobnoestetickým princípom. Už reprezentanti, resp. tvorcovia nového monodického štýlu vo florentskej camerate okolo roku 1600 venovali afektivej teórii v hudbe najvyššiu pozornosť — veď táto hudba vychádzala z racionalisticky zmýšľajúceho kruhu umelcov a ich skladby boli produktom rozumových úvah. G. Caccini žiadal (v dôležitom úvode svojho *Nuove musiche*, 1602) „cantare con affetto“ — recitatívny spev, ktorý mal vyjadriť všetky dramatické afekty textu. Zrozumiteľnosť textu bola preňho najdôležitejšou súčasťou hudby, ktorá mala u spoluposlucháča vyvolať afekty. Od samého začiatku monódie hudobná teória baroka žiadala, aby sa výstavba hudobnej skladby dôsledne riadila výstavbou textu.

Tým sa aj do hudobnej estetiky baroka, najmä do afektivej teórie, dostala *rétorika* ako jej súčasť (čo napokon malo svoj pôvod u Aristotela,

ktorý spojil afekty s rétorikou ako jeho integrujúcu súčasť). Hudobná figúra má podľa toho presne zodpovedať rečovej figúre. Preto aj viachlasnú polyfonickú hudbu zavrholi a vytvorili jednohlasný monodický sloh, kde hudba, lepšie povedané hudobné figúry, musia vyplývať z afektového obsahu slov. Množstvo týchto z reči získaných figúr sa stalo základným a podstatným prvkom pri vytváraní barokového hudobného štýlu, rétorika sa teda aplikovala na hudobnú oblasť. Hudba a rétorika vlastne už v antike boli spojené systémom septem artes liberales, avšak až v súvislosti s obdobím vzniku monodického štýlu sa prax hudobno-rétorických figúr zachováva aj v kompozičných náukách, počnúc Joachim Burmeisterovým *Hypomnematum Musicae Poeticae* (1599) a *Musica poetica* (1606), po ktorom nasledovali práce ďalších teoretikov (J. Lippius, J. Nucius, A. Herbst, Chr. Bernhard, J. G. Ahle a iní). Racionálnymi úvahami a výpočtami vzniklo veľa týchto figúr, ktoré sa vyučovali a prenášali. Tak A. Schmitz⁵³ udáva okolo 60 figúr. Napríklad v skupine hypotyposis to sú: „anabasis“ a „katabasis“, t. j. dlhší, rovný a stupňovitý vzostup, resp. zostup pri miernych tempových hodnotách pri slovách ascendere a descendere, ale aj pri takých, ktoré v prenesenom zmysle slova znamenajú pozdvihnutie, resp. poníženie . . . „trata“ je rýchly, rovný, stupnicovitý beh, často nad rozsah sexty, ba dokonca oktávy hore alebo dolu . . ., napr. pri slovách hodiť, sotíť, blýskať sa, prebôdnúť. „Circulatio“ („Kyklokis“) je melodický pohyb, krúžiaci okolo jedného tónu pri slovách circumdare, circumire.⁵⁴ Takto to pokračuje ďalej. Samé mená figúr sú už obrazné, obsahujú poukaz na ich použitie a vysvetlenie. Pri mnohých figúrach ide o opakovanie skupiny tónov a ďalekosiahlym spôsobom odpovedajú rétorickým básnickým figúram rovnakého mena. Obzvlášť presvedčivo pôsobia vtedy, keď s opakovaním tónovej skupiny je spojené aj opakovanie slova alebo skupiny slov, keď teda hudba a text prinášajú tú istú figúru, čo sa však nestáva často.

Pravda, najdôležitejšie učivo sa nesporne tradovalo ústne, od učiteľa k žiakovi, takže náhodou zachované učebnice nie sú jediným prameňom. (Nadto sú zatiaľ známe učebnice iba z nemeckej oblasti, hoci hudobno-rétorické figúry sa používali práve tak obratne aj všade inde.) Vcelku však známych figúr prakticky bolo iste viac. Účelom umiestnenia a aplikácie hudobno-rétorických figúr bolo vysvetliť zmysel obsahu slov a tým afektov — ved' išlo najmä o vokálnu hudbu. Vnútrná štruktúra tejto hudby rástla z textu a vytvárala afektívnu deklamačnú líniu sólového spevu monódie, takže afektívna teória úzko súvisí s teoretickým systémom hudobno-rétorických figúr — afektívna reč hudby je preniknutá rétorikou (možno to sledovať od 16. storočia až po Bacha).

Skladateľ G. B. Doni (1594—1647), ktorý tiež prispel k afektovej

⁵³ Arnold Schmitz, *Figuren, musikalisch-rhetorische*, MGG IV 1955, 176—183.

⁵⁴ A. Schmitz, c.d., 178.

teórii, rovnako žiadal, aby sa používali také slová, v ktorých by bol základný afekt jasne obsiahnutý, keďže v nich sa odrážajú vnútorné duševné hnutia. Užho však hudba nebola iba slúžkou textu ako v začiatkoch monodického slohu, ale podľa neho v hlavnej melódii by mal byť jasne vyjadrený zmysel slov: „ . . . nevyhnutne treba hľadať spôsob, aby melódia podľa možnosti vynikala čím naliehavejšie, a to tak, aby poézia bola jasne zrozumiteľná a aby verše neboli skomolené“.⁵⁵ Preto aj afektívny spev rozdelil podľa stupňa hudobnoafektívnej sily do troch kategórií (*stile recitativo*, *stile espressivo*, *stile rappresentativo*). Doni už konkrétnejšie predpísal, akým spôsobom by sa mali v hudbe zobrazovať jednotlivé druhy afektov (napr. smútok, zúfalý smútok, prostý smútok, tichá bolesť, zúfalstvo, nárek, melanchólia). Podľa neho sa mala vytvárať taká hudba, kde by sa vzťah slovo — zvuk stvárnil podľa nových, rozumu zodpovedajúcich pravidiel. Tieto vývody boli však sporadické, vcelku sa viac zameriaval na grécky starovek, ktorý bol preňho vzorom a na ktorý chcel nadviazať („dať do používania hudbu starých, ktorá sa v dôsledku prenikania barbarov po stáročia trátila“).⁵⁶

Ci. Monteverdi, prvý geniálny skladateľ barokovej hudby, teoreticky tiež hovoril o afektoch. Vo svojom úvode k madrigalom (z roku 1638) rozoznáva tri hlavné afekty: hnev, umiernenosť, malomyseľnosť, ktorým zodpovedali tri slohy, a to: *stile concitato*, *stile temperato* a *stile molle*. Jeho deklamačný sloh bol opravdivým afektívnym slohom. Ďalšie myšlienky k afektívnej teórii prispeli k obohacovaniu prostriedkov afektívnej barokovej hudby. Keďže monódia znamená v barokovej hudbe len *seconda pratica* vedľa súčasne jestvujúcej polyfónie (*prima pratica*), prevzatej z renesancie a pretvorenej v barokovom duchu, zretele afektívnej teórie sa obracali aj na túto oblasť a bol to M. Mersenne, ktorý tu významne prispel svojimi teóriami.

Mersenne hovoril o afektívnej teórii (*Harmonie universelle*, 1636) z rôznych hľadísk. Dôležité bolo najmä to, že pri prenášaní afektov uznával polyfonickú hudbu za rovnocennú s monodickou hudbou, čo aj zdôvodnil (podobne ako neskôr A. Berardi a iní), takže celé barokové hudobné myslenie bolo ďalej preniknuté racionalistickou afektívou teóriou. Akokoľvek jednoduché boli začiatky rétorickej afektívnej hudobnej reči vo florentskej camerate, je nesporné, že ďalej sa stali základom pre barokovú hudbu, a to nielen vokálnu, opernú a inú, ale túto rétoriku stúpajúcou mierou aplikovali aj na hudbu inštrumentálnu, čím vznikla inštrumentálna „zvuková reč“ (*Klangrede*).⁵⁷ Spôsob, akým sa v inštrumentálnej hudbe témy tvorili, bolo umením hudobnej rétoriky, ktorá bola prenik-

⁵⁵ *Della musica scenica*, cit. podľa Hermann Kretschmar, *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919, 17.

⁵⁶ H. Kretschmar, c.d., 17.

⁵⁷ Termín používal J. Mattheson.

nutá afektovou technikou. Na druhej strane tam, kde v inštrumentálnej hudbe (najmä talianskej) počítavali nedostatok afektu, išlo o takú hudbu, ktorá vychádzala z technických daností nových alebo zdokonaľovaných nástrojov a ktorá smerovala k barokovej virtuozite.

Afektová teória sa až do Descartovho vystúpenia skladala z jednotlivých, hoci cenných a podnetných myšlienok, ale i napriek tomu bolo Descartovou zásluhou, že položil základný kameň pre racionalistickú systemizáciu afektivej teórie a že toto učenie postavil na materialistický základ, i keď vnímanie hudby, ako sme to už spomenuli, jednostranne obmedzil na automaticky pôsobiaci psychofyzický mechanizmus. Descartes bol však jedným z prvých, ktorý si všimol psychickú stránku pôsobenia hudby.

Prítom ale ešte stále zostala nevyriešená určitá vec, ktorá stála s týmto učením v protiklade a ktorá nemohla zostať bez povšimnutia. Bol to fakt, že jedna a tá istá hudba nepôsobí na každého poslucháča rovnako. Aby sa tento jav mohol dať do súladu s afektovou teóriou, teoretici sa oprelí o ďalšie učenie, ktoré poznali už v antickom staroveku, totiž o *učenie o temperamentoch*. Podľa tohto učenia v tele každého človeka sú štyri tekutiny (hlien, krv, žltá a čierna žlč), pričom jedna z nich prevláda, a tak poznáme štyri typy ľudí, a to flegmatikov, sangvinikov, cholerikov a melancholikov. Temperament poslucháčov je teda dôležitým činiteľom, od ktorého potom závisí účinok hudby na rôzne typy ľudí.

Okrem toho v dobovej hudobnoteoretickej spisbe dôležitým faktorom bolo aj *matematické nazeranie*. Descartes mal o hudbu záujem nielen ako psychofyzický fenomén, ale sa o ňu zaujímal aj po akustickej stránke. Po psychofyzickej stránke sa zaoberal tiež afektovým rázom akustických javov a ich základnou klasifikáciou v hudobnom materiáli, aby vysvetlil ich účinky na ľudské telo. Skúmal hudbu aj po matematicko-fyzikálnej stránke (výskumy v smere alikvotných tónov, konzonancie veľkej tercie a iné). Že matematicko-číselné vzťahy súviseli aj s výskumom na poli afektivej teórie, nie je nič divné, veď matematika bola v dobe osvietenstva hlavnou vedou (napr. úspechy fyziky, prírodných vied, objavy Kopernika, Keplera, Galileiho, Newtona a ďalších, ktorí podali celkom nový obraz o svete a o priestore, vychádzali z matematiky). Descartovi bola matematika jedinou vedou, ktorá v sebe všetko zahŕňa a ktorá vyvierá z rozumu, preto sa má rozširovať na všetky ostatné vedné disciplíny. Descartovo učenie vychádzalo z presného matematického myslenia, tu sa racionalizmus mohol najplnšie uplatňovať. Myšlienka všeobecnej matematiky (*mathesis universalis*) bola hlavným princípom jeho mechanického materializmu, ktorý sa vzťahoval na všetky vedy a skúmal všeobecnú mieru vo všetkých predmetoch poznania, a to nezávisle od toho „či to sú čísla, obrazce, hviezdy, zvuky alebo niečo iné, v čom sa táto miera hľadá“.⁵⁸

Presná matematická miera a poriadok prenikali teda aj celé hudobné myslenie. Hudbu zbavili stredovekej náboženskej symboliky čísel (trojka bola symbolom pre trojjedinosť boha, sedmička symbolom pre sviatosť, deviatka symbolom pre planéty atď.) a postupne odhalili matematické vlastnosti tónov. J. Sauveur, ktorý chcel urobiť z hudby prírodovedný objekt výskumu, položil tak základ pre systém alikvotných tónov (1699) a J. Ph. Rameau sa stal zakladateľom modernej náuky o harmónii (*Traité de l'harmonie*, 1722). G. Tartini objavil diferencné tóny, A. Werckmeister skúmal matematické vzťahy intervalov a určil temperované ladenie pre klávesové nástroje, L. Mizler založil hudobnovednú spoločnosť (Sozietät der musikalischen Wissenschaften), ktorá mala skúmať predovšetkým rôzne matematické problémy. Mizler dokonca tvrdil, že bez znalosti matematiky i ten najväčší skladateľ „... nedokáže napísať ani dva takty pravej hudby“,⁵⁹ nehovoriac vôbec o tom, že by vedel „skomponovať súvislú hudbu“.⁶⁰ A. Sorge si tiež prial, aby hudobníci boli lepšími matematikmi. J. D. Heinichen vynašiel hudobné témy pomocou permutácií. Filozof G. W. Leibniz hovoril, že „hudba je tajné aritmetické cvičenie nevedome počítajúceho ducha“.⁶¹ Leibnizov výrok o „nevedomom počítaní“ sa stal symptomatickým heslom pre číselno-formálne nazeranie na hudbu 17. storočia a mnohí teoretici rôznych zemí svojimi traktátmi prispeli v tomto smere aj na estetickom poli.

Po Descartovi afektívnu teóriu rozpracovali ďalej. Jeho racionalistické vývody boli práve vhodné na to, aby na základe rozumových špekulácií hudobné umenie systematicky vysvetľovali. Počet afektov, ktorý má hudba vyjadriť, sa množil, delili a triedili ich a hľadali typické obraty pre ne. Z teoretikov po Descartovi sa zmienime iba o niektorých významnejších.

Jezuita a prírodovedec Athanasius Kircher (1601—1680) sa vo svojom diele *Musurgia universalis* (1650) snažil kompilačne zhromaždiť všetko, čo sa o hudbe vtedy vedelo. Ani on nepokladal hudbu za umenie, ale za matematickú vedu. Zostrojil stroj, ktorý mal na základe matematických špekulácií „skomponovať“ pomocou určitých pravidiel. Hľadal okrem iného aj súvislosti medzi charakterom tónin a ľudskými temperamentmi, pričom konzonancii a disonancii pripadala dôležitá úloha. K afektivej teórii prispel spisom *Phonurgia nova sive conjugium mechano-physicum artis et naturae* (1673). Ako vo svojej *Musurgii*, aj tu podivným spôsobom miešal karteziánsky materializmus so scholastikou, racionalizmus s metafyzikou, materializmus s idealizmom, ako to bolo ostatne typické pre

⁵⁸ Pravidlá pre riadenie rozumu, cit. podľa *Dějiny filosofie II*, Praha 1952, 159.

⁵⁹ Arnold Schering, *Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung*. ZIMC VIII, Leipzig 1906—1907, 269.

⁶⁰ A. Schering, c.d., 270.

⁶¹ H. Pfrogner, c.d., 191.

kompromisnícke postavenie meštiactva voči feudalizmu v historických podmienkach Nemecka tej doby, čo určovalo zvláštny ráz sociálno-politického vývoja. Tento obojaký postoj — maloburžoázny pietizmus — je práve taký typický pre teóriu (i hudbu) nemeckého baroka ako napr. pre filozofiu (uved'me napr. Leibniza, ktorý zlúčil vedu s náboženstvom. Nie náhodou sa vo vtedajšej nemeckej estetike stretávame aj so špekulatívnym a cirkevno-náboženským nazeraním). Kircher v tejto fantastickej práci ekleticky spojil všetko možné, jeho sloh je komplikovaný, dnešnému čitateľovi ťažko zrozumiteľný, nelogický a priradil k sebe rôznorodé veci. O afektovej teórii hovoril najmä v kapitole *Von denen Gemüths-Bewegungen, zu welchen die Music treibet*, kde uviedol aj zložité rozdelenie na tri hlavné a na osem ďalších afektov. Uviedol tiež, že hudba nás vedie k ôsmim afektom, a to podľa konsonantnosti alebo disonantnosti, podľa rýchleho alebo pomalého pohybu, podľa výšky a sily tónu alebo hlasu, podľa rôznych harmónií a tónin. Ako efekty uvádza radosť, žiaľ, odvahu, smelosť, lenivosť, strach, nádej, hnev, súciti atď. Lásku a nenávisť sem nepočíta, hoci podľa neho sú to najsilnejšie efekty, a to preto, lebo hudba vraj ich nevzbudzuje, ale vzbudzuje afekt radosti a tento potom môže vzbudzovať lásku. Naproti tomu vraj hudba nespôsobuje smútok, a preto nemôže vzbudiť ani nenávisť. Hudba nemôže robiť človeka smutným, pretože „smútok smeruje k smrti, kým hudba k životu“.⁶² (!) Skutočnosť, že sa hudba nehodí pre smútok, vyplýva podľa neho z toho, že „duch alebo krvné výpary a humor“⁶³ človeka sú silnou predstavou nastávajúceho zla a nešťastia takrečeno stuhnuté a úzko zovreté, preto sú pre pohyb nespôsobilé. Keď sa nájde hudobník, ktorý taktó zhusteného ducha dobrou hudbou dokáže rozdeliť, nepohol by k smútku, ale rozšírením a delením ducha by prispel k utišeniu bolesti. Inde rozoznával osem druhov afektov, ktoré patrili pod tri skupiny afektov, a to radosť, odpustenie a milosrdenstvo. Z týchto troch afektov vraj vyplývajú ďalšie, ktoré však vznikajú iba náhodne, napr. láska, smútok (tieto, ako sme už uviedli, práve na inom mieste spisu neuznal), odvaha, prudký hnev, počestnosť, nevoľa, vážnosť, posvätnosť. Podľa rôzneho pohybu hudby sa duch človeka sťahuje a rozťahuje, čím hudba privádza myseľ človeka do rôznych afektov, a to pomocou životných duchov, ktoré chvenie vzduchu prenášajú do tela, pohybujú svalstvo a údy podľa sily, rýchlosti, slabosti alebo pomalosti zvuku. Hudobný pohyb našej mysle závisí od životných duchov; keď sú „teplé“, pohyb je „pyšný, drzý, zlostný“,⁶⁴ keď sú miernejšie, hudba nabáda k radosti, láske, k pohlavným sklonom atď., keď životní duchovia a krv sú husté, hudba pohne k plaču, zbožnosti, počestnosti a k iným vážnym afektom. Keď je krv úplne hustá

⁶² H. P frogner, cd., 180.

⁶³ H. P frogner, c.d., 180.

⁶⁴ H. P frogner, c.d., 183—184.

ako u ľudí prestrašených, smutných, zarmútených, hudba nebude mať takmer žiadne účinky, preto v žiali a v smútku je neúčinná. Jeden tón (t. j. jedna a tá istá hudba, pozn. P.P.) má u rôznych ľudí rôzne účinky, a to podľa temperamentu človeka. Ináč pohne cholerika, ináč sangvinika, ináč flegmatika a ináč melancholika.

Z tohto (veľmi skráteného a do „modernej“ reči pretlmočeného) výťahu je zrejmé, ako sa Descartovo učenie ďalej pertraktovalo a abstraktné metafyzicky „prešpekulovalo“, čo umožňoval práve špekulatívny základ, z ktorého Descartes vychádzal.⁶⁵

Ďalší teoretik, o ktorom sa zmienime, Angelo Berardi, je pozoruhodný už aj preto, že bol popredným teoretikom barokovej polyfónie, ktorú vo svojich dielach učil a na ktorú prenášal poučky afektovej teórie (ktorá pôvodne platila iba pre monódiu). Vysvetlil aj rozdiel medzi *prima pratica* a *seconda pratica*, pričom o druhej výslovne platí: „... bez toho, aby zrušila prvú“.⁶⁶ Svojou teoretickou činnosťou veľmi prispel k oživeniu kontrapunktu v barokovej hudbe. Vo svojom *Miscellanea musicale* (1689) sa zmieňuje aj o liečivom pôsobení hudby. (Kircher sa tiež podrobne rozpisal o liečení, resp. o zvláštnej kúre po poštipnutí jedovatou tarantelou pomocou hudby — o tejto téme v dobovej literatúre pisali práve tak často ako aj o iných liečebných účinkoch hudby.) Berardi tvrdí, že životní duchovia, slúžiaci duši, sú hudbou uvedení do pohybu v súlade s liečeb-

⁶⁵ Aby jeho sloh bol konkrétnejšie zrejmý, odcitujeme aspoň kratší súvislý úryvok: „...mancherley Anhalt und Nachlass der verschiedenen Thone / die abweklende Auf- und Absteigung der Stimmen / die verschiedene repercussiones und anschlagende Stimm-brechung / auch der verschiedenen und ungleichen Magnetischen Krafft / die Gemüther zu lencken und zu ziehen / einige wahre Ursach seye / worzu folgende viererley Dinge auch starcke Beyhülffe thun. Erstlichen die manigfaltig-künstliche Thon- und Stimm-Vermischung / die künstlich zusammen-gefügte und vermengte Stimmen Erhö- und Nidrigung / worinn die überein- und widerineinander-lauffende Stimmen / als consonanzen und dissonanzen, nach solchen Kunst-Reguln ineinander gezogen und gewunden werden / dass nichts lieblicheres und anmuthigers zu hören / worzu auch die annehmliche Stimm-Abkürzung / die musicalisch-künstliche Lääuff und Folgungen nicht wenig helfen. Zum Andern hilfft darzu / die bestimmte und in gewisser Abtheilung bestehende Zahl der Vers oder Stücke. Drittens die Wort an sich selbst / oder Lied- und Gesang-Text. Viertens die Beschaffenheit und taugliche disposition dess Zuhörers; welche Stück / wann sie nicht beysammen seyn / wird keine sonderliche Gemüths-Bewegung auss der Music folgen. Und weñ die verschiedene dispositiones und Eigenschaften der Menschen von keiner andern Ursach herrühren / als der Bewegung dess innern Geistes / als dess vornehmsten Seeleninstruments, so wohl der Fühl- als der Bewegung / so geschieht solches auch bey Enderung und Bewegung der Stimm und Thons / durch welche Bewegung / wie gesaget worden / der innere Geist dess Menschen / bald zusammen gesamlet / bald aber zerstreuet / bald angezogen / bald nachgelassen / bald auf diese bald andere Weise geändert wird / und seine alternationes hat / so folget nothwendig / dass das Gemüht nach dem Stand und Beschaffenheit dess Geistes sich richte und lencke...“ (H. P frogner, c.d., 181).

⁶⁶ F. Blume, Berardi. MGG I, 1949—1951, 1674.

nou vedou, ktorá lieči telo cez dušu. „Hudba pohne životných duchov, aby slúžili duši, ako liečebná veda ich poháňa k tomu, aby viedli telo a hudba lieči telo cez dušu, ako liečebná veda uzdravuje dušu cez telo.“⁶⁷ Veselá hudba rozširuje srdce, rozhybe životných duchov, ktorí potom vyháňajú z tela chorobné výpary a tekutiny. Hudba zvyšuje telesnú teplotu, podporuje výmenu látok, čím sa zvyšuje odolnosť tela, ktoré sa môže proti chorobe brániť a ju vyhnúť.

Isaak Vossius zasa skúmal antické metre na ich možnosť použitia v hudbe, pričom podrobne udával ich afektové vlastnosti (*De poematum cantu et viribus Rhythmi*, 1673). Hovoril o daktyle, že je „pekný a príjemný, či opravdu dôstojný alebo skvelý,“ o trocheji, že je „chabý a zženštilý (spočiatku prudký, rýchlo však zmalomyselne), a preto je vhodný na vyjadrenie miernych a zamilovaných afektov.“⁶⁸

Z teoretikov, ktorí sa zaoberali afektovou teóriou po matematickej stránke, spomenieme Agostina Steffaniho (1654—1728) a jeho traktát *Quante certezza habbia da suoi principii la musica* (1695). Jeho štýl bol ešte zložitejší a kvetnatejší ako Kircherov. Odvolával sa na Aristotela, pre ktorého bola hudba matematickou vedou, a uviedol, že hudba má s matematikou spoločný objekt, totiž číslo, všetky hudobné princípy pochádzajú od matematických princípov a hudba je matematickou vedou. Ako iní teoretici (napr. Zarlino), aj on skúmal, aké účinky majú rôzne intervaly na ľudskú myseľ. Číselné vzťahy dával do súvislosti s náukou o temperamentoch. Prevládanie niektorého z temperamentov („passiones“ — ako ich nazýval) podľa neho závisí od určitého číselného usporiadania medzi sebou. V harmóniách sú také isté číselné proporcie a keď niekto počúva istý „poriadok harmónií“, tento vyvoláva rezonanciu podľa určitých dispozícií a tie „passiones“, ktoré u poslucháča prevládajú, týmto sa dráždia a vyvolávajú. Ďalej skúmal číselné vzťahy intervalov a afektov a dával ich do súvislosti s karteziánskym učením o životných duchoch („tieto sa pri hneve nadúvajú a dostávajú sa takrečeno do varu, pri strachu a bolesti sa sťahujú, pri radosi a rozkoši sa rozširujú“).⁶⁹ Oktáva a kvinta životných duchov rozťahujú, pričom oktáva viac ako kvinta, pretože ich „proporcie“ sú väčšie (1 : 2), pri kvinte ale menšie (2 : 3), pretože polovica je viac ako tretina z celku. Čím viac sa proporcie obmedzujú, tým menej sa môžu rozťahovať. Tak pri veľkej tercii (4 : 5) cítime „niečo zmiešaného“, ale ešte vždy čosi viac ako pri malej tercii (5 : 6), pretože šestina je menší diel z celku ako pätina. Čím viac sa od šestiny vzdialíme, tým viac sa životní duchovia scvrkávajú a čím sú intervaly menšie, tým väčšími vzrastie náš odpor, ktorý cítime, a „skladba plná disonancií... by vedela odohnať nielen ľudí, ale aj nerozumné zvie-

ratá“.⁷⁰ Skladateľ, ktorý chce u poslucháča dosiahnuť určité účinky, nech zmeria číselné vzťahy jeho mysle a nech si z nich vyberie tie, ktoré sú najvhodnejšie. Potom ľahko nájde postupy, ktorými chce dosiahnuť účinkov, aj keď sa poslucháčom bude zdať, že ho skladateľ dosahoval nejakým mimoriadnym spôsobom. Podľa neho, aby sa vyvolali príslušné, zamýšľané afekty, pri kompozícii treba uplatňovať jedine správne matematické výpočty.

Nemecký filozof Gottfried Wilhelm Leibniz (1646—1716), ako sme už uviedli, tiež dával hudbu do súvislosti s matematikou. V hudbe podľa neho počítame iba do piatich, pretože naše zaužívané intervaly ukazujú vzťahy, ktoré vznikajú zo vzťahov medzi dvoma základnými číslami (1, 2, 3, 4, 5). Konsonancia je „súhlas kmitov“ s „nevedome počítajúcim duchom“. Duša, i keď počíta nebadane, jednako pociťuje účinky tohto nevedomého počítania, preto jej dobre padne konsonancia, kým disonancia pôsobí zle.

V Anglicku o afektovej teórii písal napr. Anthon Ashley Cooper Shaftesbury (1671—1713). Afekty prirovnával k strunám nástrojov a zdôraznil rôznorodosť ľudských pováh a z toho vyplývajúce rôzne účinky určitých afektov:

Začínajúce 18. storočie tiež pokračovalo v dobudovaní racionalistickej afektovej teórie na základe predtým získaných poznatkov a teoretici sa snažili prehľbovať a ďalej spresniť vykladačské umenie afektov. Bolo známych už cez sto afektových hudobných formuliek, ktoré sa systemizovali, ďalej zadelovali a ustálili pomocou rytmických, melodických, resp. motívických formuliek. Pokračovalo sa tiež v psychofyzických úvahách a predovšetkým v matematickej interpretácii hudobnej teórie, o čom sme sa už zmienili (Mizlerova spoločnosť, akustické objavy atď.). Mizlera predchádzal už Andreas Werckmeister, ktorý sa snažil medzi hudbou, kozmom a človekom odkryť spoločné matematické vzťahy, uplatňujúc aj mystické myšlienky (*Harmonologia Musica*, 1702; *Paradoxal-Discourse*, 1707). O charakteristike tónin na základe ich afektového obsahu písal Zaccaria Tevos, ktorý sa zasa snažil systemizovať afektovú charakteristiku intervalov (*II Musico Testore*, 1706).

Lorenz Mizler a jemu podobní teoretici (Birnbau, Kirnberger a iní) pri svojich výskumoch uplatnili už úplne abstraktnú matematicko-racionalistickú špekuláciu, pričom čiastočne vychádzali z Leibniza a z filozofa Christiana Wolffa, podľa ktorého sa všetko vo svete odohráva podľa matematických zákonitostí. Mizler sa nazdával, že účinky hudby (melodické a harmonické spoje atď.) na ľudskú dušu sa dajú vypočítať a podľa toho možno zasa získať pravidlá pre kompozíciu. Mizler sám zostrojil stroj (obdobne ako pred ním Kircher), pomocou ktorého sa „... základy

⁶⁷ H. Pfrogner, c.d., 179.

⁶⁸ Walter Serauky, *Affektenlehre*. MGG I, 1949—1951, 117.

⁶⁹ H. Pfrogner, c.d., 189.

⁷⁰ H. Pfrogner, c.d., 189.

kompozície a basu možno v krátkom čase celkom ľahko naučiť“.⁷¹ Učenie o afektoch teda chápal podľa matematických vzťahov, číslo bolo základom pre hudbu. Mizler bol činný aj ako skladateľ, avšak jeho skladby boli úplne bezcenné. Johann David Heinichen, vychádzajúc z matematických úvah, sa dokonca nazdával, že pomocou jeho návodov o generálnom base „... môže sa milovník hudby... pomocou zásad kompozície naučiť nielen generálnemu basu... ale aj... v samej kompozícii získať dôležité znalosti“.⁷² Ideál a účel hudby videli v použití matematických pojmov v tvorbe a v suverénnej nadvláde rozumu.

Pravda, krajne jednostranné, nezmyselné, mechanistické vyhrotenie takto interpretovanej afektovej teórie, že totiž skladateľ musí iba šikovne poskladať určité tónové sledy a že stačí stlačiť určitý „hudobný gombík“, aby sa nevyhnute a bezpečne vyvolali patričné afekty, vyvolalo čiastočne reakciu a výsmech dokonca aj vo vlastnom tábore prívržencov tejto kompozičnej techniky. Tak už Heinichen, hoci sám ešte pracoval na systéme matematickej permutácie, pomocou ktorej možno vynájsť hudobné figúry, vyslovil protiracionalistické myšlienky, kolísal už medzi starým a novým nazeraním (o ňom ešte budeme hovoriť).

Podobne to bolo napr. aj u Johanna Kuhnaua (1660—1721), ktorý bol síce ešte racionalistom — od skladateľa výslovne požadoval, aby bol vedecky podkutý, najmä v matematike a vo fyzike, „ktoré sú predsa základom hudby“,⁷³ hudobné umenie „má do činenia zo samými numeris“⁷⁴ — ba pridržiaval sa aj cirkevno-náboženského účelu hudby („... statočný virtuóz... svojím umením poslúži pánu Bohu k sláve a cirkvi k službe“).⁷⁵ Aj vo svojich teóriách bol jedným z popredných reprezentantov techniky afektových formuliek. Avšak na druhej strane vo svojom satirickom románe *Hudobný mastičkár (Der musikalische Quacksalber, 1700)* jedinečným spôsobom zosmiešňuje práve jej prílišné precenenie. Tu už podstatne obmedzil význam matematiky, ktorá „... neslúži hudbe... ináč ako slúžka rozkazujúcej panje“.⁷⁶ Román je ináč satiricky namierený proti nekritickejmu nadhodnoteniu talianskych hudobníkov v Nemecku. Hlavnou postavou je vymyslený nemecký hudobník Caraffa, šarlatán a dobrodruh, ktorý využíva záľubu naivných Nemcov vo všetko, čo v hudbe je talianske, a preto sa vydáva za Taliana (meno Caraffa je potaliančená nadávka „Theuer-Affe“, teda „drahá opica“, ktorou ho počastoval jeho otec). Caraffa rozpráva anekdotu, ktorej smiešnosť je v tom, ako pred väčšou spoločnosťou zahral na husliach skladbu,

obsahujúcu rôzne afekty, napr. radosť, hnev, lásku, vážnosť, a ako sa hostia pri počúvaní hudby aj navonok správajú podľa práve predneseného afektu. Pri afekte radosti boli veselí a len-len že nevyskočili od stola, aby si zatančili. Neurobili to len preto, aby Caraffu neponížili a nepovažovali ho za potulného muzikanta, ktorý vyhráva do tanca. Pri afekte hnevu sa poslucháčom mykali ruky, začali sa biť, strhli si parochne, chytali sa za vlasy. Caraffov spoluhrač-violista ho chytil za golier a skoro ho zadusil. Našťastie sa však afekt hnevu zmenil, hudba predstavovala afekt lásky. Vtedy sa všetko hneď zmenilo, poslucháči sa tvárili zamilovane a začali sa bozkávať. „Ani na mňa pritom nezabudli a moja papuľa už dlho nemala také hody ako vtedy. Najsmiešnejšie pritom bolo, že dáma, ktorej som nakoniec musel nastaviť svoju hubu, zastrčila mi jazyk hlboko do krku, pričom som jej ho tak pevne pridržiaval zubami, že sa nemohla odo mňa oslobodiť, keď som na svojich husliach... naznačil... dôstojnosť a vážnosť... Keďže sa však... ostatní pri stole opäť tvárili vážne a táto na mne visiaca dáma by sa tiež bola rada správala počestne, dobre si totiž vedela predstaviť, že v takejto póze je vystavená nemalému výsmechu, natoľko sa hanbila, že keď sa odo mňa oslobodila, vybehla von dverami.“⁷⁷ Aj v iných historikách sa vysmieva z preexponovaných záverov platnosti afektovej teórie. Uvádza, že na istom zámku zahral courante, kde boli také afekty, že nezdvorili a hrubi hostia, ktorí boli hosťovi neprijemní, zostali vonku, kým prijemným a sympatickým návštevníkom umožnil častejšie návštevy. Kuhnau si teda robí výsmech z automatického pôsobenia afektov na poslucháčov, ktorí sú nútení k analogickým reakciám, aké poskytuje „afektová sonáta“.

Johann Christoph Gottsched, o ktorom sa ešte zmienime, tiež sa vysmieval úzkoprému, prílišnému používaniu afektových formuliek v opere: „Smejú a plačú, kašľú a šnupajú podľa nôt, hrešia a nariekajú podľa taktu.“⁷⁸

Ako Heinichen a Kuhnau aj ďalší teoretici spájajú starý racionalizmus s novými, protiracionalistickými a priamo proti afektovej teórii smerujúcimi myšlienkami (napr. Scheibe). Toto kolísanie medzi starým a novým sa stáva v priebehu prvej polovice 18. storočia typickým javom, pričom sa to staré práve u týchto autorov dobudováva.

Najzrejmšie to badáme u Johanna Matthesona (1681—1764), ktorého obrovské, skoro až neprehľadné teoretické dielo (okolo 135 spisov) je svojím rozsahom, prenikavosťou analýzy a komplexnosťou pohľadu jedným z najvýznamnejších hudobnoteoretických prínosov nielen svojej doby, ale celého storočia, z ktorého výdatne čerpali súčasníci i následníci. S patričnou šírkou a hĺbkou sa zaoberal všetkými otázkami hudobnej teórie, svoje myšlienky podával štylisticky vybrúsené — i keď nie bez

⁷¹ Eberhard Preussner, *Aufklärung*. MGG I, 1949—1951, 815.

⁷² Günther Hausswald, *Heinichen*. MGG VI, 1957, 52.

⁷³ Romain Rolland, *Hudobníková cesta do minulosti*, Praha 1946, 19.

⁷⁴ Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 2. vyd., Tutzing 1964, 296.

⁷⁵ R. Schäfke, c.d., 295.

⁷⁶ R. Schäfke, c.d., 296.

⁷⁷ H. Pfrogner, c.d., 193.

⁷⁸ W. Serauky, c.d., 119.

kvetnatého barokového balastu — s veľkým rozhl'adom, sú plné ducha-plnej britkosti, oživené metaforami, okorenené vtipom i iróniou. Hoci Mattheson sa hudobnej estetike nevenoval osobitne, z jeho diela, ktoré v priereze obsahuje celé nazeranie tejto epochy, dajú sa odvodiť dôležité myšlienky z tejto oblasti. My sa, pravda, dotkneme len niektorých stránok, a to len potiaľ, pokiaľ súvisia s našou témou.

Mattheson viac ako ktokoľvek iný v tejto dobe preukazuje Janusovu tvár prechodného obdobia. Jeho myslenie je na estetickom poli dôležitým dokladom obdobia prelomu z baroka do klasicizmu, a preto ho považujeme za hlavného predstaviteľa a dovšiteľa afektovej teórie 18. storočia, avšak súčasne prechádza aj do novej epochy. Druhou časťou svojich náhľadov stáva sa už reprezentantom estetiky raného klasicizmu, ktorú pomáhal formovať, o čom budeme hovoriť v príslušnej kapitole.

Pokiaľ ide o nazeranie, viažúce sa na starú epochu, môžeme konštatovať, že Mattheson dokonca vychádzal, alebo sa ešte pridržal nábožensko-cirkevného nazerania, keď tvrdil, že „cieľom hudby je pomocou spevu a hry skutkami a ústami čo najkrajšie chváliť Boha“,⁷⁹ ba na inom mieste hovoril, že „hudba je veda a umenie ako spôsobné a príjemné zvuky rozumne skladat, správne proti sebe stavať a ľúbezne spájať, aby ich ľubozvučnosť prispievala k sláve božej a podporovala všetky cnosti.“⁸⁰ Toto navonok proklamované stanovisko sa však stalo viac-menej formálnym, pretože uznával nielen cirkevnú hudbu, ale pevné miesto uňho už veľmi skoro zaujala celá svetská hudba, včítane opery. Jeho estetické nazeranie zamerané na barokovú epochu má nie náboženskú, ale racionalistickú podstatu a manifestuje sa najmä vo vzťahu k afektovej teórii, ku ktorej prispel početnými úvahami, a to najmä vo svojom významnom spise *Der vollkommene Capellmeister* (1739)⁸¹ (ďalej len *Capellmeister*), ktorý je zhrnutím a ďalším rozvojom jeho predchádzajúcich prác (obr. 7 v prílohe). V encyklopedickej forme obsahuje všetko, čo jeho doba o hudbe filozofovala, teoretizovala a prakticky predvádzala.

Pokiaľ ide o afektovú teóriu, vychádzal z Descarta, psychologicky ju prepracoval a prehíbil, teda možno povedať, že Mattheson systematicky vybudoval hermeneutickú metódu 18. storočia, na ktorú priamo nadväzovala hermeneutická estetika romantickej epochy (termín hermeneutika sa v 18. storočí ešte nepoužíval) a ktorú reprezentoval najmä H. Kretzschmar. Túto metódu ďalej rozpracovali, a tak napokon silne ožila

ešte v polovici 20. storočia. Vzbudzovanie a utíšenie afektov Mattheson pokladal za hlavný účel hudby; najlepšie to formuloval výrokom: „Skrátka všetko, čo sa robí bez slovutných afektov, neznamená nič, nevedie k ničomu, nemá zmysel.“⁸² Dôležité bolo aj to, že sa obracal k inštrumentálnej hudbe, ktorá z hľadiska afektovej teórie bola dlho sporná a ktorú zaznávali, on ju uznal za rovnocennú a spôsobilú „... vzbudzovať všetky afekty púhymi tónmi (aj bez pridania niekoľkých slov alebo veršov)“⁸³ Bližšie to explikuje obdobnými slovami vo svojom diele *Capellmeister*, že „púhymi vybranými zvukmi a ich šikovným skladaním bez slov“ možno všetky hnutia vyjadriť „takým spôsobom, že poslucháč dokonale pochopí a jasne porozumie zmysel, význam a dôraz so všetkými príslušnými odsekmi a členením“.⁸⁴ Na inom mieste ešte jasnejšie uvádza: „... tzv. text vo vokálnej hudbe slúži hlavne na opis afektov. Treba však vedieť, že aj bez slov — v čistej inštrumentálnej hudbe — zámer musí vždy a pri každej melódii smerovať k predstaveniu panujúceho hnutia mysle, takže nástroje prostredníctvom zvuku robia takrečeno hovorený a zrozumiteľný prednes... Konečným cieľom hudby je vzbudiť afekty púhymi tónmi a ich rytmom, podobne ako najlepší rečník“.⁸⁵

Toto uzákonenie inštrumentálnej hudby malo veľký historický význam, pretože dovtedy vždy stála v područí vokálnej hudby a považovali ju za niečo druhoradé, ba menejcenné. Doložme to preto ešte výstižným citátom z jeho spisu *Neuste Untersuchung der Singspiele* (1744). Hoci tu vlastne píše o spevohre, uvádza: „Celkom dobre možno púhymi nástrojmi zobrazit' duševnú veľkosť, lásku a žiarlivosť. Všetky sklony srdca možno zachytiť prostými akordmi a ich spojmi, bez slov, takže poslucháč chápe a rozumie pochodu, zmyslu, myšlienkou hudobného rozhovoru, a to tak, ako by bol skutočným rozhovorom.“⁸⁶ Je zrejmé, že aj v inštrumentálnej hudbe sa opiera o afektové formulky.

Keď Mattheson spomína „rozhovor“, „prednes“ a „rečníka“, je to ďalšia črta jeho náhľadov. Autor totiž veľa úvah venoval otázke rétoriky, ktorá je na základe afektovej teórie úzko spriaznená s hudbou, a preto aj používa termín *Klangrede*. Vo svojom diele *Capellmeister* obsírna kapitolu venoval rétorike.⁸⁷ Na úvod uviedol, že „okolnosti v hudbe sú takmer tie isté ako v rečníckom umení“, a preto „... musíme vynaložiť úsilie, aby sme v istom zmysle vzali do rúk milú gramatiku, ako aj drahú rétoriku a váženú poéziu, pretože bez toho, aby sme mali znalosti o týchto

⁷⁹ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, faks. vyd., Kassel—Basel 1954. Predhovor 21 (predhovor je číslovaný osobitne).

⁸⁰ A. Schering, c.d., 265.

⁸¹ Úplný nadpis znie: *Der Vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von Mattheson.*

⁸² J. Mattheson, c.d., 146.

⁸³ J. Mattheson, *Das forschende Orchestre, 1721*, cit. podľa W. Serauky, c.d., 118.

⁸⁴ Cit. podľa R. Schäffe, c.d., 304.

⁸⁵ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 127.

⁸⁶ R. Rolland, c.d., 65.

⁸⁷ J. Mattheson, c.d., *Von den Ab- und Einschnitten der Klangrede* 180, 195.

krásnych vedách, dotykame sa diela i napriek všetkému ostatnému snaženiu iba neumytými rukami a takmer márne“.⁸⁸ Inde ešte jednoznačnejšie uzatvára: „Len ťažko môže niekto pochybovať o úzkej príbuznosti medzi hudobným a rečníckym umením“,⁸⁹ takže hudba v jeho systéme afektov je d'alekosiahle spojená s rečou. V hudobnej štruktúre nachádza obdobné zákonitosti ako v reči, resp. v sledovaní afektov, ktoré sú obsiahnuté v slovách a v ich vernom prenášaní do hudby na základe poučiek afektovej teórie. Vzťah hudby a reči skúmali aj francúzski encyklopedisti, lenže na rozdiel od nich Mattheson uznával aj čistú inštrumentálnu hudbu. Pravda, toto uznanie inštrumentálnej hudby sa u Matthesona viazalo ešte na reč, na jej štruktúru a analógiu, ako to vyplýva z uvedených citátov.

Pokiaľ ide o vlastnú afektovú teóriu, môžeme povedať, že Mattheson sa ňou veľa zaoberal. Hovorí o tom aj vo svojom diele *Capellmeister*. Jednotlivé hudobné prvky skúmal z hľadiska ich psychickej funkcie afektovej teórie, nerobil to však vôbec metodicky ucelene, jeho názory boli nesystematicky roztrúsené medzi inými úvahami. Okrem iného skúmal rytmus a napr. bodkované noty znejú podľa neho „veľmi sviežo a živo“, vyjadrujú „čulosť, ba aj niektoré silné hnutia mysle“.⁹⁰ Rozobral tiež afektový súvis rytmu s tancom, ďalej si všimol aj to, aké metrum sa hodí na vyjadrenie príslušného afektu. V tejto súvislosti hovoril o stopách gréckej prozódie a zmienil sa o tom, že spondäus sa používa vtedy, ak chceme „... skladať niečo zbožné, vážne, pokorné a pritom ľahko pochopiteľné“,⁹¹ že „podstata jambu je mierne veselá, nie však náhlivá...“⁹² že „trochäus... svojimi zvukmi nevyjadruje veľa ostrého alebo nepoddajného...“, má v sebe niečo satirického, avšak dosť nevinného; nič vážneho, ani kúsavého“.⁹³ Ďalej ukázal, ako možno zistiť jednotlivé afekty v tanečných častiach a z tohto hľadiska opísal jednotlivé tanečné typy inštrumentálnej hudby. Hovorí: „... napr. pri chaconne je afekt omnoho vznešenejší a hrdejší ako pri passacaille, pri courante sa myseľ zameriava na nežnú nádej (nemám však na mysli taliansku husľovú corrente), pri sarabande sa stretáme so samou škrobenou vážnosťou, pri entrée sa zreteľ zameriava na nádheru a márnivosť, pri rigaudone na príjemný žart, pri bourée cieľom je spokojnosť a vľúdnosť, pri rondeau sviežosť, pri passepiede vrtkavosť a nestálosť, pri gigue zápal a horlivosť, pri gavotte jasajúca alebo rozpustilá radosť, pri menuete mierna veselosť atď“.⁹⁴

Tieto myšlienky potom detailnejšie rozviedol v nasledujúcej kapitole,⁹⁵ kde sa podrobne zaoberal jednotlivými formami vokálnej i inštrumentálnej hudby (pričom vo výklade ich poradie nesystematicky miešal), kde tiež aplikoval princípy afektovej teórie. Okrem iného napr. hovorí: „... hlavnou vlastnosťou serenád musí byť vždy nežnosť“⁹⁶ alebo: „... kto chce s dobrým úspechom zhudobniť pastorale, musí sa snažiť o také melódie, ktoré vyjadrujú istú nevinnosť a dobrosrdečnosť“.⁹⁷ Pri chorále podľa neho vyniká „vznešená prostota“.⁹⁸ O opere vraví: „Láska v nej vládne skoro vždy tak prudko, ... že sotva... v nej nachádzajú miesto... iné hnutia mysle...“⁹⁹ o kúsok ďalej však dodáva: „... hoci, ako som uviedol, mocná láska je skoro vždy hlavným afektom, jednako vzbudzuje spústu nepokoja a hnuti so žiarlivosťou, smútkom, nádejou, potešením, pomstou, hnevom, zúrivosťou atď“.¹⁰⁰ O polonéze hovorí: „Keď chcem niečo skladať alebo zhudobniť také slová, v ktorých vládne úprimnosť alebo celkom slobodná bytosť, nevybral by som žiaden iný druh melódie ako poľskú...“¹⁰¹ O pochode vraví: „Jeho pravou vlastnosťou je čosi hrdinského a smelého, nič však divokého...“¹⁰² o allemande uvádza: „... má črty spokojnej alebo veselej mysle, ktorá sa kochá v dobrom poriadku a pokoji“¹⁰³ o fantázii píše: „... jej znakom je obrazivosť“¹⁰⁴ o intráde sa vyjadruje: „afekt, ktorý má vzbudiť, je túžbou po ďalšom, pretože obyčajne na úvod sľubuje mnoho dobrého od nasledujúceho diela“.¹⁰⁵ O predohre hovorí: „Charakterom ouvertury... musí byť ušľachtilosť“.¹⁰⁶ Nakoniec ešte uveďme, čo mienil o concerto grosso: „Afekty silného koncertu sú rôzne a menlivé... rozkoš v koncertoch tohto druhu je na poprednom mieste... Že v takomto súťažení, od čoho dostali všetky koncerty svoje mená, nechýbajú ustanovená žiarlivosť a pomsta, pripravená záviť a nenáviť, môže každý ľahko uznať za vhodné“.¹⁰⁷

Mattheson opísal aj afekty podľa tempových označení. Uviedol,

⁹⁵ J. Mattheson, c.d., *Von den Gattungen der Melodie und ihren besonderen Abzeichen*, 210—234.

⁹⁶ J. Mattheson, c.d., 217.

⁹⁷ J. Mattheson, c.d., 218—219.

⁹⁸ J. Mattheson, c.d., 211.

⁹⁹ J. Mattheson, c.d., 219.

¹⁰⁰ J. Mattheson, c.d., 219.

¹⁰¹ J. Mattheson, c.d., 228.

¹⁰² J. Mattheson, c.d., 226.

¹⁰³ J. Mattheson, c.d., 232.

¹⁰⁴ J. Mattheson, c.d. 232.

¹⁰⁵ J. Mattheson, c.d., 233.

¹⁰⁶ J. Mattheson, c.d., 234.

¹⁰⁷ J. Mattheson, c.d., 234.

⁸⁸ J. Mattheson, c.d., 181.

⁸⁹ R. Schäfke, c.d., 302.

⁹⁰ R. Schäfke, c.d., 309.

⁹¹ J. Mattheson, c.d., 164.

⁹² J. Mattheson, c.d., 165.

⁹³ J. Mattheson, c.d., 166.

⁹⁴ J. Mattheson, c.d., 208.

že „... adagio znamená zármutok, lamento nárek, lento úľavu, andante nádej, affetuoso lásku, allegro útechu, presto žiadostivosť...“¹⁰⁸

Z uvedených citácií, v ktorých by sme mohli ešte pokračovať, je iste dostatočne zrejmy vzťah k afektovej teórii, ktorú vo svojich spisoch podrobnejšie rozpracoval v zmysle dobového nazerania.

Mattheson však okrem určenia psychickej funkcie hudobných prvkov postupoval tiež opačným spôsobom, teda od afektu k hudbe. Opisuje totiž afekty a hľadá príslušné tvárne prostriedky, ako ich v hudbe realizovať. Inými slovami Mattheson rozlišuje afekty poslucháčov a znejúcu hudbu, ktorá ich vyvoláva (u mnohých autorov sa to totiž občas pomiešalo, a tým vulgarizovalo). V zmysle dobového hnutia racionalistickej systemizácie afektov a vypracovania hudobných figuriek pre príslušné ľudské afekty Mattheson zostavil objemný register hudobných afektov a im príliehavých postupov na ich zobrazenie. Táto deskriptívna časť afektovej teórie sa vtedy nazývala *hudobnou patológiou* (terminus technicus afektová teória nebol vtedy ešte známy). Mattheson sa teda nielen snažil určiť spôsob, ako možno ten-ktorý afekt vyčítať zo skladby, ale sa snažil vytvoriť tiež pravidlá hudobnej patológie, teda spôsob, ako má skladateľ postupovať, aby ich vyvolal. V tejto súvislosti uvádza, že len ten skladateľ dokáže živo vyjadriť žiadané afekty, ktorý ich už vopred zažil. Pravda, i keď bol v opisovaní afektov dosť podrobný, v konkrétnych detailoch to prenechal samému skladateľovi. Skladateľom však odporúčal, aby sa oboznamovali s prírodovedeckým výkladom ľudských afektov, pretože tieto vedomosti sú veľkou prednosťou.

Rôzne afekty opísal v 3. kapitole zmieneneho spisu.¹⁰⁹ V zmysle Descartových teórií pre charakteristiku afektu radosti žiadal veľké a zväčšené intervaly, pre smútok, naopak, malé intervaly, pretože to súvisí s rozširovaním, resp. so zužovaním životných duchov. Na rozdiel od iných teoretikov na prvé miesto kládol lásku, keďže táto zaujíma medzi ľudskými afektmi najväčší priestor, a preto to musí tak byť aj v hudbe. Treba pritom presne rozlišovať, aký stupeň alebo druh lásky vládne v predlohe, ktorú si skladateľ vybral, pretože rôzne spôsoby lásky v žiadanom prípade nemožno zobrazovať rovnakým spôsobom. Okrem toho skladateľ musí čerpať z osobných zážitkov, pretože vlastný afekt mu bude najlepším vzorom, podľa ktorého ho môže v tónoch vyjadriť. Keď však autor v tomto smere nemá skúsenosti, nech sa nepokúša zobraziť ho, pretože aj tak sa mu to nepodari. Keďže láska má za základ „rozptýlenie“ životných duchov, treba ju zobrazovať obdobnými tónovými vzťahmi (*intervallis n. diffusis et luxuriantibus*).¹¹⁰ Žiadostivosť sa nedá oddeliť

¹⁰⁸ J. Mattheson, c.d., 208.

¹⁰⁹ J. Mattheson, c.d., *Vom Klange an sich selbst, und von der musikalischen Naturlehre*; menovite 15–19.

¹¹⁰ J. Mattheson, c.d., 16.

Der
Vollkommene
Capellmeister

Das ist
Gründliche Anzeige

aller derjenigen Sachen,
die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß,

der einer Capelle
mit Ehren und Nutzen vorsetzen will:

Dem Verfaßten

MATTHESON.



Hamburg,

Verlegt Christian Herold, 1739.

Obr. 7. Titulný list spisu J. Matthesona *Der vollkommene Capellmeister*, 1739.

Jedna zo základných prác popredného nemeckého teoretika.

Obr. 8. Ukážka zo spisu J. Matthesona *Der vollkommene Capellmeister*, 1739.

Úryvok zo state o afektoch.

ine franzigt Dreyer *) haben, und weiß, seinem Weide die Zehlfheit **) nicht genug anzurühmen.

§ 72.

Der Stiel, der Hochmuth, die Hoffart u. d. g. pflegen auch mit eignen Farben in Noten und Klängen abgemahlet oder ausgedruckt zu werden, wobey sich der Verfasser meistens auf ein köhnes, aufgeschlossnes Wesen beziehet. Man bestimt daburd Erlegenheit, allerhand prächtig klingende Figuren anzubringen, die eine besondere Ernsthaftigkeit und hochtrabende Bewegung erfordern; niemahls aber viel schätziges und fallendes zulassen, sondern immer freyen wollen.

§ 73.

Das Oeyenspiel dieser Gemüths-Bewegungen ist in der Demuth, Gehuld u. weiche man mit einer erniedrigenden Art im Klange behandeln, und ja nichts erhebendes dabey einhalten muß. Doch kommen die letzterwehnten Leidenschaftern darin mit dem vorigen überein, daß sie eben so wenig scherzendes und kludelndes vergewen, als der Hochmuth selbst.

§ 74.

Eine eigene Stelle unter den im Klang-Kunde bekommen, und in Erfahrungen behältlichen Arten verdient die Hartigkeit, welche man durch verschiedne so genannte capricci, oder feitzame Einfälle schon vorstellen kan, wenn nemlich in der einen oder andern Stimme solche eigenartige Klang-Uänge angebracht werden, die man sich fest vornimt nicht zu ändern, es koste auch was es wolle. Sey den Weislichen ist eine Art des Contrapuncts bekannt, welchen sie perfidia nennen, und der gewisser maassen hieher gehöret; niemol feiner weiter unten, am rechten Ort, nicht verzeffen werden soll.

§ 75.

Was den Zorn, den Eifer, die Rache, die Wut, den Grimm, und alle denselben anderswärtige gewaltige Bewegungen des Gemüths betrifft, so sind sie würdlich viel geschickter allerley Erfindungen in der Ton-Kunst an die Hand zu geben, als die sanftmüthigen und angenehmen Leidenschaftern, welche weit feiner behandelt seyn wollen. Doch ist es auch eben nicht genug, wenn man bey jenen nur leichtig hinwurzelt, groben Lärm macht und tapffer ruhet: es will hier nicht dieß mit vieler schwebender Klang-Zerren ausgerichtet seyn, wie mancher denkt; sondern eine liebe beyder Eigenschaften erfordert ihre besondere Weise, und will, des harten Ausdrucks ungeachtet, doch mit einer geziemend süßlichen Art versehen seyn: wie solches unser allgemeiner Grund-Satz, den wir nie aus den Augen lassen müssen, ausdrücklich erfordert.

§ 76.

Mit der lieben Eiferfucht hat sowol die Klang- als Dicht-Kunst immer sehr viel zu thun: und weil diese Gemüths-Verstellung wol aus sieben andern Leidenschaftern zusammen gesetzt ist, unter welchen doch die brennende Liebe obenan stehet, Mißtrauen, Neugierde, Rache, Traurigkeit, Furcht und Scham aber nebenher gehen; so kan man leicht gedenken, daß häufige Erfindungen in der Ton-Dromung daraus hergeleitet werden können, welche gleichwol alle, der Natur nach, auf etwas unruhiges, verdrießliches, grimmes und klägliches ihre endliche Absichten richten müßten.

§ 77.

Die Hoffnung ist eine angenehme und schmeichlende Sache: sie bestehet aus einem freudigen Verlangen, welches mit einer gewissen Herrschaftigkeit das Gemüth einnimt. Daher denn dieses Art: die lieblichste Führung der Stimme und süßste Klang-Mischung von der Welt erseheth, denen das müthige Verlangen gleichsam zum Sporn dienet; doch so, daß obgleich die Freude nur müßig ist, die Herrschaftigkeit doch alles belebet und ermaunert, welches die beste Führung und Bewegung der Klänge in der Art, Kunst abgibt.

§ 78.

Was der Hoffnung gewisser maassen entgegen zu stellen ist, und folglich zur niedrigen Einrichtung der Klänge Anlaß gibt, nennet man Furcht, Kleinmüthigkeit, verzogtes Wesen u. Hieher gehöret auch das Schrecken und Entsetzen, welche, dafern man sie recht einnimt und sich starke Einbilder von ihrer natürlichen Eigenschaft macht, gar bequeme und mit dem Zustande der Gemüths-Bewegungen übereinkommende Klang-Uänge hervorlocken.

§ 79.

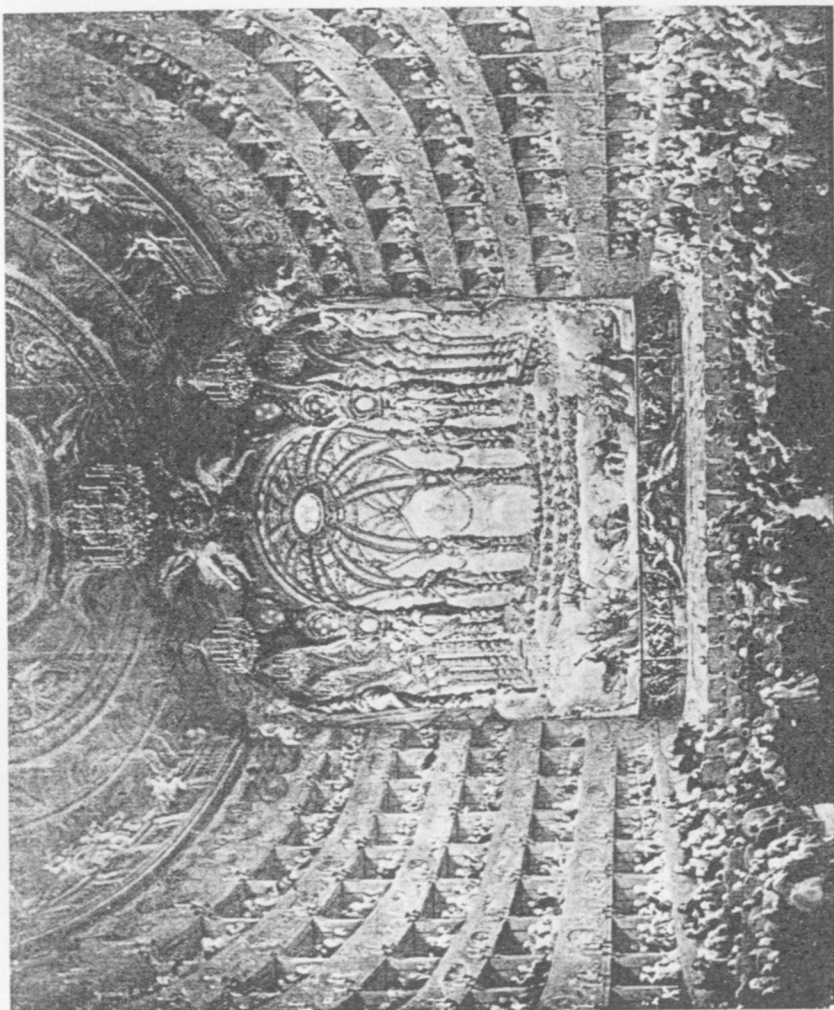
*) Dant. XXVI. 14. mit Luthers Anmerkung.

**) Dant. XVI. 11. 14. 15. &c. Pj. C. Diene dem Herrn mit Streden, kommt vor sein Angesicht mit Streden u.



Obr. 9. F. Juvara. Obraz z rímskej partitúry Giunia Bruta, okolo 1700. Akvarel (Wien, Österreichische Nationalbibliothek).

Ukážka opernej scény v období baroka (Hudbu skomponovali traja skladatelia, každý po jednom dejstve).



Obr. 10. G. P. Pannini. *Koncert v Ríme*, 1729 (Paris, Musée du Louvre).

Ukážka pompéznosti a okázalosti koncertnej produkcie vo vrcholnom období baroka (predvedenie kantáty *La Contessa dei Numi* od L. Vinciho v zámku kardinála z Polignacu).

od lásky, treba ju však od nej rozlíšiť; vyžaduje viac prudkosti a ne-trpezlivosti. Túžba a snaženie atď. tiež sem patria a podľa toho, či sú miernejšie alebo naopak, treba zariadiť zostavu zvukov. Smútok je tiež známym a častým afektom, a to najmä v duchovných veciach. Sem patria ľútosť, žiaľ, utrpenie, pykanie, poznanie našej biedy atď. Aj tu jestvujú rôzne stupne a každý druh týchto afektov treba zobrazovať rôznym spôsobom sťahovania (zužovania) zvukov a intervalov. Smútok musí skladateľ tiež najprv prežívať. Radosť je prirodzenejšia ako smútok, je priateľkou života a ľahšie ju možno vyjadriť ako smútok. Zabočil tu však do náboženského výkladu, keď tvrdil, že najväčší úžitok radostnej hudby treba vidieť v chvále božej. Mattheson potom obdobne pokračoval v opísaní ďalších afektov, napr.: pýchy, namyslenosti, spupnosti, pokory, trpezlivosti, tvrdošijnosti, hnevu, horlivosti, pomsty, zloby, žiarlivosti, nedôvery, hanby, nádeje, strachu, malomyselnosti, zahriaknutia, hrôzy, nádeje, zúfalstva, úžasu, súcitu, miernosti atď. Pritom hovoril, že uvádza len tie najdôležitejšie a ani zďaleka nie všetky afekty. Napríklad písal: „Nádej je pozdvihnutím mysle alebo duchov (rozumej životných duchov, ako to formuloval Descartes, p o z n. P.P.), zúfalstvo je však ich úplným zrútením; toto všetko sú veci, ktoré sa dajú pomocou zvukov veľmi prirodzene predstaviť, obzvlášť vtedy, keď k tomu prispievajú ostatné okolnosti (najmä časomiera). Takýmto spôsobom si teda možno robiť zmyslovú predstavu a podľa toho si možno zariadiť svoju vynaliezavosť...“¹¹¹ Neskôr dodal: „... Nádej je príjemná a lahodná vec: pozostáva z radostnej túžby, ktorá sa zmocní mysle s určitou srdnatosťou. Preto si tento afekt vyžaduje najpríjemnejšie vedenie hlasu a najsladšie miešanie zvukov na svete, ktoré akosi podnecujú smelú túžbu, avšak tak, že hoci radosť je iba mierna, srdnatosť jednako oživuje a posmeľuje všetko... To, čo treba stavať proti nádeji a v dôsledku čoho treba dávať podnet na zariadenie protivných zvukov, nazývame strachom, malomyselnosťou, zahriaknutím atď...“¹¹² Pravda, nie všetky afekty opisoval tak, aby boli mali aspoň teoretickú hodnotu. Jeho vývody sú niekedy dosť zmätené a ich význam pochybný. Pretože však ide o jeden z najdôležitejších príspevkov k afektovej teórii, ako príklad uvedieme aspoň kratší súvislý úryvok textu v originálnom znení, aby bolo zrejmé, ako postupoval Mattheson pri zostave katalógu afektov.

„§ 72. Der Stoltz, der Hochmuth, die Hoffart u. d. g. pflegen auch mit eigenen Farben in Noten und Klängen abgemahlet oder ausgedruckt zu werden, wobey sich der Verfasser meistentheils auf ein kühnes, aufgeblasenes Wesen beziehet. Man bekömt dadurch Gelegenheit, allerhand prächtig klingende Figuren anzubringen, die eine besondere Ernsthaftigkeit und hochtrabende Bewegung erfordern; niemahls aber viel

¹¹¹ J. Mattheson, c.d., 16.

¹¹² J. Mattheson, c.d., 18.

flüchtiges und fallendes zulassen, sondern immer steigen wollen. § 73. Das Gegenspiel dieser Gemüths-Neigungen ist in der Demuth, Geduld etc. welche man mit einer erniedrigenden Art im Klange behandeln, und ja nichts erhebendes dabey einschalten muss. Doch kommen die letzterwehnten Leidenschaften darin mit dem vorigen überein, dass sie eben so wenig scherzendes und tändelndes vergönnen, als der Hochmuth selbst. § 74. Eine eigene Stelle unter den zur Klang-Rede bequemen, und zu Erfindungen behülflichen Affecten verdienet die Hartnäckigkeit, welche man durch verschiedene so genannte capricci, oder seltsame Einfälle schön vorstellen kan, wenn nehml. in der einen oder andern Stimme solche eigensinnige Klang-Gänge angebracht werden, die man sich fest vornimt nicht zu ändern, es koste auch was es wolle... § 75. Was den Zorn, den Eifer, die Rache, die Wut, den Grimm, und alle denselben anverwandte gewaltige Bewegungen des Gemüths betrifft, so sind sie wircklich viel geschickter allerley Erfindungen in der Ton-Kunst an die Hand zu geben, als die sanftmüthigen und angenehmen Leidenschaften, welche weit feiner behandelt seyn wollen. Doch ist es auch eben nicht genug, wenn man bey jenen nur tüchtig hineinrumpelt, groben Lerm macht und tapfer raset: es will hier nicht bloss mit vielgeschwänzten Klang-Zeichen ausgerichtet seyn, wie mancher denckt; sondern eine iede dieser herben Eigenschafften erfordert ihre besondere Weise, ... § 76. Mit der lieben Eifersucht hat sowohl die Klang-als Dicht-Kunst immer sehr viel zu thun: und weil diese Gemüths-Verstellung wol aus sieben andern Leidenschaften zusammen gesetzt ist, unter welchen doch die brennende Liebe obenanstehet, Mistrauen, Begierde, Rache, Traurigkeit, Furcht und Schaam aber nebenher gehen; so kan man leicht gedencken, dass häuffige Erfindungen in der Ton-Ordnung daraus hergeleitet werden können, welche gleichwol alle, der Natur nach, auf etwas unruhiges, verdriessliches, grimmiges und klägliches ihre endliche Absichten richten müssen.“¹¹³ (Obr. 8 v prílohe.)

Špekulatívny a racionalistický charakter tejto stránky jeho učenia je viac ako zrejmy, avšak na záver Mattheson došiel k poznatku, že nemožno vyčerpávajúcym spôsobom hovoriť o tom, akú sadzbu si afekty v skladbe presne vyžadujú a že i napriek všetkým snahám veľa muselo zostať nedopovedané, a že to už „treba prenechať prirodzenému cíteniu každého“.¹¹⁴ Touto myšlienkou Mattheson už silne inklinoval k novej citovej estetike, k čomu sa ešte vrátíme.

Obdobne ako Mattheson postupoval aj Friedrich Wilhelm Marburg (1718—1795), iba s tým rozdielom, že Marburg po celý život zostal jednostranným, doktrinárskym racionalistom, a to aj vtedy, keď racionalizmus bol už dávno prekonaný. (Jeho suchopárne kompozície najlepšie svedčia o špekulatívnosti jeho učenia.) Napísal učebnice fúgy, kontrapunktu a generálneho basu, ktoré považoval za „gramatiku umenia sadzby“.¹¹⁵ Snažil sa na matematickom základe zdôvodňovať viachlasné skladby a bol horlívym zástancom prísne racionálneho uzákonenia afektovej teórie. Hovoril o „tónoch bez rozumu“,¹¹⁶ to sú také, ktoré nemajú primeraný výraz. Aj Marburg zostavil katalóg 27 afektov, ktoré sa ponášajú na Matthesonov

opis (zrejme sa oň výdatne opieral). Uvádza napr., že afekt smútku treba zobrazovať „matnou a ospalou melódiou, prerušenou mnohými vzdychmi“, afekt radosti „živou a jasavou melódiou“ a afekt lásky „miernou, príjemnou, lichotivou melódiou.“¹¹⁷ Marburg dokonca žiadal vydanie zbierky hudobných príkladov, ktorá by obsahovala „patričný afekt, jeho druh, stupeň a prostriedky, ktoré skladateľ používa na ich vyjadrenie, a to tak vo vzťahu k melódii a harmónii, ako aj z hľadiska speváka, nástrojov a ich výberu“.¹¹⁸

Že sa postuláty a princípy afektovej teórie prenášali aj na hudobno-reprodukčnú oblasť, poznamenávame iba mimochodom, pretože estetika techniky hudobnej interpretácie je špeciálnou oblasťou, ktorá nie je priamo predmetom tejto práce. Pre ilustráciu však poukážeme aspoň na jeden príklad estetického východiska, ktorý sa zakladá na afektovej teórii. Giuseppe Tartini (1692—1770) vo svojom diele *Traité des Agréments de la Musique*, ktorého rukopisne rozšírený spis vznikol asi v rokoch 1752—1756¹¹⁹ v súvislosti so spôsobom vedenia sláčika v husľovej hre, poznamenal: „Keďže pri hre sa majú vyjadriť afekty, treba dbať na to, aby sa nepomiešal jeden afekt s druhým; aby sa takému zmätku zabránilo, medzi jednotlivými afektmi treba urobiť malú prestávku, a to aj vtedy, ak ide o kantabilnú časť.“¹²⁰ Leopold Mozart v obdobnej súvislosti vo svojej učebnici husľovej hry (1756), opierajúc sa zrejme o Tartiniho, uvádza: „Radostnú a žartovnú hudbu treba zahrať ľahkými a krátkymi ťahmi sláčika, veselo a rýchle; pomalé a smutné kusy treba zasa predniesť pomalými ťahmi sláčika, vážne a nežne“.¹²¹ Pre túto dobu bol teda príznačný úzky vzťah medzi afektom skladby, resp. toho-ktorého úseku, a medzi celkom v jeho službách stojacej sláčikovej techniky.

K afektovej teórii prispel aj J. Ph. Rameau, a to najmä pokiaľ išlo o afektové určenie akordov, o čom sa ešte zmienime.

5.1.2. Zhodnotenie afektovej teórie. Filozofické zázemie. Baroková hudba a jej spoločenské určenie

Z týchto niekoľkých pohľadov na rôzne aspekty afektovej teórie a uvedené konkrétne citáty pokúsime sa o celkové zhodnotenie a o pat-

¹¹⁷ *Unterricht vom Rezitativ*, cit. podľa R. Schäfke, *Quantz als Ästhetiker*. AfMW VI, Leipzig 1924, 241.

¹¹⁸ *Vermischte Gedanken*, cit. podľa R. Schäfke, c.d., 241—242.

¹¹⁹ Tlačou vyšiel až po jeho smrti, v roku 1771, aj to v neúplnom znení; napr. tu uvedená myšlienka je z kapitoly *Regule per Arcate*, ktorú objavili až roku 1960.

¹²⁰ Giuseppe Tartini, *Traité des Agréments de la Musique*. Vydal E. Jacobi, New York 1961, 55—56, resp. príloha 2.

¹²¹ R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 310.

¹¹³ J. Mattheson, c.d., 18.

¹¹⁴ J. Mattheson, c.d., 19.

¹¹⁵ Hans Gunter Hoke, *Marburg*. MGG VII, 1960, 1671.

¹¹⁶ „Töne ohne raison“, cit. podľa H. G. Hoke, c.d., 1672.

ričné závery, aj čo sa týka jej súvisu so sociálnou funkciou hudby a samej tvorby.

Afektová teória, najrozšírenejšie učenie barokovej hudobnej kultúry, viaže sa na vznik racionalizmu. V pozadí tejto filozofie a teórie poznania, ktorá znamenala nový, vyšší stupeň poznania na základe určujúcej činnosti osvieteného rozumu, vyvinuli sa prírodné i exaktné vedy a mechanický materializmus. Racionalizmus tvoril základ, z ktorého vyrastala afektová teória. Zakladateľ racionalistickej filozofie, Descartes, bol súčasne aj zakladateľom afektovej teórie v hudbe. Duševné hnutia vysvetlil na základe mechanicko-materialistickej koncepcie vesmíru a prírody ako obrovského mechanizmu. Aj človek bol preňho strojom, ktorý na základe fyziologických podnetov automaticky reaguje v psychickej oblasti. Svojou psychofyzickou doktrínou Descartes založil prvý moderný systém duševných hnutí. Jeho racionalisticky fundovaná hudobná estetika poskytla teda materialistický výklad pre psychické účinky hudby. Na Descarta potom viac ako celé storočie nadväzovali ďalší teoretici až po Matthesonovi.

Teoretikovi zamestnávali najmä tri problémové okruhy. Na základe silného akcentu, ktorý racionalizmus kladol na matematiku, snažili sa o matematický výklad hudobných javov; okrem toho toto obdobie prinieslo aj veľa cenných fyzikálnoakustických výsledkov. Ďalej sa skúmali účinky hudby na človeka, a to pomocou psychofyzického mechanizmu, čím vytvorili racionalistickú tónovú psychológiu. Konečne jednotlivé technické a výrazové zložky hudby analyzovali z hľadiska ich významu pre afektívnu teóriu. Na tomto základe charakterizovali a katalogizovali jednotlivé tóniny, rytmus, metrum, intervaly, harmóniu, dynamiku, ozdoby, tiež nástroje, predovšetkým však motívickú zložku. Teoretici vypracovali objemný register hudobných formuliek, figúr, postupov, ktoré sa vzťahovali na zobrazovanie toho-ktorého afektu, pričom vychádzali z rozumovej špekulácie. Pravda, množstvo rôznorodých afektových formuliek nakoniec pochádza zo štyroch základných afektov. Sú to: smútok, radosť, láska a nenávisť (napr. smútok — úzke intervaly, pomalý pohyb, disonujúca harmónia, piano atď.) a všetky ostatné sa z nich odvodzujú a miešajú (ba aj tieto ešte možno zúžiť na dva fundamentálne afekty — radosť a odpor — známe už v gréckej antike).

Pohyb tónových sledov nastal na základe afektivej teórie, hudba celého tohto obdobia bola naplnená „významom“ a iba hudba s afektívnym obsahom bola pre túto dobu zrozumiteľná. Jedným z hlavných prostriedkov pre vývoj tohto významového afektového slohu bolo použitie rétoriky pre hudbu. Výstavba hudobného diela mala sledovať výstavbu reči, vychádzalo sa z rozumovej úvahy prenášania rečového afektu na hudbu. Pátos afektového slohu sa teda od samého začiatku nezakladá na slobodnom výraze, ale na správnej, takmer remeselnej aplikácii pravidiel. Keď-

že popri monódii sa v baroku rovnakou mierou uplatnila aj polyfónia, afektová teória sa bez veľkých ťažkostí prenášala aj sem, veď v kontrastných formách rozumová činnosť skladateľa bola prvoradým činiteľom. Z vokálnej hudby sa potom afektová teória šírila aj na instrumentálnu hudbu, ktorá sa práve v tomto období stala rovnocennou vokálnej hudbe, čím sa skoncovalo s viac ako tisícročným predsudkom voči nej. Celé barokové obdobie dejín hudby bolo teda súčasne aj jeho racionalistickým obdobím. (Pravda, nie celá hudba bola taká — alebo aspoň nie vo všetkom — avšak na barokovom diele ani nebolo nevyhnutne všetko a vždy „barokové“.) S tvedy už prežitými formulkami mohol skoncovať až klasicizmus, dávajúc na ich miesto voľný priebeh výrazu individuálnych prostých citov. V baroku sa „vynález“ hudobnej myšlienky zakladal zväčša na hudobnej rétorike, ku ktorej pristúpila aj symbolika, alegorika a pod., ktoré bolo treba nielen „pocúť“, ale aj „vedieť“ a „čítať“. (Napr. krížik — symbol kríža, čierne noty — symbol tmy, tón g, „sol“ — symbol slnka a pod.). Od hudby „pre oči“ až po veľkolepé symboly a rétoriku sa v hudbe dali reprodukovať všetky afekty. Vnútorne napätie skladateľa sa teda nevybilo v intuícii, ale v pevne ohraničených, usporiadaných postupoch tónových sledov, ktoré vytvárali systém zvukovo-významových tvarov. Od Cacciniho a Monteverdiho je možné sledovať rozvinutie tohto afektového slohu, ktorý zostal v platnosti až do vrcholnej, konečnej fázy barokovej hudby, nevynímajúc ani najväčšie osobnosti, včítane Bacha a Händla. Händel bol vzorom afektového hudobníka par excellence a Bachova tvorba sa tiež opierať o princípy a symboly afektivej teórie, čo sa už niekoľkokrát dokázalo.¹²² Ostatne nie je bez zaujímavosti, že Bach bol dokonca členom Mizlerovej hudobnovednej spoločnosti, aj keď, prirodzene, nemožno povedať, že by sa vo svojej tvorbe bol podrobil jej prehnaným požiadavkám.

Zobrazovanie duševného hnutia, afektu podľa tohto učenia bolo teda tým bezchybnejšie, čím presnejší bol význam jednotlivých hudobných postupov, ktoré mali určitý, predpísaný tvar ako ekvivalent príslušných hnutí. Hudba má mať podľa určitých receptov akúsi slovníkovú formu. Takto sa estetika snaží vymedziť okruh pôsobenia hudby.

Racionalizmus a z neho vyplývajúce hudobnoestetické nazeranie sa teda proti dovedy prevládajúcemu stredovekému scholastickému dogmatizmu a teologickému mysticismu prvýkrát usilovalo postaviť hudobné vnímanie i tvorbu na materialistický, vedecky fundovaný základ, čím sa vytvoril ucelený systém pravidiel o hudbe. Toto učenie však popri všetkých kladoch, ktoré vo svojej dobe prinášalo, bolo zaťažené celým radom vážnych nedostatkov, vyplývajúcich z jeho jednostranného podkladu.

¹²² Napr. A. Schering vo svojich prácach alebo Gotthold Frotcher v štúdiu *Bach's Themenbildung unter dem Einfluss der Affektenlehre*. Kongressbericht, Leipzig 1926.

Hudba sa považovala za akúsi vedu, ktorá sa pojmove dala na základe mechanistických prírodovedných zákonitostí presne zachytiť. Pravda, afektový hudobník bol aj psychológom, avšak duševné hnutia vyvolal na základe rozumovej úvahy a správnej aplikácie poučiek. Hudba bola niečím, čo sa dalo presne naučiť a vypočítať ako matematika, stvoril ju rozum a pri jej vnímaní sa obracala opäť k rozumu. Hudobný pôžitok sa sprostredkoval rozmysľaním. Konkrétny nositeľ afektov, register hudobných figúr a postupov bol poslucháčovi známy, vedel, naučil sa, čo „znamenajú“. Ratio bol v procese tvorby i vnímania počas celej epochy barokovej hudby primárnym faktorom. Špekulácia bola dôležitejšia ako bezprostredný výraz citov. Už Descartes učil, že pocity nám dávajú iba neurčitú predstavu o veciach, čím nás uvádzajú do omylu. Bezprostrednú prax a skúsenosť síce celkom nezavrhol, ale pokladal ich za druhoradé, ktoré sú podriadené racionalisticko-matematickému mysleniu.

Racionalizmus síce hudobnú teóriu vymanil z mysticko-scholastickej špekulácie, ale nastolil novú estetiku, ktorá zasa len bola špekulatívna, pretože nevidela to podstatné a špecifické, čo robí hudbu hudbou a odlišuje ju od iných foriem vedomia, totiž práve jej emotívnu, fantazijnú zložku. Zo všetkých umení je to práve hudba, ktorá je predovšetkým citovým umením. Žiadne umenie nedokáže tak dokonale vyjadriť aj najdiferencovanejšie a najvnútornejšie ľudské city vo svojom rozvoji a zložitosti ako hudba. Mechanické zjednodušovanie všetkých javov na jediný princíp, ich vysvetľovanie na čiste racionalistickom podklade, znamenalo ich vulgarizáciu. Popri všetkej odlišnosti a protichodnosti scholastických a racionalistických hudobnoestetických náhľadov špekulatívnosť bola ich spoločným princípom. Jedny i druhé vychádzali nie zo skúsenosti a praxe, ale z teoretických úvah. Aj keď boli ich výsledky diametrálne odlišné, jednako holi od toho bezprostredne muzikantského, od živej hudby vzdialené, resp. ju ovplyvňovali negatívnym spôsobom.

Špekulatívnosť tohto učenia vyplývala už zo základu, z ktorého vychádzala karteziánska dualistická filozofia. Keď atribútom ducha je myslenie a atribútom hmoty rozmernosť, a tieto sa navzájom vylučujú a negujú, keď obe substancie — myslenie i bytie — stoja proti sebe, avšak pritom u človeka sú spojené, potom sa to mohlo podľa Descarta stať iba pomocou božou, ktorý obe substancie stvoril. „Len čo karteziánsky materializmus dospieva až k psychofyzickému problému, nevyhnutne sa dostáva do slepej uličky.“¹²³ Problém človeka ako jednoty tela a duše zostal pre karteziánske učenie o dvoch substanciach neriešiteľnou otázkou. Descartes sa celý život márne moril s úlohou, ako spojiť tento dualizmus s jednotou človeka. (V jednom zo svojich listov sa problém

snaží obísť vysvetlením, že telo a duša sa môžu dotýkať iba na jedinom mieste, a to na najvnútornejšej časti mozgu — šišinke — ktorá je vraj sídlom duše, spojená s telom výkyvmi, ktorým táto žľáza podlieha. Keďže telo a duša sa vzájomne nemôžu prenikať, z antropologického hľadiska z toho vyplýva, že toto spojenie môže byť jedine mechanické.)

Je jasné, že jeho dualistická koncepcia v ďalšom vývoji filozofie a z nej odvodenéj afektovej teórie — napriek jej materialistickému základu — nechala otvorené dvere prenikaniu idealistických, krajne špekulatívnych a náboženských úvah, ako sme to na príkladoch aj názorne poukázali. Mechanistické vysvetlenie afektov viedlo v krajných dôsledkoch k absurdnostiam a rozumní teoretici (napr. Mattheson) sa od nich do istej miery aj dištancovali, alebo sa vysmievali ich prílišnej fetišizácii (napr. Kuhnau, Gottsched).

Avšak karteziánskou filozofiou nastolená vláda mechanických formuliek sa stala prevládajúcim princípom hudobnej tvorby. Barokoví skladatelia pre jednotlivé predstavové obsahy volili podobné figúry i postupy a prepožičiavali svojej hudbe „význam“ v zásade rovnakým, obdobným spôsobom. Táto systemizácia, schematizácia typov, akási slovníková jednoznačnosť mala za následok určitú jednotvárnosť, obdobnosť stereotypných obrátov. Bolo nezriedkavým a nie neobvyklým javom, že hudobné figúry boli u rôznych skladateľov nielen obdobné, ale doslovne ich aj jeden od druhého preberali, pričom to nepovažovali za krádež alebo plagiát. (Např. J. S. Bach transkriboval pod svojím menom dokonca celé diela rôznych autorov — např. Vivaldiho — pre iný nástroj.) Hudobná reč niektorých barokových skladateľov sa preto medzi sebou neraz pomerne málo líši, pretože je akosi „objektívizovaná“, a nie výsledkom výrazu subjektívnych citov. Nie ten skladateľ je väčší, ktorý dáva svojim citom svojvoľný tvar na základe osobitnej inšpirácie, ale ten, ktorý dokonalejšie a platnejšie vyjadruje to isté ako menej význačný skladateľ na základe svojich menších schopností. Veľké tvorivé osobnosti vedeli svoje mimoriadne nadanie uplatniť nie vybočením z racionalistického obmedzenia a obchádzaním platných regúl, ale naopak, ich hlbším pochopením a majstrovským stvárnením, pričom, pravda, dokázali sa uvoľniť z príúzkych pút, z ultraracionalistických extrémov absolutizácie afektovej teórie. Nástrojom, „remeslom“ skladateľov zostávajú však v podstate tie isté prostriedky, i keď v rôznych obmenách. Súvis hudby s racionalistickým učením duše bol historicky veľmi silne podmienený, avšak vo svojej dobe predstavoval veľkú progresívnu hodnotu.

Nesmie nás, pravda, myliť tá skutočnosť, že dnes pozeráme na barokovú hudbu z celkom iných hľadísk. Keď počúvame barokovú hudbu, zdá sa nám, že i napriek rozumovej práci a logickosti jej priebehu sa uplatňovala aj bohatá fantazijná zložka, pomocou ktorej nás skladateľ uchvacuje veľkolepými zvukovými senzáciami a silnými hnutiami. Preto

pri tejto príležitosti musíme dôrazne upozorniť na to, že dnešnému človeku sú dobové zmysly a celá afektová teória so svojimi formuláciami, číselnými vzťahmi, rétorikou atď. úplne vzdialené a neznáme. Na barokovej hudbe to už dnes nechápeme v tomto zmysle. Počúvanie, estetické vnímanie hudby sa zakladá na celkom iných princípoch a predpokladoch ako vtedy. Nech sa dnešnému poslucháčovi akokoľvek zdá, že pátos barokovej skladby vyvieral z intuície, zo zápalu, z mocného vzruchu, z osobného pohnutia skladateľa, v skutočnosti to nebolo umenie otriasajúcich zážitkov, ale intelektualistický postup. „Výraz“ znamenal aplikáciu pravidiel, použitie vokabulára, išlo o racionálne prenášanie predstavových obsahov v ustálené hudobné figúry a na tomto sa zakladalo aj vnímanie hudby. Ostatne aj racionalistická filozofia počítala zmyslové vnemy k „zmäteným“ predstavám, ktoré boli oproti „jasným“ predstavám myslenia menejcenné, podradné. Estetika síce robila pozoruhodný, vo svojej dobe pokrokový pokus o vysvetlenie konkrétneho, „reálneho“ obsahu diel, avšak súčasne obmedzovala slobodnejší citový prejav, vylučovala iniciatívnosť skladateľa a zároveň pôsobnosť hudby na väčší okruh nezsväteného obecnstva. Bola racionalistická, ale súčasne „aristokratická“ a odborná.

Baroková hudba nebola určená širšiemu okruhu poslucháčov, ale vybranej spoločenskej vrstve, ktorá mala možnosť hudobne sa vzdelávať a oboznamovať sa s významovou symbolikou hudobných formuliek, čím sa „naučila“ afektom rozumieť. Hudba poskytovala túto možnosť racionalistickej orientácie. Ináč to v danej spoločensko-historickej situácii ani nebolo možné. Hudobná estetika bola normotvorná, diktovaná zhora, aby vyhovovala požiadavkám vládnucej feudálnej vrstvy, na ktorú bola hudba funkčne viazaná. Nie je iste náhoda, že Descartova filozofia sa mohla stať takmer úradnou filozofiou francúzskeho štátu. „Na Descartov svetonázor pôsobila kompromisnosť buržoáznej ideológie 17. storočia, ktorá vyjadrovala zároveň s pokrokovými snahami vtedajšej francúzskej buržoázie jej strach z ľudových mäs, jej oportunistickú politiku voči feudálnej monarchii.“¹²⁴ Doba nebola ešte zrelá na demokratizáciu hudobnej reči, ba naopak, absolutistický feudalizmus žiadal, aby mu slúžila.

Patetický afektový sloh so svojou širokou, prísne viazanou rétorikou, učnou polyfóniou, nadosobnou objektivitou a strohou výrazovou jednotnosťou bol priam na mieru šitý pre potreby feudálneho absolutizmu, ktorý ho podmienil. Stúpajúca koncentrácia svetskej moci v rukách absolutného panovníka a cirkevnej moci v rukách vysokého kléru si žiadala okázalú reprezentáciu. Táto tvorila pozadie, kde sa hudba rozvinula do veľkolepej nádhery, pompézosti a lesku, obdobne, ako to bolo na poli architektúry, výtvarného umenia, umeleckého priemyslu, nábytku, módy,

úpravy parkov, ceremoniálu a vôbec celého životného štýlu. Reprezentačná baroková hudba sa stala potrebou pre kráľovský dvor, vyššiu šľachtu, kúrie a pre cirkev. Nielen mocní a veľkí panovníci, ale aj mali a najmenší potentáti — vládcovia malých absolutných monarchií — mali svoj dvor a pre vonkajšiu reprezentáciu potrebovali monumentalizujúcu hudbu, svoju moc potrebovali upevniť aj umeleckými prostriedkami.

Baroková hudba rozkvitla najmä na veľkých dvoroch a v cirkevných strediskách. Hudobníci sa snažili dostať sa do čím vyšších a významnejších miest a písať takú hudbu, ktorá by vyhovovala vkusu a požiadavkám feudálneho pána, aby čím lepšie prispela ku glorifikácii kniežacej reprezentácie. Najlepší hudobníci tvorili na objednávku dvora, ktorý bol zákonodarcom vkusu a ideí pre celú „vzdelanú“ spoločnosť. Absolutizmus si takto pripútal k dvoru najlepšie sily a podriadil ich svojim požiadavkám. Reprezentačné potreby cirkvi boli obdobné. Aj mocná protireformačná cirkev si žiadala pompéznú, slávnostnú hudbu, protestantská cirkev vtedy tiež chcela ukázať svoju silu a samobytnosť. Snažili sa, aby sa svetské slávnosti vyrovnali cirkevným a naopak. Svetská hudba s duchovnou boli preto funkčne také blízke, že štýlove takmer úplne splynuli a vytvárali jednotný prúd oslavného a povznášaného dvornoaristokratického umenia. Stredobodom dvornej reprezentácie bola opera, ktorá sa po svojom vzniku pomerne rýchlo prispôbovala potrebám doby a čoskoro sa stala nezakrytou alegóriou absolutného kniežatstva. (Obr. 9 v prílohe). Okrem opier aj ostatné formy svetskej hudby boli funkčne zväčša viazané k potrebám a k príležitostiam dvorov, napr. balety, stolová hudba, dvorný tanec, turnaje, ale aj koncerty a ostatné druhy inštrumentálnej hudby. (Obr. 10 v prílohe.) Obdobne to bolo i na poli cirkevnej hudby. Feudálneho pána nezaujímali individuálne sklony skladateľa a výraz jeho prirodzených citov, ale sa musel služobne i na základe objednávky striktne prispôbiť požiadavkám, vkusu a životnému štýlu absolutistického feudalizmu. Pravda, nie všetka hudba tohto obdobia mala takúto výlučnú funkciu (veď sa rozmáhala už aj meštiactvo), prejavili sa aj rôzne lokálne a teritoriálne svojráznosti (vplyvy ľudovej hudby) a pod. Je však nesporné, že baroková hudba slúžila predovšetkým a najmä panujúcej vrstve, ktorá vlačila pečať kultúrnemu daniu.

Keď sme uviedli, že monumentalita, pátos barokovej hudby nebol produktom voľnej fantázie, ale usporiadajúceho rozumu, súviselo to práve s jej sociálnou funkciou. Hudba nemala potešiť srdce zobrazením bezprostredných, hlbokých ľudských citov, ale mala povznášať, oslavovať a zvyšovať lesk feudalizmu. Kompozičná práca sa preto uberala konštruktívnou cestou, diala sa na vyumelkovanom, rozumovom základe. Z toho dôvodu sa v hudobnej teórii mohol rovnako výborne a široko uplatňovať špekulatívny racionalizmus. Z tohto zorného uhla je možné vysvetliť zdanlivo protirečivú, paradoxnú skutočnosť, totiž že racionaliz-

mus, ktorý ako teória poznania svojim materialistickým základom výdatne prispel k rozvoju prírodných a exaktných vied v záujme spoločensko-ekonomického vývoja, z ktorého predovšetkým ťažila buržoázia, na druhej strane napomáhal zasa svojou mechanistickou stránkou vytvoreniu afektového barokového slohu, ktorý bol funkčne zviazaný predovšetkým s feudalizmom. Racionalizmus priniesol do vedy pokrok, avšak jeho jednostranná a mechanická aplikácia v špecifickej oblasti umenia, menovite v hudbe, nakoniec viedla práve k opačným výsledkom. Racionalistické pravidlá boli ako stvorené pre teoretický podklad barokovej hudby. Tým, že racionalizmus stotožňoval hudbu s vedou a neuznal špecifickosť hudobného výrazu ani citovo-fantazijnú podstatu hudby, umožnil vytvoriť strohý systém vyumelkovaných pravidiel, ktorý dobre vyhovoval strohej reglementácii absolutistického feudalizmu ako aj celému jeho nadnášanému životnému štýlu. Špekulatívnosť afektivej teórie a jej služba feudalizmu umožnili, že sa bez ťažkostí primiešali aj mysticko-náboženské prvky, čím sa mohlo aj teoreticky zakotviť oprávnenie duchovnej hudby, ktorá popri svetskej hudbe tvorila ešte dôležitú oblasť tvorby.

Oficiálna hudobná teória a estetika boli teda funkčne spojené s feudalizmom, hoci vychádzali z racionalizmu. Nie je preto zaiste náhodné, že napr. takého ultraracionalistu, akým bol Mizler, povýšili do šľachtického stavu. Hudobná teória bola okrem toho väčšinou v rukách univerzálnych učencov, u ktorých hudba zaberala len malý výsek z ich učenia (Descartes, Kircher, Mersenne), ale aj skladatelia-teoretici boli v prvom rade teoretikmi (Berardi, Steffani, Marpurg, Mattheson), čo tiež prispelo k špekulatívnosti afektivej teórie, ktorá v prvom rade vychádzala z úvah a nie z praxe. Je isté, že skladby popredných skladateľov d'alekosiahle prerastali medze tohto teoretizovania, avšak vcelku tvorba silne stála pod vplyvom prevládajúcich teoretických náhľadov. Naprostá väčšina skladieb sa držala hlavného účelu hudby: „vzbudiť a utíšiť afekty“.¹²⁵

S týmto potom súvisela dôležitá zásada, ktorú vyslovovala väčšina teoretikov, totiž že každá skladba, resp. jej ucelená časť, má obsahovať iba jeden afekt. Táto zásada sa stala v barokovej hudbe jednou z vedúcich princípov, pretože striedanie afektov, pestrosť, princípy kontrastu by boli narúšali monumentalizujúci, slávnostný, jednotný, koncentrovaný ráz tejto hudby. A. Werckmeister napr. píše: „všetko, čo smeruje k mnohosti, je blízke zmätku a rozumu pôsobí mrzutosti“.¹²⁶ S touto požiadavkou afektivej jednoty súvisela tiež jednota tóniny, charakteristická motívická ucelenosť, rytmická rovnomernosť, architektonická veľkoleposť, jednota vo vedení hlasov, dynamická jednota (opakovanie, resp. oddelenie určitých celkov sa dialo najviac vo forme terasovitej dynamiky spôsobom tutti-sólo, registráciou a pod.), ako aj jednota obsadenia jednotlivých

hlasov (inštrumentácia sa držala zásady, že ten-ktorý hlas neprechádza postupne rôznymi nástrojmi, ale zostáva zverený určitému nástroju alebo nástrojovej skupine), čo všetko viedlo k sústredenosti a k jednote. Keď prišiel nový afekt, tento obvykle nestál vo výraznom protiklade k prvému. Zmena, ktorá sa v hudbe vyžaduje, nedosahovala sa protikladmi na malej ploche, ale najviac v prostej variácii základnej miery (ciaccona, passacaglia, folia, variácia). Umenie opakovania malých a veľkých úsekov ostatne patrilo k typickému barokovému spôsobu stvárnenia. Alebo napr. rôzne tanečné skladby sa poskladali do suitových útvarov, ktorých vnútorná štruktúra však bola vcelku jednotná a nadto jednotlivé časti boli medzi sebou často príbuzné (variačná suita a pod.).

Podobne sa mohol sice afekt v strednej časti da capo árie do istej miery zmeniť, avšak vzdialenie sa od pôvodnej jednoty výrazu bolo pomerne malé a nevytváralo nijaký výraznejší kontrast (je to zrejme najmä pri opakovaní prvej časti árie, ktoré sa nám dnes zdá neraz fádny). Kontrapunktické formy svojou monotematickosťou tiež pôsobia jednotne. Tak to bolo pri všetkých ostatných formách barokovej hudby. Spomínané smerovanie k afektivej jednote, ako aj stereotypnosť afektových formuliek monumentalizujú a objektivizujú celý charakter barokovej hudby.

Špekulácia zostáva teda aj v tomto období prevládajúcim princípom hudby. V znamení racionalizmu stojaca prvá fáza osvietenstva nemohla ešte priniesť v hudobnom vývoji zásadný obrat, pretože hudobná kultúra súvisela s feudalizmom absolutistického rázu.

Afektová teória spolu s príslušnou hudbou zostala v platnosti, kým vnútri feudalizmu sa neodohrali podstatnejšie sociálne presuny, kým progresívne spoločenské sily nezosilneli do takej miery, aby sa stali určovateľom vkusu, aby mohli uvedomelejšie usmerniť kultúrne dianie a aj na poli hudobného umenia presadzovať nové, demokratické ideály. Toto sa odohrávalo postupne a vyvrcholilo ku koncu prvej polovice 18. storočia, keď zrodom demokraticko-meštiackej kultúry klasicizmu nastala revolučná premena hudobného myslenia i hudobnej estetiky.

¹²⁵ Výrok J. Matthesona.

¹²⁶ *Harmonologia musica oder kurtze Anleitung zur musicalischen Composition*, 1702.

6. Hudobný život, hudobnovýrazové prostriedky a filozofické korene hudobnej estetiky v období klasicizmu

6.1. Druhá fáza osvietenstva

Zmienili sme sa už o tom, že vznik klasicizmu úzko súvisel s osvieten-ským hnutím, na druhej strane sme však tiež uviedli, že afektová teória z obdobia barokovej hudby súvisela so začiatkami osvietenstva. Keďže klasicistická hudba stojí k barokovej hudbe v protiklade, na prvý pohľad sa zdá, že tu ide o protirečenie, avšak v skutočnosti to tak vôbec nie je. Uviedli sme totiž aj to, že osvietenstvo v sebe obsahovalo protirečivé prvky, ktoré nemožno uviesť na spoločného menovateľa. Tieto protiklady tvorili dialektický vzťah vnútri osvietenstva. Od racionalizmu a vedeckej vecnosti po senzualizmus a fantáziou živenej intuície obsahovalo v sebe mnohé smery, ktoré sa vzájomne prelínali, ba aj medzi sebou bojovali. Musíme si uvedomiť, že tento proces od renesancie po osvietenstvo trval bezmála tri storočia. V 17. storočí vzniklo obdobie prvého úsvitu osvietenstva, v ktorom sa v hudbe a v hudobnoestetických náhľadoch uplatňoval racionalizmus.

Hlavné obdobie, umožnené ďalším spoločenským vývojom, nastalo až v 18. storočí. To bola druhá etapa, vyššia a vlastná fáza osvietenstva. Nie nadarmo sa 18. storočie volá osvietenským, všeobecne sa ako obdobie osvietenstva udáva najmä jeho druhá polovica, teda doba, v ktorej v hudbe vládne klasicizmus ako slohová perióda. Táto plne rozvinutá, v podstate nová osvietenická atmosféra podnecuje, dáva podklad na vytváranie nového hudobného slohu a hudobnoestetického ideálu. Racionalizmus, ktorý podlamoval vieru v metafyzicko-kozmozologický poriadok stredovekých predstáv o svete, nemal už strohú nadvládu, pretože proti jeho hegemonii nastala v 18. storočí silná reakcia. Nie, že by v osvietenstve rozum nebol aj naďalej dôležitým činiteľom, ale nový človek spoznal, že rozumom nemožno preniknúť všetky javy sveta, že aj plné uplatnenie voľnej citovej stránky je pre slobodný rozvoj ľudskej osobnosti nevyhnutné. Racionalizmus zostal vo vedeckej oblasti naďalej v platnosti, avšak v umeleckom prejave nastala proti rozumovej špekulácii prudká reakcia, a to v podobe vyzdvihovania citovo-fantazijnej zložky — inšpirácie (obr. 11 v prílohe).

Pod rozumovou nadvládou dlho utláčaný citový svet si teraz s veľkou vehemenciou razil cestu vpred. Hudba mala zvýrazniť pohyblivý, mnoho-

tvárny citový svet ľudskej osobnosti, hudobníci sa stali hlásateľmi nového umeleckého ideálu. Človeku už nestačil iba osvietenický rozum, ale chcel sa obohatiť aj po citovej stránke. Na to mu malo slúžiť umenie a v jeho rámci predovšetkým hudba, ktorá bola toho najviac schopná. Pôsobnosť umenia sa v procese jeho demokratizácie podstatne rozširovala, okruh jeho konzumentov sa zväčšoval. Nové vrstvy, ktoré sa dostali do pohybu, chceli sa zúčastniť na kultúrnom dianí. Hudba sa dostáva do centra záujmu nového človeka, stojí uprostred života. Nový sloh, ktorý je spoločensky podmienený, stáva sa dôležitým kultúrno-politickým činiteľom. Hudba nemá byť vymedzená pre úzky okruh vzdelancov, pre vybranú vrstvu, ale má byť zrozumiteľná celému ľudstvu, má byť prístupná každému, má sa preto obracať nie k rozumu, ale k zmyslom. Filozofické pozadie tejto hudby tvoril senzualizmus, ktorý sa širil z Anglicka, a nová citová filozofia francúzskeho rázu. Hudba mala byť prirodzená, prostá, pestrá, mala pohnúť, potešiť, obohacovať duševný život nového osvietenického človeka krásnymi citmi, a preto sa odvrátila od vyumelkovanvej strohosti dvorného ceremonálu a stavovskej výlučnosti. Táto hudba vyjadrovala progresívne demokratické umelecké ideály novej spoločnosti. Podmienky francúzskej revolúcie v Európe sa takto formovali počas celého 18. storočia aj na poli hudby. Revolúcia v hudobnej oblasti bola — obrazne povedané — úspešnejšia a nastala dávno pred revolúciou politickou. Hudba pôsobila na široké vrstvy, pomáhala vo veľkej obci novej hudobnej pospolitosti vytvárať nový životný postoj.

6.2. Dobový hudobný život

Spoločenské určenie a pôsobnosť hudby prešli základnými premenami. Zo šľachtického dvora a kostola hudba prechádzala do domu a do koncertnej siene. Domáce pestovanie hudby, poloverejné vystúpenia v spolku až k verejnému koncertu pre širokú hudobnú verejnosť — to bola cesta, na ktorej vyrastalo široké hudobné publikum. Spoločnosť sa v priebehu 18. storočia stala v oveľa širšom meradle nositeľom hudobného života ako kedykoľvek predtým. Nový pocit spolupatričnosti zachvátil ľudí, ktorý sa rovnakým, spoločným hudobným zážitkom cítili povznesenými.

Osvietenické meštianstvo vytváralo nové spoločenské organizačné formy pestovania hudby. Premena bola zrejmá najprv v opere. Namiesto reprezentačnej dvornej opery sa postupne vytvorilo operné divadlo, ktoré bolo prístupné každému platiacemu návštevníkovi. Vývoj prebiehal tak, že najprv mohlo meštianstvo v menšom počte navštíviť šľachtické divadlo, neskôr sedadlá rozdelili podľa stavov. Napokon operu prevzala hmotne

zosilnená buržoázia s cenove presne odstupňovanými kategóriami. Tento vývoj sa začal už v 17. storočí. V Benátkach sa konalo prvé verejné operné predstavenie už roku 1637, v Londýne prvú verejnú operu otvorili roku 1656 a v Hamburgu roku 1678. Sociologickým prevrstvovaním poslucháčov sa vytvárala celkom nová báza pre vývoj opery, ktorej nositeľom sa stali široké vrstvy obyvateľstva. O zmene štýlu a repertoáru na tomto mieste netreba podrobnejšie hovoriť. Je jasné, že pompu dvornej opery a oslavu feudalizmu postupne nahrádzali opery, v ktorých vystupoval prostý človek, reprezentant nového sveta.

Ešte rozhodujúcejším činiteľom však bolo rozšírenie domáceho pestovania hudby a zavedenie inštitúcie verejného koncertu. Hudobné ochotníctvo, aktívne pestovanie komornej hudby v domácom prostredí pre pôžitok samých účinkujúcich, stalo sa širokým, priam masovým hnutím. Dnes, v dobe masových médií komunikačných prostriedkov, keď stačí otočiť gombíkom, aby sme pasívne počúvali hudbu v dokonalej reprodukcii, si to už sotva môžeme predstaviť. Nová hudobná kultúra bola veľmi závislá od praktickej interpretácie hudby samotnými meštiakmi, pretože spočiatku nemali možnosti vydržiavať si umelcov, súbory atď., čo všetko bolo ešte viazané na feudálnu hudobnú kultúru. Meštiacki milovníci hudby, tzv. diletanti, stávali sa pevnou medzinárodnou kultúrnou mocou, bez ktorých sotva bolo možné zaznamenať významnejšiu hudobnú udalosť. Skladatelia museli pre nich písať takú hudbu, ktorá im funkčne vyhovovala, bola blízka a prístupná. Nesmela byť technicky ani obsahovo náročná, ale pestrá, kontrastná, aby rozptýlila a ušľachtile pobavila. Mala vyjadriť nálady a city širokého okruhu ľudí; skladateľ stúpajúcou mierou písal pre anonymnú hudobnú pospolitosť a nie pre určitého pána. Hoci mohutný rozvoj buržoázneho amatérstva zachvátil aj časť osvietenскеj šľachty, na druhej strane pestovanie komornej hudby v rodinnom kruhu a v súkromných krúžkoch viedlo k hre v spolkoch (napr. tzv. collegium musicum). (Obr. 4 v prílohe.) Do tejto, sprvu uzavretej spoločnosti, stúpajúcou mierou prenikali aj poslucháči, až nadobudli charakter akýchsi poloverejných koncertov (napr. tzv. akadémie), ktoré sa podobali rozšíreným domácim koncertom, kde sa však postupne uplatnila už aj orchestrálna hudba, ktorá bola funkčne zviazaná s potrebami a danosťami meštiactva. (V tejto súvislosti napr. Sulzer žiadal,¹²⁷ aby symfónie boli technicky nenáročné, aby sa dali hrať prima vista, teda z listu, bez skúšok.) Z týchto súkromných a poloverejných foriem sa pod vplyvom spoločensko-hospodárskeho pokroku vyvíjal potom vlastný koncertný život na základe kapitalistického podnikateľstva. Meštiacky spolok, koncertný podnikateľ — často sám umelec — usporadúval koncerty (napr. vo forme subskripcie), kde mal prístup každý, kto za lístok zaplatil. Takto vznikla

inštitúcia verejného koncertu, na ktorom sa zúčastňoval tak laik, ako aj milovník hudby, ale už nie ako aktívny hráč, ale ako poslucháč. Postupne sa takto vytváralo publikum, formoval sa pojem širokej hudobnej verejnosti, ktorej priazeň si skladateľ získaval individualitou svojej osobnosti.

Začiatky koncertného života sa viažu k Francúzsku a k Anglicku. V Paríži Philidor založil už roku 1725 tzv. *Concerts spirituels*,¹²⁸ ktoré sa stali v celom kultúrnom svete preslávenými; čo odznelo tam, bolo hodné, aby sa hralo a všade počúvalo (napr. už roku 1751 sa tam predvádzala symfónia od J. V. Stamica). K týmto sa potom družili ďalšie (napr. *Concerts des amateurs* roku 1796, *Concerts de la Loge Olympique* roku 1780). V Anglicku otvorili prvú veľkú modernú koncertnú sieň v Oxforde roku 1748 (prvá svojho druhu v Európe). V Londýne sa už roku 1710 *Academy of Ancient Music*, ktorú založil Pepusch, stala miestom pre usporiadanie koncertov starej hudby, po ktorej nasledoval celý rad ďalších. Spomedzi mnohých sa najznámejšími stali *Bachove-Abelove* koncerty roku 1765, ďalej *The Gentlemans Concerts* roku 1774, *Professional Concerts* roku 1785, *Salomonove* koncerty roku 1791 atď. V Anglicku sa včlenenie pestovania hudby do snáh po všeobecnom vzdelaní meštiactva a o vytvorenie hospodársko-organizačnej formy verejného koncertného podnikania odohrávalo v obzvlášť širokom meradle. Anglické a francúzske spoločenské formy verejného koncertu boli vzorom a ovplyvnili ostatné krajiny. V Nemecku sa koncert, a to či už doma, v spolku alebo verejný, považoval za ideál vzdelanej buržoázie. Vo väčších i menších mestách sa vytvárali koncertné spoločnosti a spolky amatérov. Napr. vo Frankfurtu n. M. založili roku 1739 *Grosses Konzert*, v Lipsku roku 1743 tiež *Grosses Konzert* (predchodca *Gewandhauskonzertu* roku 1781), v Berlíne *Liebhaberkonzert* roku 1770, podobne v Kolíne n. R., Hamburgu (koncertná sieň roku 1761) atď. Vo Viedni F. Gassmann založil *Tonkünstler-Sozietät* roku 1771, po ktorej nasledovali koncerty *auf der Mehlgrube, im Augarten* a iné. (Obr. 12 v prílohe.)

V priebehu 18. storočia vstúpila teda hudba do verejnosti, vytvorilo sa široké publikum a ruka v ruke s týmto procesom sa výrazové zložky hudobnej reči od základu zmenili.

¹²⁸ Podľa E. Preussnera (*Die bürgerliche Musikkultur*, 2. vyd., Kassel—Basel 1954) existovali už okolo roku 1710—1720 verejné koncerty v početných mestách Francúzska, Švajčiarska a Talianska.

6.3. Hudobnovýrazové prostriedky klasicizmu

Začiatky klasicizmu charakterizuje smerovanie k čím väčšej prostote. Toto zjednodušovanie hudobnej reči je jej najvýraznejším znakom. Nastáva vedomý odklon od učeného kontrapunktu, afektového pátosu, od všetkého vyumelkovaného, zložitého, rozumom vymysleného a pompézneho.

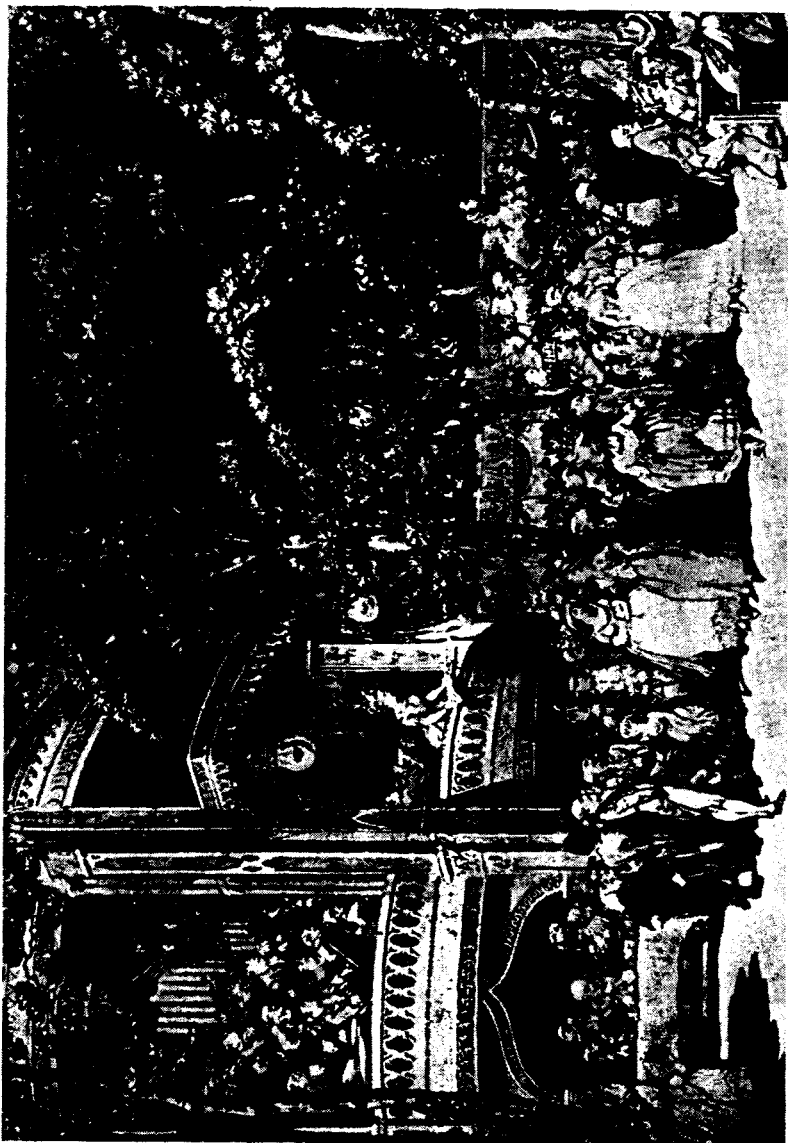
Za najpôvodnejší a najprirodzenejší prejav ľudského citu sa považovala spevná melódia. Melódia sa stala základným prvkom, vedúcou silou všetkej hudby. To bol obrat epochálneho dosahu, pretože prvýkrát v dejinách viachlasnej hudby nerozhoduje súčasné znenie viac alebo menej rovnoprávných hlasov, ale neobmedzená suverenita jedinej melódie, ktorej sa podriaďovali ostatné výrazové zložky, pravda, nie akákoľvek melódia, ale melódia kantabilná. To viedlo aj k zjednodušovaniu harmonie, ktorá sa spočiatku stala úplne podradnou zložkou. Melódia tvorí v klasicistickej hudbe dominantnú zložku, je jej dušou. Na rozdiel od strnulej, pevnej konštruktívnej melódie barokovej epochy je klasicistická melódika pohyblivejšia, mäkšia a individuálnejšia. Všetka predklasicistická melódika používala konvenčné formulky a figúry, ktoré sa dali naučiť, kým klasicizmus si zakladal na individuálnom nápade, na slobodnej inšpirácii. Originálnosť klasicistickej melódiky, jej výrazová osobitosť stojí v príkrom rozpore s objektivizovanou, neosobnou alebo nadosobnou barokovou melodikou, ale nemá nič spoločné ani s výlučnou subjektívnosťou romantickej melódiky. Skladateľ klasicizmu vyjadruje svoje individuálne city v charakteristicky profilovanej melodike, súčasne sa však chce prihovárať čo najširšiemu okruhu poslucháčov, usiluje sa o univerzálnu, všeobecne platnú a zrozumiteľnú reč; preto skladatelia čerpali aj z prameňov ľudovej hudobnej tvorivosti, ktorá mala podstatné znaky typickosti. Medzi objektivizovaným a úzko subjektívnym, medzi individuálnym a typickým klasicizmus stál asi v prostriedku, čo je tiež jedným z charakteristických znakov toho, čo rozumieme pod pojmom *klasický* (teda aj v širšom zmysle slova), ako niečo vzorné, po každej stránke vyrovnané. Pravda, aj tu je od začiatočnej po vrcholnú fázu zrejmy vývoj od určitej stereotypnosti po postupnú individualizáciu melódiky.

Pre rané obdobie klasicizmu je charakteristická rozdrobenosť, melódická krátkodychosť — jeden z podstatných znakov tzv. galantnej hudby — ktorá sa neraz získava aj rozkladom prvkov barokovej melódiky. Túto však už pramálo pripomína. Oproti širokému pátosu sú to drobné, idylické útvary, ale už v tzv. citovosti (ktorá tvorí protiváhu galantnosti) sa tieto miniatúrne útvary prekonávajú a melódika sa stáva veľkorysejšou, kontrastnejšou, má väčšiu výrazovú silu, aj keď sa v prílišnej citovosti melodickej kresby preháňalo až k rozcitlivelosti. Čím ďalej smerovala



Obr. 11. J. H. Fragonard (1732—1806). *Inšpirácia*, 2. pol. 18. stor. (Paris, Musée du Louvre).

Obraz a jeho názov dokumentujú vedomý odklon od racionalistického prístupu k umeleckej tvorbe v predchádzajúcom období, primát naopak nadobúda invencia, inšpirácia, zložka senzualistická.



Obr. 12. R. Pollard. *Koncert vo Vauxhall Gardens, 1786*. Rytina podľa Rowlandsona.

Ukážka demokratizácie obecnstva a pestovania hudby vo voľnom priestranstve v klasicizme.

invencia k svojráznosti a k osobitosti, tým viac záležalo na originalite najmenej jednotky — motívu.

Motív je vývojaschopným zárodkom, čím sa najviac líši od barokového motívu, ktorý bol objektivizovaný a nezmeniteľný. Niekoľko motívov sa v rámci periódy môže združovať v tému, stávajú sa základom vyšších tematických celkov.¹²⁹ Barokovú tému tiež možno rozkladať na motívy, tieto však nemajú vnútorný dynamizmus. Až klasicistické obdobie stvorilo pravú tému, plnú napätia, protikladov alebo rôznosti pri súčasnej ucelenosti a jednoty v mnohosti. Melodické oblúky obvykle vytvárajú osemtaktovú periódu, pravda, to je iba všeobecná norma, ktorá sa ani zďaleka vždy nezachováva (napr. jej rozšírenie, ale nie rozbitie!). V rámci tejto témy je motív najmenšou jednotkou, ktorá v sebe integruje aj rytmickú, harmonickú, dynamickú, koloristickú zložku; téma tieto často v malých plochách kontrastujúce motívy zjednocuje, je usposobená na to, že ju možno najrozmanitejším spôsobom pozmeňovať. Barokový motív a téma obvykle nemenia svoj tvar a obsah, kým v klasicizme práve naopak, motív, resp. téma je usposobená na najďalekosiahlejšie premeny, pričom však zostáva vždy spoznatelnou. Princíp tzv. tematickej práce je podstatným znakom klasicistickej hudby, pravda, toto sa v jej rámci vyvíjalo iba postupne. Motív sa premieňa, transponuje, prerytmizuje, preartikuluje, preharmonizuje, obracia, skracuje, predlžuje, koloristicky premieňa, kombinuje s inými motívmi atď. Tému možno tiež obdobne premieňať; musí sa dať rozkladať na svoje motívické súčiastky, a to tak, že ako časti témy ju zastupujú. Cieľom tematickej práce je rozvíjať výrazový obsah témy v celej hĺbke a šírke, a to tým, že sa osvetľuje a ukazuje z najrôznejšieho hľadiska. V ranom klasicizme ide skôr o nakopenie melodického bohatstva, ktoré sa ešte tak konzekventne nespracúva, kým vo vrcholnej fáze klasicizmu je kritériom nie množstvo melódii, ale vyčerpávajúce spracovanie nevelkého materiálu, ktorý je dosť svojrázny a usposobený na čo možno najväčšie výrazové premieňanie a rozvíjanie, aby svojou obsahovou hĺbkou čo najviac zapôsobil. Prostriedky a spôsob, akým sa tematická práca deje, nemôžeme bližšie rozvádzať, iba poznamenáme, že v klasicistickom hudobnom diele je dôležitý kontrast, a to nielen motívov v rámci témy, ale aj tém medzi sebou a v tzv. prevedení potom nastáva dramatická konfrontácia týchto kontrastujúcich tém. Protiklady, tematický kontrast, ktorý sa opäť vyrovnáva (repríza), vytvárajú to vnútorné napätie, ktoré je charakteristické pre klasicizmus oproti afektivej jednote barokového obdobia v zmysle „style d'un teneur“.

Melódia je teda v klasicizme tou základnou zložkou, ktorá v sebe zahŕňa ostatné hudobnotechnické a výrazové prvky a ktorá vyplýva z úsi-

¹²⁹ Tento, pre klasicizmus typický postup nepredstavuje, pravda, jediný spôsob utvárania tém; nie každá téma sa dá takto motívicky rozkladať, nie každý motív sa združuje vo väčšie celky.

lia vytvárať hudbu, ktorej pôsobnosť nie je obmedzená nijakými priehradami. Pohyblivá, menlivá, živá melodika zvyrazňuje ideály a city nového človeka na rozdiel od jednotvárnosti barokovej motivickej figurácie, ktorá iba napodobnila ustálené, strnulé afekty, resp. si zväčša poslušila len jednotlivým, nemenným afektom. Neustála zmena melodickej substancie je pre skladateľa klasicizmu formou, ktorou vyjadruje svoj mnohotvárný duševný život. Prvýkrát v dejinách hudby tvorivý hudobný umelec stvárňuje svoje vnútorné zážitky voľne, na základe invencie, vyjadruje svoje myšlienky a city osobitným spôsobom, tieto sú však súčasne myšlienkami a citmi tej veľkej väčšiny spoločnosti, ktorú reprezentuje. Vyjadruje sa preto každému zrozumiteľnou rečou, čím svoje umenie pozdvihuje k všeobecne platným ideálom. Romantizmus túto podstatu postupne zúžil, vyzdvihoval umelca k subjektivistickým, metafyzickým výšinám, urobil z umelca proroka, niečo nadľudského, individualistického, čo už obyčajnému smrteľníkovi nebolo dostupné. Tu už melodickej zložka ustupuje iným výrazovým prostriedkom (stupňovaná harmónia, inštrumentácia atď.). Kantabilná melodika a jej spracovanie je teda alfou a omegou klasicistickej hudby i výrazom novovekej demokratickej hudobnej reči, ktorej sa bezpodmienečne podrobili ostatné technicko-výrazové zložky hudby.

Harmónia tak tvorí podstavec pre melódiu a prípadne ju možno aj postrádať. Vo vrcholnej fáze baroka sa dokončilo vytvorenie uvedomelého použitia funkčného moderného dur-molového harmonického systému. V ranom klasicizme skladatelia tóniny obmedzili na pomerne úzky výber, s málo predznamenaniami, čo súviselo s celkovým smerovaním k prostote. Aj táto uvedomelá simplifikácia vyjadřila snahu po hudobnej reči, ktorá by bola prístupná širokým vrstvám. Oproti baroku sa mimoriadne preferujú durové stupnice, iba v perióde *Búrky a vzdoru* viacej vyhládajú aj molové tóniny, ináč jasný dur napomáha výrazu svetlých, optimistických, radosných citov. Až vo vrcholnom klasicizme sa okruh použitých tónin rozširuje. V ranom klasicizme je modulácia čo najviac obmedzená, kým vo vrcholnom klasicizme sa modulácie používajú už častejšie. Technika enharmonických a chromatických modulácií sa v druhej fáze klasicizmu mimoriadne rozmáha, pravda, bez toho, aby zabiehalo k strate pocitu tonálnej pevnosti, nehovoriac ani o takom vybočení z nej, ktoré by smerovalo k jej rozbitiu. V každom prípade sa však v neskej fáze klasicizmu vytvárajú mnohé postupy v harmonickej sfére, ktoré už priamo smerujú, resp. obsahujú romantické prvky. Raný klasicizmus však prináša rozhodný odvrát od harmonickej zložitosti vrcholného baroka. Celá harmónia raného klasicizmu je založená na troch základných funkciách toniky, subdominaty a dominanty, čo sa i napriek obohacovaniu v ďalšom vývoji dá jasne spoznať aj v druhej fáze klasicizmu. Z toho hľadiska je pochopiteľné, že romantikom bola chromaticko-enharmonickej harmónia početných barokových skladieb taká blízka, kým

v ranom klasicizme k nej pociťovali odpor a neporozumenie. Baroková harmónia sa klasicistom zdala preťaženou, hustou, kým romantikom sa naproti tomu harmónia raných klasicistov zdala chudobnou, tenkou. Prostá harmónia zodpovedala prostote citov oproti afektivej nadmernosti baroka. Odklon od harmonickej prostoty sa dial iba zriedka, pri zdôraznení zvláštnych akcentov. Chromatika sa stáva prostriedkom výrazu menlivej citivosti. Autentická kadencia je hlavným prostriedkom členenia. Vedľajšia kadencia sa v ranom klasicizme, podobne ako modulácia, používala málo. Požiadavky po väčšej výrazovej diferenciácii priniesli potom vo vrcholnom klasicizme, menovite u veľkých majstrov, obohatenie, stupňovanie, rozšírenie uplatnenia harmonickej zložky (chromatizmy, disonancie, nečakané modulácie, zriedkavé tóniny, harmonické kontrasty, vybočenie z tóniny, chromaticko-enharmonické účinky). Toto, ako sme už spomenuli, viedlo potom priamo k romantickej harmónii. „Predromantický“ charakter mnohých diel „pozdného“ Haydna, Mozarta a ďalších, o Beethovenovi už ani nehovoriac, je práve v harmonickej zložke, predovšetkým na túto nadviazali romantici. Pravda, pri všetkej harmonickej variabilite klasicizmus zostáva pevne zakotvený v tonálnom diatonickom funkčnom dur-molovom systéme pri bezpodmienečnej nadvláde troch základných harmonických funkcií. Pokiaľ ide o vzťahy jednotlivých častí v cyklických formách, klasicizmus smeruje k ich oživeniu kontrastom tónin, avšak pocit jednoty celku sa zachováva. Aj v rámci jednotlivých častí sa výrazová mnohosť alebo pestrosť neraz dosahuje rôznou tóninovou rovinou (pri prevládajúcej jednote v mnohosti). Týmto sa klasicizmus tiež podstatne odlišuje od barokovej jednoty tóniny v cyklických formách. Spôsob, akým sa v klasicizme používala harmonicko-tonálna stránka, sa od všetkej predchádzajúcej hudby jasne odlišuje.

V rytmickej a metrickej zložke sú novosť a originalnosť oproti barokovej hudbe evidentné. V barokovej hudbe sa v princípe nepoužívali periodické útvary (napr. v kontrapunktických formách, ricercaroch atď.), jedine v tanečných častiach, avšak aj tu vládla snaha jasnú periodicitu obhádať. Mimochodom práve barokové tanečné časti obsahovali najskôr „predklasicistické“ prvky (niekedy stoja blízko k ľudovým tancom). Hlavným prostriedkom, ktorým sa v baroku zastierala pravidelná periodicitu, jasne členený poriadok, bola rytmika, ktorá jednotne prebiehala cez celú časť, čím sťažovala orientáciu, resp. pocit pravidelne sa opakujúcich plôch. Naproti tomu už v ranom klasicizme je zrejme celkom vedomé úsilie o zachovanie pravidelnej osemtaktovej periodicity, získanej z ľudovej hudby, ku ktorej sa klasicizmus tak vedome orientuje. Táto perióda sa ďalej rozčleňuje na štvortaktia a dvojtaktia — najmä v ranom klasicizme sú veľmi časté dvojtaktové motívy, ktoré vzbudzujú dojem rozdrobenosti. Vo vrcholnom klasicizme sa, pravda, táto pôvodne primitívna štruktúra do istej miery komplikuje a diferencuje. Vnútorné napätie

skladby niektorého z veľkých majstrov klasicizmu je v neposlednej miere aj v striedaní periód neregulárnych s pravidelnými. Avšak úsilie o symetrickosť stavby je oproti nesymetrickému stvárňovaniu tém v baroku (napr. fúga) výrazným znakom celej klasicistickej hudby. Kým pravidelná periodicitá sa stala jedným zo základných princípov klasicizmu, bola rytmika mimoriadne bohato odstupňovaná — opäť v protiklade s často motorickým barokovým rytmom. Tanečné, pochodové, synkopické, lomené, rubátové, charakteristicky profilované rytmy boli zrejme od začiatkov klasicizmu. Melodický vedúci hlas má diferencovanú rytmiku, doprovod zdôrazňuje pravidelný takt, takže rytmus umožňoval odstupňovaný výraz, a to bez toho, aby sa ohrozila prístupnosť hudby. Vo vrcholnom klasicizme dochádza aj k subtilnej, súčasnej viacrytmickosti, zároveň sa tu však „precitlively“ rytmus raného klasicizmu stáva často prirodzenejším, zemitejším, príbuznejším ľudovej hudbe (obdobne ako v melodike). Na druhej strane rytmus nadobúda aj individuálny, neopakovateľný charakter (napr. u Beethovena), lenže táto individualizácia smeruje už k romantizmu.

Klasicizmom sa začína aj presnejšie udávanie *tempa*, čo sa v baroku stávalo len zriedka, pretože formy boli typizované. Aj tempo je prostriedkom na individualizáciu. V barokovej hudbe mierne odchýlky od *tempa* nevedú k takej podstatnej deformácii ako v klasicizme.

K najvýraznejším rozdielom medzi klasicizmom a barokom patrí aj úplný odklon od polyfónie; zo začiatku vládne úplne simplifikovaná, syrrytmičná *homofónia*. Tu sa tiež odohráva od raného klasicizmu smerom k vrcholnému diferenciacia a znakom zrelého majstrovstva vo vrcholnom klasicizme je „durchbrochene Arbeit“ (Adler) a občasná kontrapunktovanie na malých úsekoch, princípy, bez ktorých by tzv. tematická práca bola bývala nemysliteľná. Výnimočne sa v neskorom období vyskytujú aj väčšie kontrapunktické útvary. Pravda, toto všetko ničím nepripomína prísnu, dôkladnú prácu barokovej hudby.

Aj v oblasti hudobných *foriem* nastávajú vznikom klasicizmu hlboké premeny.¹³⁰ Predovšetkým je to zrejme v inštrumentálnej hudbe, ktorá sa rozmáha do predtým nepoznanej miery. Nie že by samostatná inštrumentálna hudba nebola jestvovala už skôr, ale ani zďaleka nezaujala také popredné miesto. Mení sa pomer k nej a menia sa i jej formy. Najdôležitejšou novotou nesporne bolo vytvorenie modernej sonátovej formy. Jej zárodoky sú zrejme v talianskej opernej sinfonii (predohre) a v komornej sonáte (sonata da camera) asi od roku 1720, a to už celkom v zmysle sonáty klasicistického typu.¹³¹ Od samých začiatkov klasicizmu sa sonáta ujala ako fundamentálna forma nielen všetkej inštrumentál-

nej hudby, ale prenikala i do vokálnej a opernej tvorby. Cyklická sonátová forma sa nevzťahovala iba na skladby označené ako sonáta pre klavír alebo pre iný nástroj, resp. pre dva nástroje (napr. husle a klavír a pod.), ale na všetky novovytvorené druhy komornej hudby, ktoré pomenovali podľa počtu a spôsobu nástrojového obsadenia. Napr. sláčikové trio, sláčikové kvarteto, sláčikové kvinteto; dychové kvinteto, dychové okteto; druhy s klavírom: klavírne trio, klavírne kvarteto; miešané sláčikovo-dychové druhy: flautové kvarteto, klarinetové kvinteto, alebo proste septeto atď. Sonátu určenú pre orchestrálne obsadenie volali symfóniou, čím sa v inom zmysle opäť uviedol starý taliansky názov *sinfonia* (ktorý bol vlastne známy už v antickom Grécku) v novom význame. Táto cyklická sonátová forma, v ktorej kulminuje klasicistická hudba a snád' inštrumentálna hudba vôbec, si do dnešného dňa, viac ako dve storočia, zachovala v tvorbe i napriek všetkým premenám hudobnej reči svoje dôležité miesto, čo dostatočne svedčí o jej plnej životnosti v priebehu celej novodobej hudobnej kultúry. Obzvlášť pre klasicistického skladateľa to bola hlavná forma, v ktorej myslel a cítil.

Cyklická sonátová forma mala (po dlhšom vývoji) okrem prvej časti vo vlastnej sonátovej forme obvykle ešte pomalú vetu, väčšinou v piesňovej forme (neraz v podobe témy s variáciami), menuet a rondové (zriedkavejšie aj sonátové) finále. Menuet bol jediným tancom prevzatým z barokovej hudby, avšak aj tento sa z dvorného, odmeraného šľachtického tanca mení v štylizovaný ľudový tanec, stráca sa z neho rokokovská hravosť a neskôr prechádza v scherzo. Starší typ rondo sa ďalej rozvinul; niekoľkonásobné opakovanie hlavnej myšlienky bolo prerušené vkladáním kontrastných medziviet a vyššie typy rondo sa približovali k sonátovej forme. Táto všeobecná norma sonáty, pravda, poznala mnohé výnimky. Štvorčastovú cyklickú sonátu ostatne historicky predchádzala jednočastová, dvojčastová a trojčastová sonáta. O samej sonátovej forme iba toľko, že sa skladá z troch častí. V prvej — expozícii — sa postavili obyčajne dve protikladné témy, ktoré tvoria dialektický vzťah: hlavná téma mužného, energického, rytmicky zdôrazneného charakteru, získaná často z rozložených, lomených, opakovaných (kvintakor-dických) trojzvukov v hlavnej tónine a vedľajšia téma, mäkkšia, spevnejšia, opierajúca sa často o ľudovú hudbu, tanec, áriu, v kontrastujúcej tónine (obvykle dominantnej, v molových skladbách v paralelnej durovej). Tento tematický dualizmus (ku ktorému neskôr občas pristupovala tretia, vyrovnávajúca, záverečná myšlienka) sa potom v strednej časti, v tzv. prevedení, spracúval spôsobom tematickej práce, o ktorej sme už hovorili v stati o melódii (voľné spracovanie, rozkladanie, kombinácia tém a motívov). Predovšetkým tu sa ukázala fantázia a majstrovstvo skla-

val na najrôznejšie účely, avšak so sonátou klasicizmu mali tieto formy ešte len veľmi málo spoločné.

¹³⁰ O formách sa zmienime iba stručne, pretože známe fakty nachádzame v ktorejkoľvek bežnej náuke o formách.

¹³¹ S názvom sonáta sa totiž stretáme už od 16. storočia. Tento termín sa vtedy použí-

dateľa, pretože vždy bolo možné nachádzať nové a nové spôsoby riešenia tejto časti, ktorá mohla aj modulovať, avšak sa končila v dominantnej (paralelnej) tónine, po ktorej nasledovala záverečná časť, repríza, opakujúca obvykle témy expozície, ale v základnej tónine. V repríze sa pôvodné témy — po predchádzajúcom tzv. prevedení — prejavili v novom svetle, na inej úrovni.

Sonátová forma sa podobala vzrušujúcej, psychologicky prepracovanej dráme, ktorá v rukách majstrov nikdy neustrnula v schému. Práve tu sa ukázal napr. veľký rozdiel voči fúge, ktorá bola síce dôležitou, i keď zd'aleka nie takou prevládajúcou formou barokovej hudby ako sonáta v klasicistickej hudbe. Vo fúge jestvuje len jediné skutočné ideálne riešenie, podobne ako v matematickej poučke, kým v sonáte jestvuje prakticky nekonečné množstvo riešení, pretože tu dominuje nie rozumová práca, ale invencia, činnosť voľnej fantázie skladateľa. Sonátová forma sa, pravda, postupne vyhraňuje až vo vrcholnom klasicizme — kulminuje v inštrumentálnej tvorbe trojice tzv. vienských klasicistov. V ranom klasicizme, v galantne hravom i v citove rozdrobenom období bola častá nielen dvojtematickosť, ale aj viactematickosť, resp. mnohosť pevne neohraničených tematických úlomkov, ktorá sa potom v nasledujúcej strednej časti, teda v prevedení, ešte dôslednejšie nespracúva vlastnou tematickou prácou; ide tu skôr o krátkodoché modulácie, sekvencie, o zavedenie nového melodického materiálu atď. Tvorcom konzekventnej tematickej práce a vytvorenia zrelej sonátovej formy bol hlavne J. Haydn. Sonáta sa teda stala ideálnou formou, kde sa mohol zvýrazniť bohatý, menlivý, pohyblivý citový výraz moderného, osvietenského, všestranne rozvinutého človeka, stala sa typickou formou novodobého hudobného myslenia.

Prvky sonátovej formy prenikali aj do iných druhov inštrumentálnej hudby, ktoré prevzali z baroka a pretvorili v klasicistickom duchu, napr. v inštrumentálnom koncerte. Avšak variačný cyklus, pestovaný v baroku, prechádza aj naopak do klasicistického sonátového cyklu ako jednej z jej častí, pričom sa z figuratívnej barokovej variácie často stáva charakterová variácia, v ktorej sa vlastne uplatňovala akási tematická práca vo variačnej forme.

Kým baroková suita a concerto grosso odumierali, ako samostatné, nové formy vznikajú divertimento, kasácia a serenáda. Tieto druhy povznesenej zábavnej hudby spĺňali veľmi dôležitú sociálnu funkciu, o čom svedčí aj priam obrovská produkcia. V slede väčšieho množstva rôznych častí (až 7, niekedy i viac) pochodových, piesňových, tanečných, koncertantných, symfonických a rondových typov sa plnou mierou uplatňoval vplyv štylizovanej ľudovej hudby, ktorá umožnila bezprostredný prístup k umeleckej hudbe a jasne zvýraznila úsilie vytvoriť hudobnú reč pre všetkých. Tento druh hudby veľmi ovplyvňoval aj symfonickú a inú

tvorbu vrcholného klasicizmu. Kým spomínané druhy koncom klasicizmu rýchlo odumreli (azda až na serenádu), ešte nejaký čas sa udržali v cykly združené, viac-menej štylizované spoločenské tance. Tu už, prirodzene, nešlo o šľachtické, ale o ľudovými tancami ovplyvnené meštiacke tance. (Obr. 13 v prílohe.)

Popri inštrumentálnej hudbe v klasicizme ešte hojne pestovali vokálnu tvorbu. (Obr. 14 v prílohe.) V piesni (najmä nemeckej) sa javil vedomý odklon od preťaženej ornamentiky a virtuozity barokovej áriovej melodiky. Do značnej miery sem prenikali ľudové vplyvy, takže pieseň svojou srdečnosťou a prirodzenosťou vhodne stelesňovala klasicistické ideály.

V oblasti cirkevnej tvorby v baroku používané formy zostali síce v platnosti, avšak výraz sa prenikavo zosvetštil, takže cirkevná hudba sa svojím charakterom a hudobnou rečou len málo líšila od výrazu iných skladieb, čo bolo ostatne cirkevným vrchnostiam trňom v oku a predmetom častých výčitiek. Osvietenké myšlienky aj tu zohrali dôležitú úlohu. Klasicistická cirkevná hudba je aj oveľa svetskejšia — „pozemskejšia“ ako napr. romantická cirkevná (ba neraz i svetská) tvorba so svojimi určitými mystickými sklonmi.

O to väčší dosah mala operná produkcia. Opera seria síce prechádzala z baroka do klasicizmu, avšak od začiatku tak libreto, ako aj hudba preukazovali hlbokú premenu, ktorá súvisela so zmenou sociálnej funkcie opery. Stereotypný javiskový pátos a alegorická glorifikácia absolutizmu sa pociťovali ako neprirodzené a od opery sa žiadalo pravdivé zobrazenie všeobecne platných ľudských charakterov, ktoré sa nevzťahujú na určitú stavovskú privilegovanú triedu, ale ktoré sa obracajú k celému ľudstvu. V celej hudobnej Európe tu pôsobili predovšetkým talianske vplyvy. Popri vážnej opere sa opera buffa (intermezzo) stala veľmi dôležitou formou, ktorá svojou realistickou ľudovosťou je typickým útvarom klasicizmu. Aj tu vplyvy vyšli z Talianska, ktoré viedli k ostrým sporom a bojom vo Francúzsku, kde sa vytvorila opéra comique, v Anglicku ballad-opera a v Nemecku Singspiel. Okrem toho vznikli miešané formy, ako napr. dramma giocoso a pod. V opernej tvorbe sa prelínali rôzne tendencie, avšak klasicistické ideály humanizmu, dramatickej pravdivosti, prirodzeného výrazu, jasnosti, vystúpenia prostých ľudí na scéne sa presadili všade, a to práve tak v librete ako aj v hudbe. (Obr. 15 v prílohe.) Aj oratórium nadväzovalo na barokové formy, avšak i tu sa plnou mierou uplatnili osvietenké ideály a nová hudobná reč. Snahy o zjednotenie najvyššieho umenia s najväčšou prístupnosťou a ľudovosťou viedli k takým vrcholným dielam, akými boli dve veľké Haydnove oratóriá, v ktorých sa vynikajúcim spôsobom stvárnil ideály vytvorenia osnutku univerzálnej reči na tomto poli (na čo potom nadväzoval aj Beethoven vo svojej IX. symfónii).

V klasicizme nastali aj hlboké premeny zvukovej predstavivosti. Na

poli dynamiky vystriedala barokovú jednotnú, nemennú, najviac terasovitú dynamiku (jedine s kontrastom piano-forte) nová, veľmi pohyblivá, mnohotvárne odstupňovaná dynamika. Od pianissima po fortissimo sa škála dynamiky rozširuje, najmä crescendo a decrescendo, sforzato a podobné efekty vzbudzovali ohromný rozruch (napr. mannheimský orchester). Nová dynamika tiež bola prostriedkom, pomocou ktorého bolo možné v hudbe vyjadrovať diferencovaný citový svet nového poslucháča na rozdiel od strnulej, jednotvárnej barokovej, nanajvýš „ozvenovej“ dynamiky. Barokové skladby často vôbec neobsahujú žiadne dynamické označenia, kým v klasicistických dielach dynamiku starostlivo vyznačujú od samého začiatku.

Premena barokovej polyfónie, ako aj bezpodmienečného vzťahu vrchného a spodného hlasu a prechod v homofóniu, s výlučnou nadvládou jednej melódie, viedlo už v ranom klasicizme k rýchlemu odumretiu generálneho basu. Generálbasová prax sa zachovala jedine v cirkevnej hudbe a čiastočne aj v talianskej opere. Pre laikov, ktorí sa rastúcou mierou aktívne zúčastňovali na hudobnom živote, prax generálneho basu bola ťažká a prekážala, k čomu pristupovalo snaženie raného klasicizmu po harmonickej ľahkosti a transparentii. Harmónie (vypĺňajúce hlasy) sa presne vypísali a nenechal sa tu priestor pre improvizáciu. Odbúrala sa tiež prebujnelá ozdobovacia prax, ktorá sa presnejšie fixovala a podstatne zjednodušovala.

Novú zvukovosť vyznačil aj klasicistický orchester, ktorý sa stal základom pre novodobý symfonický orchester. Jeho fascinujúci účinok bol okrem dynamiky najmä v zosilnení sláčikových nástrojov, iným spôsobom použitia nástrojov dychových a využitím ich špecifického zvukového charakteru. Samotné nástroje neboli však väčšinou nové. Už v barokovej ére dominovali husľové nástroje, tiež flauta, ktorú obľubovali najmä v ranom klasicizme, uplatňoval sa aj hobojs, i keď v menšej miere ako predtým. Treba však dodať, že väčšina nástrojov menila svoj zvuk v zmysle zvukových ideálov klasicizmu — zvuk sa stával plnším, pribojným ako prv. Ani ďalšie nástroje neboli nové (fagot, trombón, trúbka a iné), avšak od základu sa menil vzájomný pomer a spôsob ich použitia. Viac-menej novými nástrojmi boli klarinet so svojim predchodcom — basetovým rohom — a lesný roh, ktoré sa často používali; svojim pastórnym zvukom dobre zvýrazňovali snahy po prirodzených ideáloch klasicizmu. Sláčikový súbor prechádzal z barokového päťhlasu do klasicistického štvorhlasu, zborové obsadenie dychových nástrojov sa menilo na dvojice jednotlivých nástrojov. V barokovom orchestri sa dychové nástroje používali buď sólisticky alebo zborové, dali sa však aj vymeniť bez prílišnej ujmy na skladbe. Naproti tomu v klasicistickom orchestri išlo o koloristické, zmyslové účinky nástrojov. V barokovej skladbe bol zvuk štiepený („Spaltklang“) a určitý nástroj sa bez zmeny držal určitej témy.

V klasicizme išlo o splynutie, homogenitu zvuku („Verschmelzungsklang“), pričom tému mohol prevziať vždy iný nástroj. Klasicistický orchester dodnes tvorí základ pre orchestrálnu hudbu, aj keď sa rozšíril a zosilnel, no v základe sa nepozmenil. Úsilie o premenu štiepeného zvuku v homogénny vyznačil aj organ, ktorý čoraz viac napodobnil orchester. Aj registrami delený, krehký zvuk čembala ustúpil modernému klavíru, ktorý čoskoro úplne dominoval.

Novú zvukovosť charakterizujú aj druhy komornej hudby, novej nielen čo do formy, ale aj čo do nástrojového obsadenia, ktoré ešte v baroku bolo menlivé a neustálené. V barokovej komornej hudbe nástroje neboli často ani presne udané, dôležitá bolo výška, ladenie a nie druh nástroja. Naproti tomu v klasicizme každý nástroj bol presne predpísaný, mal už pevne vymedzenú charakterizačnú funkciu. Aj v smere zvukovej predstavy teda klasicizmus položil základy pre modernú hudobnú kultúru.

6.4. Filozofické základy estetiky hudobného klasicizmu

Z tohto stručného pohľadu na hudobný výrazový prostriedky klasicizmu sú zrejme hlboké premeny, akými prechádzala hudba od baroka ku klasicizmu, ktorého princípy zvýraznili osvietenenské ideály novej epochy dejín ľudstva. Novú hudobnú reč klasicizmu sprevádzala aj nová estetika, ktorá sa krystalizovala už veľmi skoro (skôr, ako sa dosiaľ všeobecne predpokladalo), a to ruka v ruku a takmer súčasne s výraznejším prenikaním ranoklasicistickej hudby (už v prvej polovici 18. storočia). Najzákladnejšou črtou, ktorou sa nové náhľady líšia od starých, je odklon, zavrnutie rozumových konštruktívnych princípov a vyzdvihovanie prirodzeného, voľného citového základu a zmyslových síl hudby.

Filozofické korene tejto novej estetiky sú v *senzualizme* (resp. v *empirizme*). Tento filozofický smer vznikol predovšetkým v Anglicku. I keď sa jeho tvorcovia nezaoberali bezprostredne hudbou tak, ako napr. tvorca racionalizmu Descartes, jednako myšlienky týchto filozofov značne ovplyvnili hudobnoestetické náhľady francúzskych, anglických a nemeckých autorov, a preto v krátkosti poukážeme aspoň na niektoré momenty filozofického učenia senzualistov, najmä pokiaľ súvisia s našou problematikou.

Francis Bacon (1561—1626), jeden zo zakladateľov novovekého materializmu a experimentálnych vied, vytvoril vo filozofii empirickú metódu. Podľa neho prameňom každého poznania sú zmysly a predmetom skúmania príroda. Pravda, aj Bacon zastával dualistický náhľad. Vedu rozdelil na teológiu a filozofiu. Objektom teológie je boh, kým filozofia študuje prírodu — hmotu, pričom sa opiera o skúsenosť a pozorovanie.

vane. Preto aj v človeku rozoznával dvojakú dušu, rozumovú, ktorú včlenil do teológie (!), a zmyslovú, ktorá je svojou podstatou telesná — hmotná (i keď vraj teplo je rozriedená a preto neviditeľná — typicky mechanisticko-materialistická myšlienka!), jej hlavným sídlom je mozog. Ostatne je zaujímavé, že rozumovú činnosť spája s teológiou, čím nepriamo poukazuje na to, ako sa mohol racionalizmus spojiť s náboženstvom. „Rozumová duša“ má však v jeho učení čiste formálny význam, jeho filozofický systém má vyslovene materialistický ráz. Kým Descartes rozoznával iba jedinú formu pohybu — mechanické premiestňovanie — zatiaľ Bacon na základe systematizácie prístupného experimentálneho materiálu určil 19 druhov pohybu. Hlavnú pozornosť venoval prírode, poznaniu vonkajšieho sveta, a preto prírodné vedy majú v jeho filozofii taký veľký význam. Zmysly, zdroj všetkého poznania, sú podľa neho neomylné, kým rozum je svojou povahou obmedzený. (Descartes naproti tomu hlásal, že zmyslom nemožno veriť, pretože nás uvádzajú do omylu.) Rozum vraj podlieha rôznym predsudkom a vytvára ilúzie alebo idoly. V tejto súvislosti hovorí, že „...rozum človeka sa podobá krivému zrkadlu, ktoré k podstate vecí pridáva svoju podstatu a odzrkadľuje veci v skrivenej, znetvorenej podobe“,¹³² a preto aj bojuje proti prázdny abstrakciám a stredovekej učnosti. Aby sa myslenie očistilo od týchto ilúzií, ktoré sú prekážkou pre vedecké poznanie a vytvárajú v človeku nesprávne, skomolené predstavy, treba vychádzať jedine zo skúseností, z bezprostredného skúmania prírody, z pozorovania, čo sa deje na základe zmyslových údajov, ktoré sú bezpodmienečne primárne. Teda reálne existujú jedine zmyslové údaje a ich vzťahy. Z jednotlivých vecí, faktov, ich porovnávaním a analýzou možno dospieť k záveru, ku všeobecňovaniu. Bacon ako prvý filozof podrobnejšie rozviedol indukčnú, analytickú metódu bádania a až vtedy uznal aj rozumové spracovanie empirických údajov. Poznanie však začína vnemami, ktoré sú jediným zdrojom poznania. O tesnom spojení zmyslov so skúsenosťami hovorí, že je potrebné, aby „zmysel súdil iba o skúsenosti, aby už skúsenosť učinila záver o predmete samom“.¹³³ Nie je bez zaujímavosti, najmä pre nás, aj jeho triedenie vied. „Obrazy predmetov, ktoré vchádzajú zmyslovými orgánmi do vedomia, nemiznú bez stopy; podľa si ich duša, ktorá sa k nim môže správať trojakým spôsobom: buď ich proste zhromažďuje v pamäti, alebo ich napodobňuje predstavami, alebo ich konečne prepracúva pomocou úsudku v pojmy. Na týchto troch schopnostiach ľudskej duše sa podľa Bacona zakladá ďalšie delenie vied. Pamäť je základom dejín, predstavy sú základom poézie, úsudok je základom filozofie.“¹³⁴ Bacon sa nezaoberal podrobnejšie teóriou umenia

a do hudby sa nerozumel, preto je táto jeho myšlienka v súvislosti s poéziou obzvlášť pozoruhodnou. Vieme, že hudba ako umenie má a najmä vtedy mala spomedzi všetkých umení najviac spoločného s poéziou, ku ktorej ju doboví autori aj prirovnávali, a tak má jeho náhľad pre umenie vôbec a teda aj pre hudbu širší význam. Bacon totiž ako prvý mysliteľ v zárodku naznačil myšlienky, ktoré sa stali základom pre nastávajúcu ranoklasicistickú hudobnú estetiku, pre učenie o napodobnení prírody. Ako prvý senzualistický filozof nielen jednoznačne určoval prvenstvo zmyslov pred rozumom, skúseností pred teóriou, čím vytvoril podklady aj pre senzualistickú hudobnú estetiku, ktorá vychádza zo zmyslového pôsobenia hudby, ako aj z hudobnej praxe, ale v uvedenom triedení aj priamo poukázal na to, že v poézii (analogicky teda aj v hudbe) ide o napodobnenie zmyslových predmetov predstavami. Keďže svoju filozofiu zameral na prírodu, pod týmto napodobnením myslel napodobnenie predmetov prírody. Keď ďalej hovorí aj o tom, že sa napodobnenie deje pomocou predstáv, ktoré sú základom poézie, prvýkrát tu vyzdvihol už aj význam predstavivosti v umení, teda fantazijnú zložku. Tento „pratec materializmu“, ako ho nazval Marx, vytvoril teda učenie, kde sú veľmi podnetné myšlienky, ktoré sa stali (takmer o poldruha storočia neskôr!) dôležitým východiskom pre novodobé náhľady na hudbu.

Na Bacona bezprostredne nadviazal Thomas Hobbes (1588—1679), pokračovateľ a systemizátor baconovskej materialistickej filozofie, ktorej dal ucelenú, pravdu, čiste mechanickú podobu. Hobbes totiž bol oveľa racionalistickejší ako Bacon. „Filozofia je racionálne poznanie“, hovoril a zdôraznil mechanicko-matematickú metódu v racionálnom myslení, čo bolo výrazom stavu vtedajších prírodných vied. Hobbes bol však dôslednejším materialistom ako Descartes, na rozdiel od neho (i Bacon) neuznal boha, ba ani nijakú nehmotnú substanciu, reálne mu existovali len materiálne telesá a predstavy. Pojmy podľa neho sú len ich odrazom v ľudskom vedomí a aj myšliaca substancija je hmotná. Hobbes však uznal aj pravdivosť svedectva našich zmyslových orgánov a hovoril, že telesá pôsobia na naše zmyslové orgány a ich pomocou, avšak aj pomocou rozumu ich možno spoznať (empirické poznanie je totiž podľa neho obmedzené). Pravda, jednotu racionálneho a senzualistického poznania sa mu nepodarilo vytvoriť, skôr mu išlo o vonkajšiu paralelu. Pre nás je zaujímavé, že skúmal, obdobne ako Descartes, vzťah fyziologických a psychických procesov, ktoré však na rozdiel od neho chápal dôsledne materialisticky, neuznávajúc žiadnu duchovnú substanciu. V súlade so svojou mechanistickou koncepciou tvrdil — podobne ako Descartes — že vnútorný pohyb v organizme je spôsobený vonkajším pohybom, avšak na rozdiel od neho aj tu zastáva racionalisticko-senzualistické stanovisko. Uznáva totiž pohyb nielen v mozgu, ale aj v srdci. Napríklad hovorí, že „pohyb zvona uvádza do pohybu vzduch, pohyb vzduchu zasa vyvoláva

¹³² Filozofický slovník, 1956, 36.

¹³³ Dějiny filosofie II, 1952, 133.

¹³⁴ Dějiny filosofie II, 133.

pohyb v uchu a ďalej v nervoch a tento pohyb spôsobuje pohyb v srdci a v mozgu¹³⁵. Teda zvuk zvonu — a keď to analogicky rozšírime na hudbu, o ktorej, pravda, nehovorí ani Hobbes — spôsobuje pohyb v uchu (v zmyslovom orgáne!), odtiaľ pohyb ide nielen do mozgu, ale aj do srdca. Hobbes však išiel ešte ďalej, keď hovorí, že pohyb v mozgu je myslením, kým pohyb v srdci je zdrojom celého emociálneho života človeka. Teda okrem mozgu, sídla rozumu, uznáva aj srdce ako sídlo citov, čo je pozoruhodná myšlienka. Emocionálny život človeka pokladá za niečo svojbytné, špecifické, čo nestotožňuje s rozumovým myslením, čím jeho náhľady tu stoja v príkrom rozpore s Descartom. V emocionálnej sfére rozlišuje dvojaký pohyb, kde jeden spôsobuje pôžitok, uspokojenie, sympatie, druhý zasa nespokojenosť, útrapy, odpor. Prvý napomáha, druhý prekáža životnému pohybu, ktorý tam nastáva. Pravda, to trocha zaváňa racionalistickou afektovou teóriou, avšak Hobbes dodáva, že človek sa riadi pozemskými záujmami a snaží sa o to, čo je príjemné, čím vyslovuje dôležitý náhľad, platný pre začiatky hudobnej estetiky klasicizmu, že totiž zo škály afektov treba vybrať príjemné, radostné a zameriavať sa na svetskosť. Spojením senzualistických i racionalistických momentov v zárodok uvádza aj myšlienky, ktoré sa kryštalizujú vo vrcholnej fáze estetiky hudobného klasicizmu.

Filozofia anglického materializmu smeru Bacona a Hobbesa našla svojho najdôležitejšieho pokračovateľa v Johnovi Lockovi (1632—1704). Ďalej rozpracoval najmä senzualistickú teóriu poznania, pôvod našich poznatkov a myšlienok zo zmyslového sveta. Locke hlásal názor, že naše myšlienky a predstavy sú výlučne výsledkom pôsobenia materiálnych, objektívne existujúcich vecí na naše zmyslové orgány. Tým sa dostal do úplného protikladu s Descartovým učením o vrodenných ideách, ktoré podrobil všestrannej kritike. Táto kritika karteziánskeho učenia mala dôležitý význam v boji materializmu s idealizmom. Oproti Descartovej metafyzike Locke hlása empirizmus. Podľa neho poznatky a idey sú získané a nie vrodené. Zdrojom poznania je skúsenosť. Naše poznanie je preto predovšetkým zmyslovým poznaním a jeho zdrojom sú vnemy. Pravda, ani on nebol dôsledným materialistom, pretože v poznaní rozpoznával dvojakú skúsenosť — vonkajšiu, ktorej základom je zmyslové poznanie a ktorá vytvára pocity, a vnútornú, ktorá má za základ reflexiu, pod ktorou rozumel samovoľné pôsobenie duše. Tento idealistický prvok v jeho učení využili potom Berkeley a Hume. Pomocou zmyslového a reflektívneho poznania získame všetky naše tzv. jednoduché idey. Tu určuje aj úlohu rozumu. Pri jednoduchých ideách je rozum iba pasívny. Sila a moc rozumu sa uplatňujú až vtedy, keď vnímaním získané jednoduché idey spájame, porovnávame, usporiadame atď. Teda pripúšťal rozumové spracovanie zmyslových údajov, ale to je iba druhotný akt,

ktorý stojí stranou; rozum vie iba usporiadať a kombinovať hotové jednoduché idey, čo bolo v jeho dobe rozšíreným mechanistickým stanoviskom. Aj v psychologických otázkach Locke zaujal materialistické stanovisko, ktoré bolo namierené proti scholastickému dogmatizmu, hoci ani tu nebol dôsledný. V každom prípade jeho filozofia, ktorá v podstate stála na pôde materialistického senzualizmu, mala obrovský vplyv na ďalší rozvoj filozofie, napr. na francúzskych osvietencom 18. storočia (Diderot a iní), a tým ovplyvnila aj estetické myslenie klasicizmu v hudbe.

Z anglických filozofov 18. storočia možno sa zmieniť o lekárovi Davidovi Hartleyovi (1704—1757), ktorý bol významným mechanickým materialistom a zaoberal sa aj psychickými javmi. Prekonával pritom Lockeovský dualizmus (zmyslové — reflektívne poznanie), keďže Hartley psychické javy síce tiež rozdelil do dvoch skupín — vnemy a idey — lenže prvé sú podľa neho jediným prameňom druhých, teda zmyslové orgány tvoria základ aj pre rozumovú činnosť. Pritom rozlíšil tzv. „zmyslové idey“, ktoré sa viažu priamo na zmyslové predmety, a „rozumové idey“, ktoré vyjadrujú vzťahy medzi týmito predmetmi. Rozumové idey sa vytvárajú z prvkov zmyslových ideí. Ináč však riešil súvislosť medzi psychickými a fyziologickými procesmi na podklade princípov mechanického materializmu a vtedajšieho stavu znalostí fyziológie. V niektorom ohľade pripomína Descartovu náuku, v podstate však dospieva k skoro opačným výsledkom a otázku nerieši na racionalistickom podklade. Síce hlása, že psychické procesy odpovedajú fyziologickým pohybom, že ich podklad tvoria záchvevy (vibrácie) mozgovej a nervovej substancie, že jednoduchým vibráciám odpovedajú jednoduché psychické procesy a zložitým zasa zložité, avšak na rozdiel od Descarta všade zdôrazňuje, že rozbor duševných procesov odhaľuje vždy len duševné pochody a nie telesné pohyby. Vnem teda nemožno vyvodzovať z pohybu a naopak. Jestvuje tu ale úzka súvislosť a duševné procesy sa dejú v zhode s mechanickými zákonmi. Hartley do takto chápaného mechanizmu zahrnuje aj city a vášne. City sú podľa neho výsledkom psychickej činnosti, zložitejšie vznikajú z jednoduchších psychických prvkov — teda nie sú automatickým, vulgárnym prenosom fyziologického pohybu, ako to traktoval Descartes. Hartley sa takto pokúsil systematicky objasniť zákonitosti psychického života.

Jedným z najvýznamnejších anglických materialistických filozofov a prírodovedcov 18. storočia bol Joseph Priestley (1733—1804). Žil práve v období európskeho hudobného klasicizmu. Ako dôsledný materialista odmietal učenie o dvoch substanciach, ktoré vychádza z toho, že hmota je pasívna a nemá schopnosť vnímať a myslieť. Priestley, naopak, dokázal, že hmota je aktívna a za určitých okolností vie aj myslieť. Pre nás má význam najmä jeho senzualistické stanovisko v analýze myslenia. Učil, že v duši niet ani jedinej idey, o ktorej by nebolo možné dokázať,

že vznikla na podklade zmyslových vnemov a ich spojenia. Opieral sa o Hartleya a tvrdil, že keď raz pripúšťame schopnosť vzniku jednoduchého vnemu, potom aj zložité idey, všetky duševné schopnosti, pamäť, úsudok a medzi iným aj emócie, vznikajú na tom istom podklade pomocou asociácií. O emóciách hovoril, že sú výsledkom asociácie určitej idey s príjemnými alebo nepríjemnými pocitmi, zložité emócie sú združením rozličných pocitov. To, pravda, je úplne niečo iné ako Descartovo vyvolávanie afektov pomocou „životných duchov“. Okrem toho výslovne hovoril aj o činnosti fantázie, pričom však fantázia podľa neho nie je ľubovoľnou, nespútanou duševnou činnosťou, lebo „bezpochyby aj v najdivších vzletoch fantázie sa nestretávame ani s jedinou ideou, ktorá by nesúvisela s nejakým dojmom alebo ideou, ktoré už v našej duši existovali skôr“.¹³⁶ (Priestley tu vlastne nepriamo naznačil klasicistický hudobný ideál, kde sa na rozdiel od baroka uplatňuje voľná fantázia, no ešte nie nespútaná subjektivistická ako v romantizme.) Priestley dokázal, že vnemy sú zdrojom všetkých, i najabstraktnejších ideí. Priestleyova spojitosť ideí s fyziologickými procesmi vychádza z Hartleya, do istej miery sa drží v medziach psychofyzického mechanického materializmu, avšak tuší jeho medze. Ináč však, podobne ako Hartley, ani on sa nezriekol náboženských predsudkov.

I keď David Hume (1711—1776) zastupoval v anglickej filozofii idealistický smer, nebol natoľko subjektivistickým idealistom ako George Berkeley (1685—1753), ktorý síce vychádzal z lockeovskej tézy, že naše vedomosti majú svoj pôvod v skúsenosti, prekrucoval však senzualizmus a empirizmus v idealistickom duchu a tvrdil, že všetky veci okolo nás sú len pocitmi a jestvujú len dovtedy, kým ich vnímame, čo ho viedlo k solipsizmu. Hume v niektorom ohľade nadviazal na Berkeleyho, vyhol sa však jeho extrémnym záverom. Vo svojich ekonomických prácach — Hume nadšene vychvaľoval kapitalistický spôsob výroby — stal sa dôležitým predchodcom anglickej klasickej politickej ekonómie a v rozpore s Berkeleyom v náboženských otázkach preukázal skepticizmus, čo francúzski ateistickí osvietenici uňho vysoko vyzdvihovali. (Kritizoval racionalistické dôkazy o existenci boha, odmietal vieru v nesmrteľnosť duše atď.) Hume bol senzualistom, i keď vychádzal z vnemov subjektu a v otázke zdrojov vnemov zaujímal agnostické stanovisko. Pre hudbu — hoci sa, prirodzene, ňou nezaoberal — jeho myšlienky mali zrejme dosah v tom, že vysoko vyzdvihoval význam zmyslov a vystupoval proti racionalizmu. Jeho učenie akiste ovplyvňovalo autorov na poli hudobnej estetiky v ich boji proti starému zaoštalému racionalizmu. Hume zdôrazňoval a vyzdvihoval prirodzené pudy i náklonnosti človeka. Autori hudobnoestetikkej teórie napodobnenia v boji proti všetkému vyumelkovanému tiež zdôraz-

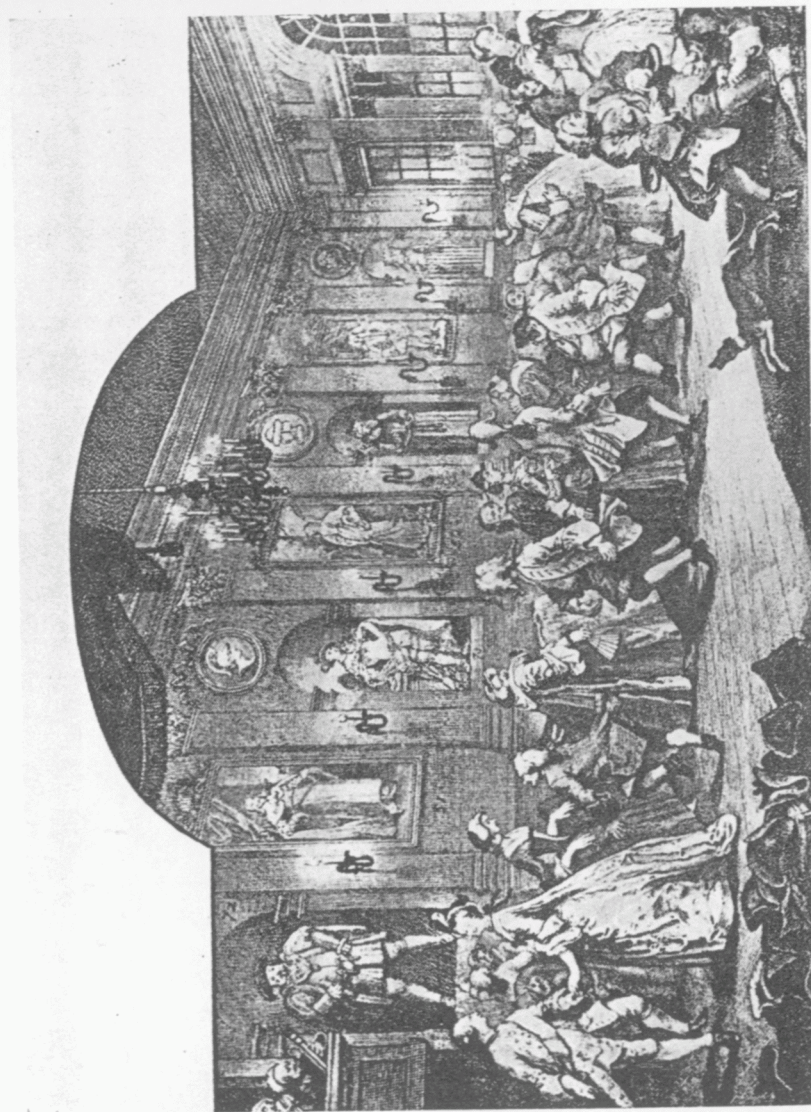
ňovali prirodzené sily človeka. Skúsenosť Hume viazal na predmet a mimo styku s predmetom žiadnu skúsenosť neuznával (hoci tu mal na mysli pochody v ľudskom vedomí a nie vonkajšiu materiálnu skutočnosť). Úlohou filozofie je skúmanie vnemov. V lockeovskom duchu Hume rozdelil vnemy na zmyslové a reflektívne. Hudba podľa tohto delenia patrí do oboch kategórií, pretože ako príklad pre prvú skupinu uvádza sluchové, zrakové a pod. vnemy, kým do druhej skupiny zaraďuje vášne a emócie. Rozdelenie pôsobenia hudby do dvoch skupín, ktoré uvádzajú početní autori teórie napodobnenia, sa zrejme opierajú o toto lockeovsko-humeovské delenie. Rozoznávajú totiž nižšie, čiste zmyslové pôsobenie, a vyššie, emotívne účinky hudby. Hume v tejto druhej skupine menuje emócie, ako lásku a nenávisť, strach a nádej, spokojnosť a nespokojnosť, teda dvojice afektov, ktoré sú však zbavené racionalistického podkladu karteziánskeho typu. Hume naopak — i keď z idealistických pozícií — silne obmedzuje rozumovú poznávaciu schopnosť, dokonca ešte viac ako Locke. Obrazy, ktoré podávajú zmysly, nie je podľa neho možné rozumove odôvodniť. Z dojmov a predstáv, získaných zmyslovými vnemami, vytvára sa celý obsah nášho vedomia a rozum k tomu už nič nepridá. „Hoci sa zdá, že naše myslenie má neobmedzenú slobodu, pri bližšom skúmaní zistíme, že je v skutočnosti uzavreté do veľmi úzkych medzí a že všetka tvorivá sila rozumu nie je ničím iným ako schopnosť skladat', prekladať, rozmnožovať alebo zužovať látku, ktorú nám poskytujú vonkajšie zmysly a skúsenosti.“¹³⁷ Podľa Humea teda rozum je podradný, môže jedine kombinovať predstavy, idey, ktoré sú kópiami bezprostredných dojmov a vnemov, činnosť zmyslových orgánov je hlavnou vecou. Hume potom skúmal vzťahy medzi rôznymi ideami vo vedomí a hovoril, že spôsob, akým sa to deje, nie je človeku vrozený, ale získaný skúsenosťou. Teda aj tu, v kombinácii myšlienkovvej činnosti, je zřejmý jeho empirizmus. Ďalej odmieta, hoci nie je materialistom, existenciu nejakej duchovnej substancie, ako to hlásal materialista Descartes. Tu je tiež v rozpore s Berkeleyovým subjektívnym idealizmom. Hume sa odvoláva na každodennú skúsenosť a na človeku vlastný prirodzený inštinkt, ktorým sa riadi.

Tvorcovia senzualistickej filozofie sa teda hudobnou problematikou bezprostredne vôbec nezaoberali, je však nesporné, že ich myšlienky ďalej osiahle ovplyvnili hudobnoestetické nazeranie klasicizmu. Napr. francúzski osvietení filozofi 18. storočia, ktorí významne prispeli aj k hudobnej estetike, vychádzali z tohto senzualizmu, o čom budeme ešte hovoriť. Aj keby tieto vplyvy neboli vždy na prvý pohľad zřejmé, v Anglicku vzniknutý senzualizmus tvoril v poslednej inštancii základ, z ktorého nová estetika vyrastala. Pravda, myšlienky anglických senzualistov sa

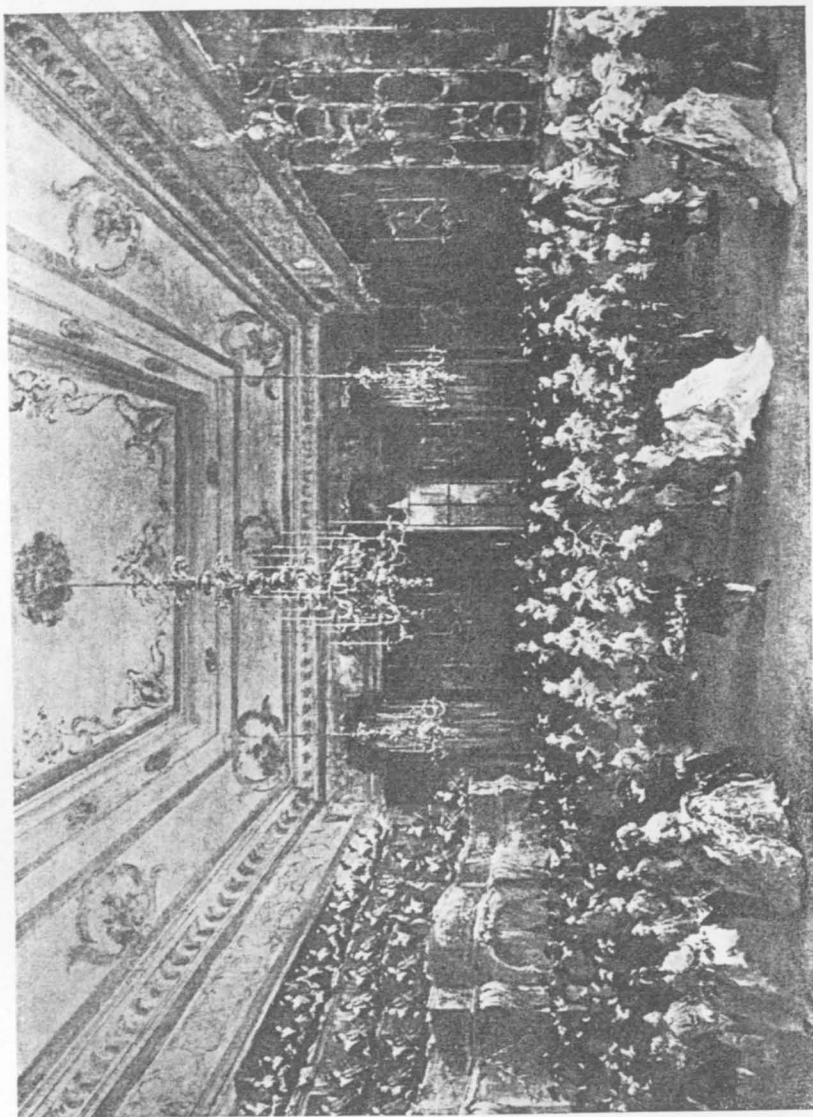
širili už dávno pred vznikom hudobného klasicizmu, ba zrodili sa súčasne s racionalizmom (Bacon bol nielen Descartovým súčasníkom, ale sa narodil o celú generáciu skôr!), a tak vzniká iste oprávnená otázka, prečo sa senzualizmus neuplatnil v hudbe (resp. v jej estetike) hneď? Zdá sa, že toto vyplývalo zo sociálnej funkcie hudby, ktorá to neumožňovala. Z tohto zorného uhla sa snažíme uvedenú otázku zodpovedať.

Hospodársky pokrok v lone feudalizmu sa rozmáhajúcej buržoázii si vyžadoval nové myslenie a novú vedu, takže tu bol potrebný a nevyhnutný nielen racionalizmus, ale aj senzualizmus. Najmä to platí o Anglicku, ktoré bolo jednou z prvých európskych zemí, kde kapitalistické vzťahy vznikli skoro a rýchlo sa rozvinuli a kde nositeľkou pokroku a rozkladu feudálneho spôsobu výroby nebola iba buržoázia, ale aj časť feudálov. Vytvárala sa nová šľachta, ktorá stála takmer na pôde kapitalistických vzťahov a jej hospodárska moc tým neobyčajne vzrástla. Nová šľachta bola v ekonomike i v ideológii hlásateľkou na svoju dobu pokrokových, vlastne buržoáznych tendencií a potrebovala rozvoj novej empirickej vedy, ako aj novej senzualistickej filozofie, ktorá sa preto mohla šíriť. Pravda, idealistické prvky v nej dostatočne poukazujú na jej určitú kompromisnosť.

Odlíšná situácia bola na kultúrnom poli, v hudobnej oblasti, najmä na európskej pevnine. Nevytvorili sa ešte predpoklady (ani v ekonomickom zmysle) na to, aby hudba mohla byť patrične funkčne viazaná s buržoáziou, ba naopak, naďalej mala skrásľovať a oslavovať život feudálov. Buržoázii sa síce podarilo upevňovať pozície na ekonomickom poli, nemohla však rozvinúť svoje ideály na poli hudobnom. V hudbe a v jej estetike potrebám vládnucej triedy vyhovoval práve racionalizmus, pretože splnil jej požiadavky. Racionalistická hudobná teória svojimi pravidlami presne ustálila a usmernila hudobnú reč tak, aby vyhovovala strnulému ceremonijálu feudálnej reprezentácie. Hudba sa preto dávala do súvisu s činnosťou rozumu, kým citové emócie sa akosi považovali za nevyhnutné zlo, ktoré bolo potrebné usmerniť regulami. Vládnuca vrstva prejavovala nedôveru voči subjektívnemu výrazu citov, voči búrlivým prejavom rozumom nekontrolovateľných zmyslových síl hudby, voči voľnému priebehu fantázie, videla v tomto nežiadúci odklon od platných spoločenských noriem, a preto žiadala objektivizovanú hudbu, zbavenú voľnej citovosti, matematický, rozumom ako najvyšším princípom kontrolovateľný „význam“ hudby. Vo vede a vo filozofii sa mohli teda pripustiť, ba aj podporovať empirizmus a senzualizmus, v hudbe však súčasne požadovali racionalizmus. V hudobnej estetike bola preto rozumová špekulácia dôležitejšia ako z praxe odvodené náhľady. Špekulatívny charakter tejto hudobnej estetiky bol priam zákonitým dôsledkom jej sociálnofunkčnej spätosti s feudálnym absolutizmom. Barokové obdobie dejín hudby síce skoncovalo so stredovekým teoretickým systémom, avšak



Obr. 13. W. Hogarth (1697—1764). *Ludový tanec* (z *Analýzy krásy*), 1753. Medirytina.



Obr. 14. F. Guardi. *Galakonzert v Benátkach*, 1782 (München, Alte Pinakothek).

Slávnostný rámec predstavenia vokálno-inštrumentálnej hudby v šľachtickom prostredí. Účinkujúci sú vľavo hore.

Obr. 12–14 (obdobne ako obr. 3–5) ukazujú rôzne sociologické aspekty hudby v epoche klasicizmu.

nová teória, ktorú nastolilo, bola opäť špekulatívna; scholastickú špekuláciu iba nahradila špekulácia racionalistická. V znamení racionalizmu stojaca prvá fáza osvietenstva nemohla preto priniesť ešte zásadnú premenu v hudobnom vývoji.

V druhej fáze osvietenstva nastal však obrat. Senzualizmus, ktorý vystrieda racionalizmus, charakterizuje protišpekulatívnu hudobnú estetiku klasicistickej epochy a tým jej úplný protiklad k princípom barokovej estetiky. Tento protiklad je úmerný protikladom samej hudby oboch období.

Na poli hudobnej estetiky bolo vlastne oddávna možné pozorovať skrytý boj dvoch protikladných princípov. — dvoch smerov. Tento odveký zápas sa latentne ťahá cez celý stredovek, plnou intenzitou však mohol vypuknúť až v prvej polovici 18. storočia, keď pokroková spoločenská trieda mohla výraznejšie uplatňovať svoje osvietenské, demokratické kultúrne snaženia. Boj dvoch smerov v estetike nebol teda „čiste“ hudobnoestetickým bojom, nebol bojom umeleckých náhľadov „osebe“, ale spoločensky podmienený, bol teda bojom v zásade ideovým medzi oboma veľkými spoločenskými skupinami. Tento boj, ktorý sa viedol v znamení nadvlády rozumu alebo citu, vyvrcholí okolo polovice 18. storočia a v tom istom čase ako v samej hudbe, aj na hudobnoestetickom poli nastal základný prelom. Nové náhľady neboli, pravda, hneď dané, staré s novým dlhší čas bojovalo a rôznym spôsobom medzi sebou sa miešalo. Táto spleť, tento chaos vzájomne sa prekrížujúcich, protirečivých náhľadov sa nám vyjasňuje a usporadúva, keď ich chápeme z hľadiska základných spoločenských síl, ktoré ich v poslednom dôsledku podmienili.

Postupne a neodvratne sa takto rúcajú múry starej, dômyselne vybudovanej pevnosti teoretických špekulácií starého, stredovekého feudálneho sveta a víťazne napredujú nové, protiracionalistické, senzualistické, empirické hudobnoestetické ideály, ktoré sme zaradili do dvoch fáz alebo kategórií (učenie o napodobnení a výrazový princíp).

7. Učenie o napodobnení

7.1. Napodobnenie. Francúzsko

Kým sociálne pozadie pre boje na poli hudobnej estetiky 18. storočia tvorila antitéza oboch spoločenských skupín, filozofickým pozadím bola, ako sme uviedli, antitéza racionalizmu — senzualizmu. Pravda, na rozdiel od filozofie ťažiskom boja estetiky nebola tak teória poznania, veď v hudbe ani nemôže ísť o pojmové poznanie, ako skôr metodologická otázka, či je v tvorbe a vo vnímaní hudby rozhodujúcim faktorom rozum alebo zmysly a city. Konkrétne sa tento hudobnoestetický boj prejavil ako antitéza afektová teória — učenie o napodobnení, čo na hudobnom poli zodpovedalo antitéze vrcholný barok — raný klasicizmus. Učenie o napodobnení sa ujalo a rozvinulo vo Francúzsku, preto sa v prvom rade obrátíme na francúzskych autorov, ktorí určovali ráz tohto učenia. Odtiaľ sa toto učenie potom šírilo do Nemecka a Anglicka.

Vo Francúzsku, vlasti Descarta, klasickej krajiny racionalizmu, kde základným východiskom pre teoretikov (nech sa v inom ohľade medzi sebou akokoľvek líšili) bola úplná nadvláda rozumu, najskôr sa vyvíjajú impulzy na jeho prekonanie. Racionalistické hľadisko ako oficiálny náhľad vládnucej triedy sa dostal do protikladu s rozvojom buržoázie, ktorý so sebou priniesol aj nové myšlienky, vedúce k postupnému prekonaniu afektovej teórie a ku kríze starého racionalizmu vôbec.

Sociálnopolitický vývoj vo Francúzsku v 18. storočí bol charakterizovaný zostrením triednych protikladov medzi buržoáziou a šľachtou a tu — na rozdiel od Anglicka, ale aj Nemecka a Talianska — bola kompromisná cesta vylúčená. Francúzska buržoázia vystupovala v mene celého ľudu, čo jej umožňovalo obrátiť sa proti feudalizmu s potrebným dynamizmom. Na ideologickú prípravu buržoáznej revolúcie vo Francúzsku slúžilo celé osvietené hnutie v širokom zmysle slova. Aj nové senzualistické náhľady v hudobnej estetike boli zamerané proti hudobnému mysleniu absolutistického feudalizmu.

Tieto nové progresívne náhľady označujeme práve za učenie o napodobnení, totiž o napodobnení krásnej prírody. „Predmetom všetkých umení je napodobnenie krásnej prírody“ — uvedené Batteuxovo heslo sa stalo symbolom celej tejto francúzskej estetiky 18. storočia, pričom „krásna“ príroda obsahuje už aj moment umeleckej štylizácie (o tomto

budeme podrobnejšie hovoriť neskôr). Francúzsky materializmus 18. storočia vedome postavil proti špekulatívnym, abstraktným metafyzickým systémom konkrétne štúdium reálnej prírody. Prírodu francúzski materialisti a pokrokoví myslitelia uznávali za základný princíp a za zdroj všetkého jestvujúceho. Takéto nazeranie bolo tak rozšírené, pertraktované i zažitá a učenie o prírode tak rozpracované, že nemohlo neovplyvniť ani umelecké náhľady — estetiku. Z toho zorného uhla musíme na jednej strane chápať snahy teoretikov, že žiadajú od umenia napodobnenie prírody, resp. že vysvetľujú umelecké artefakty ako niečo, čo svojimi prostriedkami túto prírodu napodobňuje, avšak na druhej strane treba zdôrazniť, že učenie o napodobnení ako také nebolo vlastne ničím úplne novým.

Svojho predchodcu malo už v antickom Grécku a jeho pôvodcom nebol nik iný ako Aristoteles, ktorý o tom hovorí vo svojej *Poetike*.¹³⁸ Toto učenie formuloval Aristoteles ako prvý a aplikoval ho na určité druhy básnického a hudobného umenia svojej doby, ktoré označil za imitujúce; imitácia, ako hovorí, je človeku od prírody daná, a tým sa najviac líši od zvierat; prostredníctvom napodobnenia sa učí a v dielach imitácie sa kochá. Toto učenie, ktoré Aristoteles označil za *mimesis* a ktoré potom v 18. storočí nazvali učením o napodobnení, bolo od neskej antiky a počas celého stredoveku zabudnuté. Ožilo až v renesancii, avšak vtedy bolo iba jedným z desiatky iných teórií, ktoré sa v tom čase pertraktovali. Odytedy sa naň už nezabudlo a *mimesis* sa stalo východiskom pre nespočetné skúmania na poli teórie umenia a estetiky.

Vyvrcholenie nesporne dosiahlo v estetike a menovite v hudobnej estetike 18. storočia, v období klasicizmu, najmä raného, keď sa stáva popredným učením, o ktorom s veľkým zanietením diskutovali a všestranne ho osvetľovali. Nie je náhodné, že vrcholný rozkvet dosiahlo toto estetické učenie práve vtedy. Hovorili sme už, že mnohé princípy hudobného klasicizmu boli staršieho dáta (najmä od renesancie), avšak že až vtedy sa mohli stať ucelenou a prevládajúcou slohovou kategóriou, keď dozreli patričné spoločensko-historické podmienky; analogicky to bolo aj s estetickým nazeraním klasicizmu.

Text Aristotelovej *Poetiky* sa v 17. storočí objavil vo francúzskom preklade, i keď vtedy sa jeho učenie ďalej nerozpracovalo. Avšak už v čase prevládania racionalistickej afektovej teórie (koncom 17. a začiatkom 18. storočia) sa praktickí hudobníci a meštiacki milovníci hudby stavali proti neudržateľným starým teóriám. Pravda, teoretici v tom čase stáli ešte v službách feudalizmu, avšak medzi samotnými hudobníkmi sa nové náhľady bezpochyby šírili. Pravda, hudobníci neboli teoreticky tak podkutí, aby svoje náhľady fixovali aj písomne a pokiaľ sa to aj stalo.

¹³⁸ Ako sme na príslušnom mieste uviedli, Aristoteles bol tiež jedným z pôvodcov afektovej teórie vo svojej *Rhetorike*.

spomenutí „literárne“ činní muzikanti používali na ich opis iba nedostatočné slová; nakoniec to za danej kultúrno-politickej situácie bolo aj ťažko možné, a preto sa ich názhady zachovali v omnoho menšej miere, zrejme viac sa tradovali ústne. Nedostatok zachovaných prameňov v tomto smere nás však nesmie zväzdať k pozitivistickým záverom, že proste neexistovali. Je to obdobné, ako keby sme z nedostatku zachovaných pamiatok, resp. zápisov dobovej ľudovej hudby chceli usúdiť, že táto sa pestovala len veľmi málo.

7.1.1. *Dubos, Batteux a ich predchodcovia Rameau; encyklopedisti d'Alembert, Diderot, Rousseau, Grimm*

Početní muzikanti sa obracajú proti racionalistickej intelektualizácii hudby (už v časti o afektivej teórii sme videli, že v Nemecku aj niektorí teoretici ju čiastočne ironizovali) a v uchu vidia orgán vnímania hudby, uznávajú zmyslové krásno a hudba je pre nich umením citov — pravda, podložené a pomiešané s afektovou teóriou. Tak napr. skladateľ François Duval (1637—1728) hovoril, že bôľ, nenávisť, radosť, obdiv, strach, nevinnosť, hnev, smútok atď. sú afekty dané v prírode, ktoré skladateľ cití a prenáša ich na poslucháčov. Tu sú už zrejme prvé náznaky novovekej teórie napodobnenia prírody. Dvorný organista Henry du Mont roku 1667 odvážne charakterizoval hudbu ako „najvyššiu a najrýchlejšiu imagináciu“, podľa neho teda hudba vyviera z činnosti fantázie!

V tomto smere cenným prameňom je Plucheho práca *Spectacle de la nature* (1732). Autor tu uvádza na svoju dobu veľmi progresívne priznania niektorých francúzskych hudobníkov. Napríklad Bénigne de Bacilly, skladateľ a učiteľ spevu, vo svojej učebnici spevu (roku 1668) vyslovil myšlienku, že hudba je umením pre uši a jej účelom je uspokojiť ucho (teda to, čo neskôr tak zdôrazňoval Rousseau). Aj skladateľ Marc-Antoine Charpentier (1636—1704) sa vyslovil za zmyslové krásno v hudbe; zachoval sa jeho výrok „Chodte do Talianska, tam je pravý prameň“.¹³⁹ Huslista a skladateľ Jean-Pierre Guignon (1702—1774) hovoril, že hudba je na to, aby odháňala dlhú chvíľu (aby teda ušľachtile pobavila). Popredný huslista Jean Baptiste Anet (1664—1755) nechcel nič vedieť o učenej, teda o kontrapunktickej hudbe, hlavnou vecou preňho bolo, aby hudba bola ušľachtilá a pôvabná. Pluche nás informoval o tom, že početní hudobníci, napr. Couperin, d'Agincour, La Lande, de Bousset, Mouret a Leclair hlavný cieľ hudby videli v krásnej melódii a spevu, bez prílišnej harmonickej a kontrapunktickej záťaže.

Hudobná prax sa teda už usiluje smerovať k vyzdvihovaniu zmyslovej

krásnej melodiky, ku klasicistickým princípom, ktoré boli namierené proti pompézosti i proti kontrapunktu barokovej hudby a špekulatívnosti jej teórie. Dokonca vládnúca estetika sa už miestami začala odpútať od starého racionalizmu, ako svedčia dva začiatkom 18. storočia vyššie paralelné spisy, kde sa porovnáva francúzska a talianska hudba (Abbé Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Français*, 1702 a Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704). Raguenet sa vyslovil za novú pokrokovú taliansku hudbu, ktorá pôsobí na naše zmysly a je citová, a hoci Lecerf svojou odpoveďou vystupoval v záujme obrany francúzskej hudby, nemohol neuznať, že talianska hudba je zmyslove krásna. Boje na poli hudobnej estetiky medzi francúzskou a talianskou hudbou, ktoré boli dôležitou súčasťou formovania novej estetiky v dobovej spisbe, začínajú sa teda už začiatkom 18. storočia. Takéto a iné polemické spisy sa v hudobnej teórii množili, pertraktovali sa aj otázky úpadku hudby a pod., čo signalizuje hlbokú premenu v nazeraní na ňu. Na pretras stúpajúcou mierou sa dostávajú aj nové požiadavky na umenie. Tak sa u Crousaza (*Traité du Beau*, 1715) stretávame s požiadavkou krásna v umení, ktoré sa dosahuje vtedy, ak pojmy a pocity sú v diele zastúpené rovnakou mierou. Je to teda sčasti racionalistická a sčasti už senzualistická požiadavka. La Motte-Houdard hovorí (*Réflexions sur la critique*, 1715), že umenie je napodobnením prírody, príroda sa však nemá kopirovať, nemá sa napodobniť všetko, ale sa má robiť správny výber, majú sa napodobniť veci, ktoré pôsobia príjemne. Tým významne anticipoval už Batteuxa! Pojem „krásna príroda“ ostatne používal už roku 1714 Fénelon (*Lettre à M. Dacier* . . .).

Najväčšie zásluhy pri kladení základov nového učenia (pred Batteuxom) nesporne patria Jeanovi Baptistovi Dubosovi (1670—1742). Pritom je zaujímavé, ako málo ocenili zatiaľ jeho prínos v tomto smere, ako aj to, že sa považuje iba za predchodcu Rousseaua, hoci bol aj najdôležitejším Batteuxovým predchodcom. Vo svojom hlavnom trojzväzkovom diele *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (1719)¹⁴⁰ vyslovil svoje mimoriadne podnetné a ďaleko do budúcnosti ukazujúce estetické názhady, ktorými ovplyvnil nielen ďalší rozvoj protiracionalistickej francúzskej estetiky, ale mal silný vplyv aj na anglickú a nemeckú hudobnú (a nielen hudobnú) estetiku (dokonca ešte Lessing vo svojom *Laokoonovi*, 1766, spracúva otázky, ktoré nastolil Dubos).

Dovtedy prevládajúcu objektívnu racionalistickú estetiku rozkladá z hľadiska subjektívneho citového momentu, vychádzajúc zo senzualistickej filozofie, i keď je ešte závislý aj od racionalizmu. Konečným účelom

¹³⁹ Podľa H. Goldschmidta, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Zürich—Leipzig 1915, a podľa W. Seraukyho, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster i. W., 1929, dielo vyšlo dokonca 1715, avšak podľa W. Seraukyho hovorí *Dubos* v MMG III, 1954, 841—842, vyšlo roku 1719.

a zmyslom umenia podľa neho nie je vyvolávať afekty, ale spôsobiť „čistý pôžitok“. Dubos ako prvý jasne vyslovil tézu, že všetky umenia sa zakladajú na princípe napodobnenia prírody. Umelecké dielo nie je nikdy samotnou prírodou, ale iba jej napodobnením, preto sú jeho hnutia omnoho miernejšie ako hnutia vyvolané samotnou prírodou. Je to typický postoj, platný pre galantné aj citové prvky ranoklasicistickej hudby, ktorá namiesto prudkých afektov zobrazovala predovšetkým mierne city. S týmto náhľadom sa často stretávame aj u ďalších autorov. Maliarstvo a hudba stoja k prírode najbližšie, majú prednostné postavenie. Dobové maliarske umenie vo Francúzsku sa výrazne orientuje na spodobenie scén v prírode, dokonca aj hudobné a tanečné produkcie lokalizujú do tohto prostredia. (Obr. 16, 17 v prílohe.)

Hudbu pokladá za najprírodzenejšie zo všetkých umení. V tónoch hudby citové hnutia pôsobia bezprostredne na človeka, jej výrazové prostriedky sú prirodzené. „Prirodzené znaky vášni, ktoré hudba zhromažďuje a ktoré používa s umením . . ., musia sa vracieť v podobe ešte spôsobilejšej nás dojať, pretože tieto prirodzené znaky majú vynikajúcu silu, aby nás pohli.“¹⁴¹ Inde hovorí, že hudba obsahuje „znaky vášni, dané prírodou, odkiaľ nadobudli svoju energiu.“¹⁴² Týmto spôsobom hudba pôsobí dokonca prírodzenejšie ako reč, ktorej výrazové prostriedky sú umelými znakmi (pretože medzi slovom a jeho významom v reči neexistuje vnútorný vzťah, je to iba znak). Z týchto myšlienok názore vidíme hlboký protiklad k starej afektovej teórii a dôležitú novú myšlienku. Prírodnosť, dojmavosť, pohnutie (*toucher, émouvoir*) sú novými heslami, ktoré jasne svedčia o odklone od racionalizmu a mechanického vyvolávania afektov atď. a zdôrazňujú citový prvok v umeleckej tvorbe.

Dubos rozoznáva dvojaký, a to nižší a vyšší pojem napodobnenia prírody v hudbe. Prvým je „simple imitation“, ktorý je podľa neho otrockou kópiou prírody (*copie servile de la nature*). Zakladá sa na napodobnení zvukov oživej a neoživej prírody. Tónomaľbu v tejto súvislosti uznáva ako oprávnenú, má byť čím podobnejšia zvuku, ktorý má napodobniť. Tu je zrejmy ešte racionalizmus (avšak už v celkom inom zmysle ako v afektovej teórii).¹⁴³ Vyším spôsobom napodobnenia už u Dubosa je štylizácia, akýsi výberový princíp. Nemá sa totiž napodobniť čokoľvek, ale treba vybrať taký vzor, ktorý nás vie dojímať, pretože len vtedy nás jeho napodobnenie dokáže pohnúť. (Výberový

princíp ďalej rozpracoval Batteux.) Treba vyzdvihnúť, že tieto myšlienky publikoval už roku 1719 (resp. 1715?), teda v čase, keď sa prejavili prvé náznaky novej hudby! Dubos v tomto vyššom druhu napodobnenia pod prírodou myslí vlastne oduševnelú, vnútornú prírodu, teda prirodzenosť človeka, čo svedčí o jeho novom psychologickom nazeraní.

Dubosove náhľady o hudbe ako umení prírodzeného výrazu postupným odstránením racionálnych zvyškov ďalej rozpracovali. Jeho veľkou zásluhou však bolo, že položil základy pre ďalší rozvoj hudobnej estetiky klasicizmu.

Prvým významným teoretikom, ktorý po Dubosovej priekopníckej práci vážne otriasol celým systémom racionalizmu a vedecky fundoval teóriu napodobnenia, bol Charles Batteux (1713—1780). Batteuxove náhľady vyšli najprv v trojväzbovej literárnoestetickej práci *Traité des beaux arts, réduits à un même principe* (1743).¹⁴⁴ Dielo, ktoré vzbudilo mimoriadny rozruch a vyvolalo široko rozvetvené diskusie, stalo sa medzníkom a jedným z pilierov hudobnej estetiky klasicizmu. Jeho systém tvoril východisko pre prekonanie racionalizmu, a to i napriek tomu, že vývody obsahujú niektoré nejasnosti a dvojzmyselnosti. Tento spis treba chápať ako prechod medzi starým a novým nazeraním a hoci sa Batteux okrem Dubosa a iných francúzskych autorov opiera aj o niektoré myšlienky anglickej (napr. Shaftesbury) i nemeckej (napr. Baumgarten) estetiky, jednako ide o epochálne dielo.¹⁴⁵

Batteux vo svojej práci všetky umenia, teda aj hudbu, odvodzuje od napodobnenia krásnej prírody (*la belle nature*), ktorá podľa neho je predmetom všetkých umení (*l'objet de tous les arts*). Princíp napodobnenia vyvodzuje z podstaty zákonitostí génia a vkusu, kde prináša veľa nového. Už to, že hovorí o géniovi, je oproti normám starého racionalizmu niečo úplne nové, i keď sú tu zrejme ešte racionalistické momenty. Génium podľa neho nie je samostatnou tvorivou silou ako u anglických estétov (napr. u Younga), ale je „un raison active“, „un instrument éclairé“, ktorý sa nemôže dostať za hranice prírody, nemá vymyslieť nič, čo nemôže byť, ale má nájsť to, čo jestvuje, t. j. má napodobniť

¹⁴⁴ W. Serauky síce uvádza, že práca vyšla roku 1746 (*Batteux*. MGG I, 1949—1951, 1411), ostatné pramene však, napr. A. Schering, c.d., a najmä novšie publikácie, napr. H. Pfrogner, c.d., udávajú rok vydania 1743. Nemáme síce možnosť preveriť si autentickosť roku vydania, avšak aj keby bolo dielo vyšlo roku 1746, a nie roku 1743, aj tento rok je vzhľadom na novosť myšlienok dosť skorý a ukazuje, že nielen v samej hudbe, ale aj na estetickom poli vyšli mnohé základné diela vo vzťahu ku klasicizmu pred polovicou 18. storočia a ešte pred polovicou storočia, roku 1749 vyšiel tento spis v nemeckom preklade J. A. Schlegela. V Nemecku, pravda, ako uvidíme, možno vystopovať tendencie ranoklasicistickej hudobnej estetiky ešte pred rozmachom učenia o napodobnení.

¹⁴⁵ H. Goldschmidt i W. Serauky sa trochu zjednodušene snažia z nehorobiť eklektika a čiastočného racionalistu, čo vyplýva z ich základného mylného postoja.

¹⁴¹ H. Goldschmidt, c.d., 39.

¹⁴² W. Serauky, *Dubos*. MGG III, 1954, 842.

¹⁴³ Keďže tento náhľad a vyzdvihovanie tónomalebnej schopnosti hudby preberali takmer všetci Dubosovi nasledovníci v rámci učenia o napodobnení, interpreti tejto teórie (myslíme hudobných vedcov nášho storočia), ktorí sa pozerali na teóriu napodobnenia trochu jednostranne či povrchno, domnievali sa, že celé učenie o napodobnení je racionalistické, preto toto učenie aj zatriedili do epochy racionalizmu, čo je však nesprávne.

prírodu. V tejto súvislosti vysvetľuje aj pojem nadšenia (*enthousiasme*), ktorým musí byť umelec naplnený, ak chce vyjadriť živé predstavy, a tu už niet ani stopy po racionalizme. O tomto entuziazme hovorí, že „obsahuje iba dve veci: živé zobrazenie predmetu v duchu a dojatie srdca (*émotion du coeur*), ktoré je primerané tomuto predmetu“.¹⁴⁶ Teda už pri definícii génia je nevyhnutnou zložkou tiež cit, srdce, pričom génius potrebuje aj nadšenie, ktoré prírodu zdokonaľuje (teda štylizuje). Pri definícii vkusu síce hovorí, že je veľmi podobný rozumu, takže jeden možno zameniť druhým, avšak súčasne uznáva vo vkuse citový prvok. Rozum označuje za spôsobilý spoznať (*reconnaître*), kým o vkuse hovorí, že umožňuje cítiť (*sentir*), čo je dobré, zlé, priemerné — teda poznávaciu schopnosť rozumu kladie proti citovej zložke vo vkuse. Týmto sa vysoko pozdvihol nad úroveň súčasných estétov (Crousaz). Tak sa podľa neho vkus stáva „citom, ktorý nás upozorňuje, či je krásna príroda dobre alebo zle napodobnená“. Pri definícii génia a vkusu zanecháva starý racionalizmus, hoci rozumové momenty od citových nevie jednoznačne oddeliť.

Pri určení pojmu krásnej prírody je to obdobné. Zaoberá sa ňou opäť v súvislosti s géniom i vkusom. Pri rozbere geniálnej tvorby od umelca žiada, aby prírodu nenapodobnil otrocky (teda nekopíroval naturalisticky), ale aby ju napodobnil takú, aká môže byť (teda výberový princíp a určitá sloboda v napodobnení) a ako si ju vie predstaviť rozum („rozum“ je tu zasa iba racionalistický prídavok, kým „predstaviť si“ znamená uznať fantazijnú zložku). Krásna príroda nie je takou pravdou, akou je v skutočnosti, ale „krásnou pravdou, aká by mohla byť: „krásnou pravdou, predstavovanou tak, ako keby skutočne existovala, a vybavovanou so všetkou dokonalosťou, aká sa len môže tľmočiť“.¹⁴⁷ Krásna príroda je tu vlastne krásnou pravdou. Pojem krásna i pravdy sú typickými estetickými požiadavkami a vlastnosťami nielen ranoklasicistickej hudby, ale aj jej vrcholnej fázy, čo vyslovil už Batteux!

V súvislosti s vkusom Batteux pojem krásnej prírody odvozuje zasa z iného hľadiska. Vkus žiada od umenia, aby vyvolalo príjemné pocity, preto krásne je to, „čo je v súlade s vlastnou ako aj s našou prírodou“.¹⁴⁸ Predmety, ktoré vzbudzujú príjemné pocity, musia byť dokonalé, takže sa tu stotožňuje krásna príroda s dokonalosťou. Znakmi tejto dokonalosti sú jednota, rozmanitosť a symetria. Tu máme ďalšie požiadavky, resp. vlastnosti, ktoré sú typické pre celú klasicistickú hudbu, a to príjemné city, jednota v rozmanitosti a symetrickosť. Konečne o krásnej prírode hovorí, že musí zahŕňať krásno, ktoré sa obracia k rozumu (!), a dobro, ktoré sa obracia k srdcu. („Musí lichotiť nášmu rozumu tým,

že nám prevádza predmety, ktoré sú samy osebe dokonalé, čím rozširujú a zdokonaľujú aj naše pojmy. To je krásno. Musí lichotiť nášmu srdcu tým, že nám ukazuje práve na týchto veciach okolnosti, ktoré sú srdcu obzvlášť vzácne a ktoré sa vzťahujú na zachovanie našej bytosti. A to je dobro“).¹⁴⁹ V každom prípade však výslovne udáva, že cit (*sentiment*) nám povie, či napodobnenie krásnej prírody je dobré alebo zlé. Teda v poslednom dôsledku, i keď sa Batteux racionalizmu ešte celkom nezriekol, vyzdvihovanie citovej zložky je významnou stránkou jeho estetiky. Batteux citový moment nadraduje nad rozumový, ale aj pod rozumom myslí menej jeho matematicko-analytickú stránku v starom racionalistickom duchu ako skôr jeho schopnosť predstavivosti, teda fantazijnú zložku.

Dalej sa snaží systemizovať pojem napodobnenia, zrejme ovplyvnený Dubosom. Ako tento, aj Batteux rozoznáva dvojaké napodobnenie: okrem užšieho pojmu napodobnenia, ktorý je iba naturalistickou kópiou („umelá kópia prírody, ktorá pozostáva z jej presného zobrazenia, napodobnenia“), rozoznáva aj vyššiu formu napodobnenia, ktorá je vlastne štylizáciou. Jej podstata je v tom, že sa tu uplatňuje určitá sloboda tvorivej fantázie a citu a že v podstate vo verne napodobnenej prírode vykoná tvorivý umelec určité korektúry.¹⁵⁰ Nakoniec dochádza k tomu, že umenie charakterizuje ako ilúziu, pojem napodobnenia tu chápe už vo veľmi širokom zmysle slova. Až v druhej polovici storočia sa naturalizujúce a štylizujúce chápanie napodobnenia od seba celkom odľučovalo a stávalo sa do protikladu (napr. u Hemsterhuisa). Batteux vo svojich estetických úvahách podobne ako Dubos vychádzal z výtvarných umení a maliarstva, pričom však hovoril viac všeobecne a nerozoberal v konkrétnych jednotlivostiach, akým spôsobom sa má príroda napodobniť. Iba na jednom mieste hovorí: „To znamená prenášať črty, ktoré sú v prírode a zobrazovať ich v predmetoch, pri ktorých vôbec nie sú prirodzené“,¹⁵¹ teda príroda sa prenáša na iný materiál, totiž na umelecké dielo.

Jeho myšlienky o hudbe, ktorú úzko spájal s tanečným umením, sú také pozoruhodné, pre novú epochu charakteristické, oň sa opiera toľko ďalších teoretikov, že si zasluhujú obsirnejší pohľad. Menovite ide o tri kapitoly v jeho druhej práci *Discours des belles lettres* (1747),¹⁵² venované hudbe. V prvej kapitole *Potreba spoznávania pravej prírody hudby*

¹⁴⁹ W. Serauky, c.d., 1413.

¹⁵⁰ Termín „la belle nature“ nakoniec poukazuje na to, že nejde o celú alebo akúkoľvek prírodu, ale o krásnu, možno povedať o „skrášlenú“ prírodu, že pri napodobnení nejde o naturalistickú kópiu, ale príroda sa má štylizovať, treba z nej vybrať určité veci, pričom nie je ako pri kópii zúčastnená len zložka rozumová, ale aj citová (čo vyplýva aj z Batteuxovej definície vkusu).

¹⁵¹ W. Serauky, c.d., 1414.

¹⁵² Úryvky v dobovom nemeckom Schlegelovom preklade sprístupnil H. Pfrogner, c.d., 201—206.

¹⁴⁶ W. Serauky, *Batteux*. MGG I, 1949—1951, 1412.

¹⁴⁷ W. Serauky, c.d., 1413.

¹⁴⁸ W. Serauky, c.d., 1413.

a tanečného umenia z prírody tónov a posunkov¹⁵³ najprv hovorí, že ľudia vyjadrujú svoje myšlienky a city trojakým spôsobom: slovami, tónmi a posunkami. O pomere slov a tónov hovorí, že ľudia síce najviac dbajú na slová, avšak tóny majú oproti slovám mnohé prednosti, sú prirodzenejšie (!) a utiekame sa k nim, keď nám chýbajú slová, robia myšlienky zrozumiteľnými aj pre divoké národy a konečne zvláštnym spôsobom sú zasvätené citom. Ďalej uvádza, že slová sa obracajú k rozumu, kým tóny k srdcu: „Slová nás poučajú a presviedčajú, sú orgánmi rozumu: ale tóny a posunky sú orgánmi srdca. Dojímajú, dobývajú a presviedčajú nás.“¹⁵⁴ Slová, posunky a tóny majú svoje stupne, primerané týmto trom druhom umenia. Prvý stupeň „vyjadruje prostú prírodu“ (napr. rozhovor), druhý stupeň „obsahuje prírodu, skrášlenú pomocou umenia“, kde sa z prírody vyberajú príjemné slová, tóny a posunky (napr. rozprávanie) a pri treťom stupni „máme na zreteli jedine potešenie“ (napr. hudba).¹⁵⁵ Batteux na záver hovorí, že „najpoprednejším predmetom... hudby je napodobnenie pocitov alebo vášní“, kým „predmetom básnického umenia je predovšetkým napodobnenie deja“.¹⁵⁶ Je zrejme, že Batteux dáva v hudbe prednosť vyššiemu, štylizujúcemu napodobneniu pred naturalistickým. Najpozoruhodnejšie však je, že tu už nehovorí o napodobnení prírody v hudbe, ale o napodobnení pocitov alebo vášní, odhliadnuc od toho, že hudba je preňho v prvom rade ušľachtilou zábavou (potešením).

O vzťahu medzi napodobnením citov a vášní (v hudbe) a dejov (v básnictve) hovorí v druhej kapitole pod názvom *Vášne sú najpoprednejším predmetom hudby a tanečného umenia*.¹⁵⁷ V hudbe je dej iba pozadím pre vyjadrenie citov a vášní, kým v poézii je to naopak. To preto, lebo poézia pracuje so slovami, ktoré sú „rečou rozumu“, kým hudba s tónmi, ktoré sú „predovšetkým venované citom“. Z toho potom uzatvára, že „všetko, čo je iba dej, idea, obraz“ a vôbec „všetko, čo pochádza od pamäti alebo uvažovania, tvrdošijne odoláva hudobnému umeniu. Naproti tomu všetko, čo je výrazom citov, hudbe sa priam núka“.¹⁵⁸ V zrejmom uprednostňovaní vokálnej hudby hovorí, že „tóny sú v slovnej deklamácii už napoly utvorené, treba iba trocha umenia, aby sa z nich vytiahli, obzvlášť vtedy, keď cit je naivný a prostý a ide z plnosti srdca“.¹⁵⁹ Keď je cit vyšpekulovaný, výraz bude dvojsmyšlný, slabý, nejasný. Príjemný cit sa vzbudí vtedy, keď sa používa „úprímná reč prírody“. V týchto myšlienkach je toľko podnetov, charakteristických pre

klasicistické hudobné umenie, že i napriek niektorým nejasnostiam (napr. najprv takmer protikladné rozlíšenie poézie a hudby a potom zasa, naopak, mienka, že v slovách je hudba už napoly prítomná) sa tu vyslovujú početné hlavné zásady hudobného klasicizmu.

Ešte viac vyhranení a snád' najviac do budúcnosti smerujúci postoj je zrejmy z jeho tretej kapitoly *Každá hudba a každý tanec musí mať význam, rozum*,¹⁶⁰ hoci podľa názvu by sa mohlo zdať, že racionalizmus je ešte silne zastúpený. Batteux tu však hovorí o napodobnení v takom širokom zmysle slova, že tento pojem je vlastne už problematický, prekonaný. Na začiatok udáva, že hudba nie je ničím iným ako napodobnením, avšak hneď pokračuje, že za základ jej slúži iba pravdepodobnosť. City a vášne sú vymyslené, „nič tu nie je pravdivé, všetko je umelé“,¹⁶¹ alebo „umenie je iba klam“,¹⁶² čím sa Batteux nepridŕža racionalistickej náuky, ale naopak, takmer prestreľuje cieľ a vyjadruje myšlienku zdalivosti, ilúzie v hudbe, čo je už priam anticipáciou romantického hudobného ideálu. Pravda, na inom mieste naproti tomu opäť zdôrazňuje, že hudba nemá ani jediný tón, ktorý by nemal svoj vzor v napodobnení prírody. Jeho myšlienky sú teda neraz dvojsmyšlné. V každom prípade aj tu je pre Batteuxa charakteristické uprednostňovanie štylizácie pred naturalizmom v hudbe. Hudbu totiž rozdeľuje na dva druhy. Z nich jeden napodobňuje tóny, šum, hluk (teda naturalistický spôsob), tieto však nevyjadrujú vášne, kým druhý vyjadruje oduševnené tóny, ktoré pochádzajú od pocitov. Pritom Batteux ani veľmi neuznáva prvý spôsob, vzťahujúci sa na tónomaľbu, ale naopak, tónomaľbu ako takú pre svoj intelektuálny, racionalistický spôsob stvárnenia odmieta, pretože sa dobre nehodí k hudbe, a vyzdvihuje druhý spôsob napodobnenia, napodobnenie pocitov človeka; preto je príznačné, že prvý spôsob porovnáva s krajino-maľbou, teda s prírodou, kým druhý spôsob s portrétom (*tableau à personnage*), teda s obrazmi, na ktorých sú zobrazení ľudia. Obdobne, ako už uviedol v prvej kapitole, pre Batteuxa je hudba vlastne napodobnením, ináč povedané zobrazením prírody človeka, jeho prirodzenosti, vnútra, je teda výrazom prirodzených, prostých citov a vášní. Odmietanie tónomaľby, ktorú ináč vo francúzskej hudobnej estetike vysoko ocenili pre jej racionalistickú podstatu, dvojnásobne prekvapuje a aj v tomto smere treba Batteuxov prínos vysoko hodnotiť. Hudba je preňho umením citov a vášní, pričom ešte vyslovil aj ďalšiu dôležitú myšlienku, totiž že hudba vie reprodukovať iba jednoduché vášne, v opačnom prípade by bol hudobný výraz zmätený, nejasný, slabý. Na inom mieste v tejto súvislosti hovorí, že jestvujú vášne, ktoré možno v hudbe spoznať; sú to láska, radosť, smútok a hnev. Pre Batteuxa to nie sú afekty v zmysle starej afek-

¹⁵³ H. Pfrogner, c.d., 201–202.

¹⁵⁴ H. Pfrogner, c.d., 201.

¹⁵⁵ H. Pfrogner, c.d., 202.

¹⁵⁶ H. Pfrogner, c.d., 202.

¹⁵⁷ H. Pfrogner, c.d., 202–203.

¹⁵⁸ H. Pfrogner, c.d., 203.

¹⁵⁹ H. Pfrogner, c.d., 203.

¹⁶⁰ H. Pfrogner, c.d., 203–206.

¹⁶¹ H. Goldschmidt, c.d., 75.

¹⁶² H. Pfrogner, c.d., 204.

tovej teórie, pretože hneď dodáva, že „... oproti jednému, určitému výrazu jestvuje tisíc iných, ktorých predmet nemožno pomenovať. Priznám sa, nemožno ho menovať: ale vyplýva z toho, že ho (t. j. hudba, pozn. P.P.) ani nemá? Stačí, keď ho iba cítíme, nie je potrebné, aby sme ho menovali. Srdce rozumie aj bez slov a keď je dojaté, pochopilo všetko.“¹⁶³ Podľa neho teda možno presne menovať iba štyri afekty oproti tisícim iným afektom, kde to nemožno urobiť, ale kde stačí, keď ich cítíme a keď naše srdce dojímajú. Batteux sa tu dostal najďalej a do najväčšieho možného protikladu s racionalistickou afektovou teóriou so svojim širokým registrom afektov, vytvoreného rozumom, ale aj s naturalistickou koncepciou napodobnenia (kopírovania) prírody. Pravda, pre Batteuxa to vôbec neznamená, že by hudba nemala svoj predmet, význam, teda jeho myšlienky nesmerujú k zdôrazneniu neurčitosti hudby (ako to interpretuje napr. Goldschmidt), a preto aj výslovne uvádza, že aj keď predmet hudby nemožno presne pomenovať, predsa je prítomný a možno ho cítiť. A nakoniec uzatvára, že „presne vypočítaná“, „geometrická“ hudba je bezcennou a nemá význam. Teda afektová teória, ktorá dávala „vypočítanej“ barokovej hudbe presný význam, obracia sa k rozumu, nedojíma srdce a práve preto táto hudba nemôže podľa neho mať „význam“, zmysel.

Batteux vyslovuje ešte aj iný veľmi dôležitý ideál klasicizmu, totiž demokratizáciu hudobnej reči, ktorá nemá byť zrozumiteľná iba pre znalcov a odborníkov, ale pre každého človeka — tu už vyslovuje myšlienky, ktoré sa obvykle pripisujú Rousseauovi. Píše totiž, že ak niekto tvrdí, že nejakej hudbe nerozumie a preto sa mu nepáči, a niekto by odvetil, že dotýčaný nie je dostatočným znalcom toho, aby vedel ohodnotiť cenu dôkladne vypracovanej hudby, na to možno odpovedať, že nemá pravdu, pretože „tu predovšetkým treba práve pociťovať. Nežiadam, aby sa tóny a ich vzťahy medzi sebou vypočítali... Podobné špekulácie prenechávam teoretickým učencom... Hudba prehovorí ku mne prostredníctvom tónov, táto reč mi je prirodzená; keď jej nerozumiem, potom umenie pokazilo prírodu namiesto toho, aby ju opravilo.“¹⁶⁴ Batteux tu teda jasne naznačuje, že pre poslucháča nie je dôležité, aby pochopil dôkladne vypočítanú hudbu rozumom, o tom nech rozmýšľajú učitelia, teda vybraní odborníci; hudba je prirodzená reč tónov, ktorá má bezprostredne, zmyslove pôsobiť na city každého človeka, má sa obracať k srdciam poslucháčov, pretože ináč nespĺňa svoje spoločenské poslanie. Batteux ďalej vyzdvihuje už aj význam melódie — aj keď len náznakovite — keď hovorí, že hudba môže napodobňovať pomocou rytmu a pohybu, kým melódia (spev) slúži viac na zvýraznenie citovej zložky hudby. Pozoruhodná je aj tá jeho myšlienka, že v opere musí vládnuť hudba,

čo v jeho dobe znamenalo zrejme vedomý príklon k ranoklasicistickej (talianskej) opere. V tejto kapitole teda zhrnul svoje najplodnejšie myšlienky vo vzťahu k hudbe.

Batteux, aj keď svojím učením o napodobnení krásnej prírody nebol prvým a hoci v jeho náhľadoch sú rôzne protirečenia, jednako vypracoval systém empirických, senzualistických estetických princípov, ktoré mali pre hudbu raného klasicizmu a pre jeho estetiku základný význam. Náhľady tohto autora d'alekosiahlym spôsobom ovplyvnili ďalší vývoj progresívneho hudobnoestetického myslenia, a to nielen vo Francúzsku, ale aj inde — menovite v Nemecku — kde sa jeho učenie šírilo pomocou početných (aj komentovaných) prekladov.

Na Batteuxa potom nadviazali francúzski encyklopedisti. (Obr. 18 v prílohe.) Títo filozofi, ktorí boli najradikálnejšími a najdôslednejšími predstaviteľmi širokého osvietenského hnutia 18. storočia, by vo svojich hudobnoestetických náhľadoch boli bez Batteuxovej činnosti úplne nemysliteľní. Táto závislosť sa podnes dostatočne nezdôrazňovala, hoci sa už dávno naznačovala. Mnohé vývody encyklopedistov, považované za celkom nové, v skutočnosti sú niekedy iba parafrázovaním Batteuxových myšlienok. Pravda, títo filozofi sa zamerali najmä na rozvoj materialistického filozofického myslenia. Estetika, hlavne hudobná, nebola ich doménou; avšak aj na tomto poli sa ďalej prehĺbilo a rozpracovalo nové nazeranie. Francúzski materialistickí filozofi bojovne vystupovali nielen proti stredovekej scholastike a teológii, ale aj proti špekulatívne idealistickým sústavám a proti metafyzike racionalistov, nevynímajúc ani Descarta. Pravda, v prírodovedných disciplínach pokračovali aj v tradíciách materialistickej Descartovej fyziky, avšak väčšmi sa opierali o anglickú filozofiu Bacona, Lockeho i Hobbesa. Hoci sa oba smery — racionalizmus i senzualizmus — neraz prelínajú, v ich teórii poznania, v umeleckých náhľadoch a inde najdôležitejšiu, rozhodujúcu úlohu zohral senzualizmus. Materialistické teoretické hnutie možno vysvetliť samou praxou vtedajšieho francúzskeho života, ktorý bol zameraný „na bezprostrednú skutočnosť, svetské pôžitky a svetské záujmy, na pozemský svet. Jeho protiteologickej, protimetafyzickej, materialistickej praxi museli odpovedať protiteologické, protimetafyzické, materialistické teórie.“¹⁶⁵ Vskutku „filozofická revolúcia bola úvodom k politickému zrúteniu“, ako výstižne napísal Engels.¹⁶⁶ Práve tak nové náhľady na poli hudobnej estetiky analogicky znamenali mocný úder voči prehnitej stavbe feudálnej hudobnej kultúry a jej teórie. Dubosovu a ešte väčšmi Batteuxovu hudobnú estetiku a na ne nadväzujúce práce encyklopedistov môžeme správne chápať len z tohto zorného uhla.

¹⁶⁵ Marx — Engels, *Spisy* III, cit. podľa *Dějiny filosofie* II, 1952, 380.

¹⁶⁶ F. Engels, *Ludwig Feuerbach a završenie klasickej nemeckej filozofie*, Bratislava 1949, 7.

¹⁶³ H. Pfrogner, c.d., 205.

¹⁶⁴ H. Pfrogner, c.d., 204.

Spomedzi filozofov-encyklopedistov sa otázkami umenia, resp. hudby zaoberali predovšetkým d'Alembert, Diderot a Rousseau.

Jean le Rond d'Alembert (1717—1783) (obr. 19 v prílohe), Diderotov blízky spolupracovník a spoluredaktor *Encyklopédie*, bol nielen popredným filozofom, ale aj najslávnejším francúzskym matematikom 18. storočia. Napísal rad prác z odboru matematiky, fyziky, mechaniky a astronómie. Vo filozofii bol prívržencom senzualistického učenia a odporcom Descartovej teórie vrodenej ideí. O teórii poznania hovorí: „Všetky naše bezprostredné poznatky sa redukujú na tie, ktoré vnímame svojimi zmyslami; z toho vyplýva, že za všetky naše idey vďačíme našim vnemom.“¹⁶⁷ Jeho senzualizmus však nebol dôsledný. Z encyklopedistov bol časove prvý, ktorý vyslovil svoje náhľady o hudbe v úvode k *Encyklopédii* (*Discours préliminaire de l'Encyclopédie, 1751*), kde podal aj klasifikáciu vied, v ktorej sa v podstate držal Baconovho zaradenia. Ako hudobný estét vychádzal z Batteuxovej zásady, že umenie znamená napodobnenie prírody. D'Alembert hovoril aj o výberovom princípe — formuloval to tak, že napodobnenie krásnej prírody znamená napodobnenie takých vecí, ktoré v nás môžu vzbudzovať živé alebo príjemné pocity. Pravda, na rozdiel od Batteuxa, Diderota, Rousseaua bol ovplyvnený ešte aj racionalizmom, čo je pochopiteľné, keď máme na mysli jeho činnosť na poli matematiky a exaktných vied. D'Alembert však popri racionalistických prvkoch podáva vyzdvihovaním tvorivej fantázie psychologicky prehĺbenú interpretáciu princípu napodobnenia. Hovorí, že prvou vecou myšlienkovvej (t. j. rozumovej) činnosti je zbieranie a spájanie pojmov. Okrem tejto činnosti však jestvuje ešte iný druh znalostí, ktorý je odvodený od procesu rozmyšľania. Tento pozostáva z predstáv, ktoré si vytvárame sami, a to tým, že pomocou našej fantázie si zostrojíme také veci, ktoré sú podobné obsahu našich bezprostredných predstáv. D'Alembert toto nazval napodobnením prírody, ktoré je podľa neho v podobnosti fantazijných predstáv umelca s jeho „bezprostrednými predstavami“, čo vlastne znamená zmyslovými vnemami. Racionalisticky však pokračuje, že napodobnenie sa neprenáša bezprostredne na poslucháča, ale tento pomocou svojej pamäti, intelektu najprv spomína na podobnosť napodobnenia s bezprostrednou predstavou (teda zmyslovým vnemom) napodobneného predmetu, a to až spôsobuje umelecký pôžitok. Tie „bezprostredné predstavy“, ktoré nás najviac vzrušujú, sa najlepšie hodia na napodobnenie. Takto chápané napodobnenie krásnej prírody vyvoláva v nás také alebo onaké pocity.

Spomedzi napodobňujúcich umení d'Alembert dáva hudbu na posledné miesto, s tým, že výber vecí, ktoré môže hudba napodobniť, je na rozdiel od iných umení najviac obmedzený (opäť racionalistické stanovisko). Tým však nechce hodnotu hudobného umenia zmenšiť, naopak,

hneď dodáva, že hudba sa rovnakou mierou obracia k našej fantázii i k našim zmyslom — to je nový moment v ďalšom vývoji hudobnej estetiky. Hudba jednak napodobňuje a jednak tvorí, vynachádza, čo znamená, že napodobnenie nie je len mechanickým kopírovaním, ale aj niečím tvorivým, za účasti imaginácie a fantázie (v tom je zrejмый vplyv anglickej estetiky, o ktorej sa zmienime neskôr). Z toho všetkého vyplýva aj jeho rozdelenie hudby na dva druhy, ktoré silne pripomína Batteuxa. D'Alembert rozoznáva sprvu napodobňujúcu hudbu, tzv. *musique imitative*, na ktorú sa vzťahujú spomenuté asociácie pomocou rozumu. V tejto súvislosti vyzdvihuje aj naturalisticko-racionalistickú tónomaľbu, ktorú chápe len vzdelaný poslucháč. Hovorí, že hudobník môže nájsť v prírode tóny a zvuky, ktoré na nás pôsobia určitým spôsobom, a tieto má napodobniť. Tu tiež uvádza, že „každá hudba, ktorá nič nelíči, je púhym hlukom“.¹⁶⁸ Neskôr však rozoznáva aj vyšší druh hudby, ktorú nazýva *musique naturelle*,¹⁶⁹ kde spája naturalistické nazeranie so štylizáciou. Racionalistický postup porovnávania so zmyslovým vnemom je tu eliminovaný, táto hudba bezprostredne uvádza poslucháča do nálady, a to nezávisle od ideí alebo obrazov, ktoré má vzbudzovať či zobrazovať, ich obsah je teda všeobecnejší. „Hudba si nekladie za cieľ, aby sa iba páčila, ale aby aj vzrušila, a náš orgán — ucho je usposobené tak, že všetky harmonické zvuky ho pohnú príjemnou silou, bez ohľadu na obrazy, ktoré môžu predkladať duchu, alebo myšlienky, ktoré sú schopné vzbudiť.“¹⁷⁰ Inde v tejto súvislosti hovorí, že hudba, ktorá bola vo svojich začiatkoch určená na to, aby zobrazovala hluk, postupne sa stala druhom reči, pomocou ktorej možno vyjadriť rôzne city (*sentiments de l'âme*) alebo vášne (*passions*). Túto myšlienku, pravda, vyjadril už aj Batteux. D'Alembert pojmom imaginácie však Batteuxa modifikuje. Zdôraznením fantazijnej zložky na jednej strane ďalej prehľbuje teóriu napodobnenia, na druhej strane však viazaním predstavivosti na rozumovú činnosť silnejšie zostáva v racionalistickom zajatí ako Batteux.

Denis Diderot (1713—1784) (obr. 20 v prílohe), najvšestrannejší a najvynikajúcejší mysliteľ francúzskeho osvietenstva, zakladateľ a hlavný redaktor slávnej *Encyklopédie*, bol nielen veľkým filozofom, ale ako pamfletista, esejista a kritik zaujímal sa o všetky oblasti života, vedy i umenia. So skutočným všeobecným záujmom sústredoval v sebe celé vzdelanie a snaženie svojho storočia a opravdu bol predurčený na to, aby dal dohromady *Encyklopédiu*, tento súčet vedeckého poznania 18. storočia. Diderot bol popredným ideológom revolučnej buržoázie. Pre jeho radikálne názory ho prenasledovali. Ako materialistický filozof uznával

¹⁶⁸ (*Discours préliminaire*), H. P f r o g n e r, c.d., 208.

¹⁶⁹ V spise *Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier*, 1754.

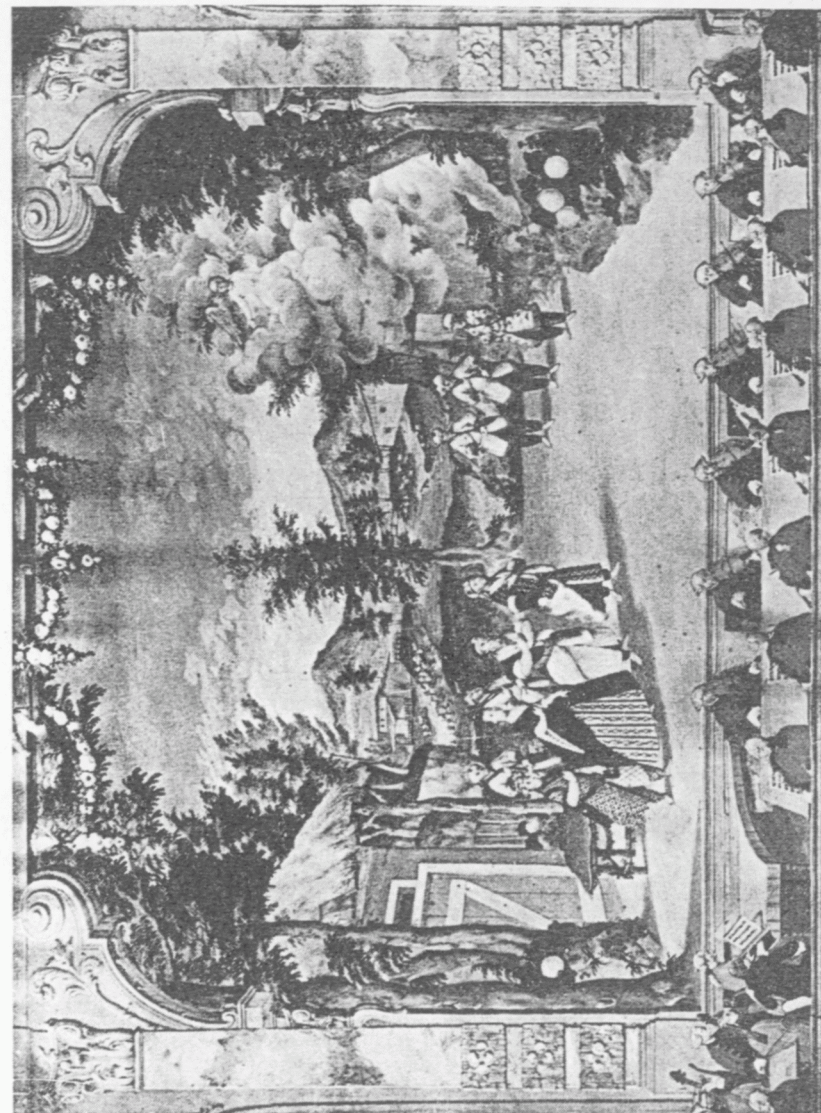
¹⁷⁰ H. G o l d s c h m i d t, c.d., 101.

objektívnu existenciu hmoty, ktorá je večná a skladá sa z molekúl. V každej molekule je vnútorný zdroj pohybu (*intímna sila*), takže hmota je schopná pohybovať sa. Všetky javy prírody sú v nerozlúčnej vzájomnej súvislosti a jednote, medzi živou a neživou hmotou nie je neprekročiteľná hranica. Diderot bol aj dôsledným ateistom, kritizoval náboženské dogmy a filozofický idealizmus, popieral existenciu boha. V jeho filozofii možno nájsť aj ďalšie prvky dialektického ponímania sveta, hoci ani on, ani ostatní francúzski osvietení sa ešte celkom nezabavili metafyzických a mechanických črt. V teórii poznania bol senzualistom a empirikom. Prameňom ľudského poznania sú pocity, ktoré vznikajú v dôsledku pôsobenia predmetov a prírodných javov na zmyslové orgány. Podľa neho však objektívnu súvislosť prírodných javov odzrkadľujú nielen pocity, ale aj úsudky a závery (čím sa odpútal od prílišnej jednostrannosti senzualizmu). Kritériom pravdy je preňho skúsenosť, avšak aj predstavy sú pravdivé, pokiaľ správne odzrkadľujú skutočnosť.

Diderot bol aj významným teoretikom estetiky. V *Encyklopédii* i mimo nej sa venoval otázkam umenia. Zaujímali ho menovite otázky literatúry, divadla a hudby. V hudbe sa zaoberal otázkami akustiky, organológie, teórie, stavby a výroby nástrojov, predovšetkým však otázkou dramatickej hudby a jej výrazovými silami. Ako v iných umeniach, aj v oblasti estetiky hudby dôsledne zastával realistický smer v hudbe v zmysle historicky chápanej kategórie vtedy najprogressívnejších tendencií hudobného vývoja, namiereného proti strojenému, nadnášanému starému barokovému umeniu. Za svojho života prekonal veľký vývoj. Vychádzal z Dubosových — Batteuxových myšlienok, avšak k ich náhľadom sa staval kriticky. Sprvu šíril Batteuxovo heslo a tiež zdôrazňoval potrebu prírodu hudobne napodobňovať. Hoci sa aj neskôr pridržal teórie napodobnenia, Batteuxovu myšlienku, aby sa napodobňovala „krásna“ príroda, zavrhol, pretože „v jej výtvoroch niet ani krásy, keď sa na ne dívame relatívne k ich možnému použitiu v napodobňovacích umeniach“.¹⁷¹ O kráse ešte podrobnejšie hovoril vo svojich *Rozhovoroch o nemanželskom synovi*: „Niet trvalých krás okrem tých, ktoré sú založené na vzťahoch ku skutočnosti... Krása má v umení tie isté základy ako pravda vo filozofii. Čo je pravda? Zhoda našich úsudkov so skutočnosťou. Čo tvorí krásu napodobnenia? Zhoda obrazov a predmetov.“¹⁷² Otázkami dramatickej hudby sa zaoberal v rôznych prácach a všade sa rozhodne zastával ranoklasicistickej talianskej hudby voči francúzskej barokovej opere. Taký názor mali všetci encyklopedisti. Jeho myšlienky o opere významnou mierou prispeli k opernej reforme a svojim realizmom jeho vývody sú také podnetné, že takmer dodnes nestratili na svojej aktuálnosti. V *Rozhovoroch o nemanželskom synovi* napr. píše, že hudobníci.

¹⁷¹ Denis Diderot, *Diderot o divadle*, Praha 1950, 9.

¹⁷² D. Diderot, c.d., 134.



Obr. 15. Neznámy autor. *Predstavenie Haydnovej opery*, 1775 (?). Gvaš.

Ukážka opernej scény v klasicizme (pravdepodobne predstavenia opery *L'incontro improvviso* od J. Haydna v Esterháze).



Obr. 16. A. Watteau (1684—1721). *Dievča s hudobným rukopisom, gitarista a šesť ďalších postáv (La Game d'amour)*, 1717 (?) (London, National Gallery).

Početné obrazy Watteaua ukazujú galantnú spoločnosť v prírode pri hudbe. Svojím stvárnením sú blízke dobovým hudobnoestetickým ideálom.

podobne ako aj básnici, výtvarníci a tanečníci nemajú pravdivú predstavu o svojej (rozumej barokovej) opere. Žiada, aby sa ľudia zobrazili takí, akí sú, a nie takí, akí by mali byť, pretože to nemôže byť základom pre napodobňovacie umenie. V ďalšom ešte ráznejšie kritizuje úpadkovú dobovú operu: „Opera je teraz najhorším útvarom, hoci by mohla byť najlepším zo všetkých. Ako však môže byť dobrá, keď tu nejde o napodobnenie skutočnosti... Prečo sa má zbásniť to, čo nestojí za vyjadrenie? Prečo sa má spievať to, čo nestojí za spev?... Nezneuctí sa filozofia, poézia, hudba, maliarstvo a tanec, keď ich zamestnáte nejakou absurdnosťou? Cieľom všetkých týchto umení je napodobnenie skutočnosti... V našej dobe priviedli geniálni ľudia filozofiu zo sveta nadzmyselného do sveta skutočného. Nenájde sa nik, kto by preukázal tú istú službu opere a zniesol ju z čarovných krajov na zem, ktorú obývame? Potom sa už nebude hovoriť, že uráža vkus, pretože námet je neskutočný, hlavné osoby sú iluzórne... Kiež by sa našiel geniálny človek, ktorý by uviedol do opery skutočnú tragédiu a skutočnú komédiu...“¹⁷³ Diderot sa tu predstavuje ako veľký pokrokový teoretik a kritik nabubrenej, vyumelkovanvej dvornej barokovej opery, pričom nevystačil s batteuxovskou teóriou napodobnenia krásnej prírody, ale ju nahradil pravdivým napodobnením (teda zobrazením) skutočnosti. Na scéne chcel mať prostých ľudí, aj v hudbe a v librete žiadal prirodzenosť, ba aj od hercov požadoval, aby hrali a spievali prirodzenejšie.

Z jeho početných príspevkov k hudobnej estetike sa zastavíme pri jeho dôležitom spise *Le Neveu de Rameau* (*Synovec Rameaua*, napísaného asi v rokoch 1761—1762) (obr. 21 v prílohe), kde formuloval svoje zásady presnejšie. Toto dielo je koncipované spôsobom dialógu, čo bola jeho najlepšia esejistická výrazová forma. Je to rozhovor medzi ním a reprezentantom rozkladajúceho sa feudálneho poriadku, spustlým, cynickým, naničhodným synovcom skladateľa Rameaua, ktorý je zosobnením všetkej spoločenskej neresti svojej doby. Ostrým výsmechom poukazuje na súvislosť medzi svojim spustnutím a prostredím — súčasťou spoločnosťou. Zavrhnúťhodný darebák Rameau je však viac ako len sám Rameau, v skutočnosti formuluje najvlastnejšie myšlienky Diderota. Rameau bez mravného rozhorčenia líči bohatú spoločnosť, jej nízkosť, skorumpovanosť, ziskuchtivosť atď., takže tento spis je satirickou karikatúrou, ktorá podáva verný obraz o svojej epoche. *Synovec Rameaua* obsahuje teda v skratke celého Diderota, jeho náhľady na rozmanité veci, medziiným aj na hudbu — Rameauov synovec je totiž tiež hudobníkom — takže tu sú zhrnuté Diderotove hlavné hudobnoestetické náhľady. Engels, ktorý sa vo svojom spise *Anti-Dühring* zmienil o nadvláde metafyzického spôsobu myslenia vo francúzskej filozofii 18. storočia,

¹⁷³ D. Diderot, c.d., 134.

práve o Diderotovom *Synovcovi Rameaua* sa zmieňuje ako o „majstrovskom diele dialektiky“.174 Publikovanie tohto diela malo zvláštny osud — Diderot ho držal v tajnosti, za jeho života nevyšlo. Roku 1804 sa k jeho rukopisu dostal veľký nemecký básnik Goethe, bol ním nadšený a o rok ho vydal vo vlastnom preklade. Toto nemecké vydanie zostalo po dlhých desaťročia jediným, francúzska verzia vyšla až neskôr, najprv dokonca v spätnom preklade podľa Goetheho. V tomto spise sa Diderot zaoberal aj otázkou napodobnenia, ktorú uvážene a kriticky skúmal a bral do úvahy tak citové momenty, ako aj rozumovú zložku ešte celkom neprekonaného racionalizmu, pričom však teóriu napodobnenia obohatil o nové myšlienky. Hovorí tu, že všetko napodobnenie (t. j. každé napodobňujúce umenie, p o z n. P.P.) má svoj vzor v prírode. On tiež rozoznával dva druhy napodobnenia. Vychádzajú z nápevu (teda z melodického prvku, ktorý je preňho hlavným činiteľom v hudbe), definoval ho ako hlasmi alebo nástrojmi vykonané napodobnenie fyzických zvukov prírody alebo výkrikov vášne pomocou umele vynájdenej, resp. prírodou vytvorenej tóniny. Keďže sa táto definícia, pravda, s patričnými zmenami, hodí vraj aj pre maliarstvo, rečnícke umenie, sochárstvo a pre poéziu, Diderot spresňuje, čo je predloha pre hudobníka, resp. vzor pre nápev: „... je to deklamácia, keď vzor je oživený a citiaci, je to prirodzený hluk, keď vzor je neoživený“.175 Známa poučka encyklopedistov, že hudba je napodobnením zvukov oživenej alebo neoživenej prírody a že hudba je druh reči, je rozšírená a spresnená o požiadavku napodobnenia deklamácie (prednesu), k čomu Diderot dodáva: „Na prednes sa musím dívať ako na líniu a na spev ako na inú líniu, ktorá sa vinie okolo tej prvej. Čím je tento prednes — predloha pre spev silnejší a pravdivejší, tým je jej spev, ktorý sa mu pripodobňuje, pretína vo väčšom počte bodov, pravdivejší a krajší, a to veľmi dobre vycítili naši mladí hudobníci“.176 Hlavnou vecou v hudbe je preňho výraz (!), ktorý vzniká plným súhlasom melódie s textom. Ako príklad uvádza, že i keď dobrý recitátor ešte nemusí byť dobrým spevákom, je nesporné, že kto dobre spieva, určite aj dobre recituje. Z peknej árie zasa možno spraviť peknú recitáciu a šikovný človek môže z peknej recitácie spraviť peknú áriu. Je jasné, že pre Diderota napodobnenie v hudbe znamenalo predovšetkým napodobnenie deklamácie. Vychválil tiež talianskych skladateľov, ktorí komponujú podľa jeho predstáv, menoval napr. Duniho, Traëtta, Pergoliseho, Hasseho, Jomelliho, Terradegliasa a zasa hudbu „božského“ Lullyho, Campru, Destouchesa. Moureta a „milého strýka“ (t. j. J. Ph. Rameaua) považoval za plochú; obdivoval Pergolesiho *La serva padrona* (Slúžka paňou), teda tú operu

buffu, ktorá v Paríži spôsobila taký veľký rozruch, jeho *Stabat mater* atď., a nazdával sa, že francúzska národná hudba sa dostala do slepej uličky, rúca sa ako dom z karát, je nudná, dokonca aj „staré parochne“, ktoré sa 30—40 rokov týždenne schádzali a dobre sa bavili, teraz zívajú a ani nevedia prečo. Treba si zvykať na „napodobnenie výbuchov vášne alebo prírodných úkazov (správnejší preklad: prirodzených akcentov, p o z n. P.P.) pomocou spevu a nástroja, pretože to je predmet hudby v celom rozsahu...“177 Diderot potom porovnáva francúzsku reč s talianskou a odmieta, podobne ako Rousseau, francúzsky jazyk ako nevhodný pre hudbu. Taliansku reč vychvaľuje, teda jazykovú stránku pokladá za hlavnú prednosť talianskej hudby pred francúzskou. Francúzska reč je preňho „tuhá, hluchá, ťažkopádna, ťažká, punktičkárska, jednotvárna“,178 naproti tomu „akou ohebnosťou, mäkkosťou sa harmónia, prozódia, elipsy, obraty talianskej reči priam núkajú umeniu, pohybu, výrazu, obratom spevu a časomiere tónov...“179 Celá jednotvárná, nechutná mytológia a sladkasté madrigaly sú výrazom zlého vkusu básnikov a biedy hudobného umenia, ktoré sa mu prispôbujú. Takto to však nemôže ísť ďalej. „Pravda, dobro, krása“ — Diderot tu charakterizuje nové umenie trojicou pojmov, ktoré boli typické pre klasicistické umenie — „majú svoje práva. Ľudia ich popierajú, ale nakoniec ich budú obdivovať.“180 Čo nemá túto pečať, možno obdivovať iba dočasne, lebo nakoniec sa to končí zivanim, je to nudné. „Pomaly sa nastoľuje vláda prírody (t. j. nového, prirodzeného umenia, p o z n. P.P.) ... Cudzí boh (t. j. talianska hudba, p o z n. P.P.) usadá skromne na oltár po boku domácej modly (t. j. francúzskej hudby, p o z n. P.P.). Postupne sa tam upevňuje. Jedného krásneho dňa strčí do svojho druhu laktom a bác! modla bude na zemi.“181 Ďalej celkom v rousseauovskom duchu hovorí, že o kráse v hudbe možno súdiť pomocou uší (teda zmyslového orgánu): „Či je to krásne? ... Ako môže niekto mať na hlave pár uší a položiť podobnú otázku?“182 Diderot sa potom zaoberá problémom libreta textu opier. Za vzor si berie Taliana Metastasia, kým francúzskych libretistov (Quinaulta, La Motteho, Fontenella) kritizuje zvlášť ostro, nekompromisne a prenikavo, keďže z hľadiska potrieb nového štýlu sa do toho vôbec nerozumeli: „V ich najrozkošnejších básňach sa nenájde vedľa seba ani 6 veršov, ktoré by sa dali zhudobniť... aby ste poznal, aký je v tom nedostatok prameňov pre naše umenie, ktoré je najvášnivejšie zo všetkých... dajte si tie veci za-

177 D. Diderot, e.d., 357.

178 D. Diderot, e.d., 358.

179 D. Diderot, *Rameaus Neffe*, 118.

180 D. Diderot, *Vybrané spisy*, 358.

181 D. Diderot, e.d., 358.

182 D. Diderot, e.d., 358.

174 F. Engels, *Anti-Dühring*, Bratislava 1954, 18.

175 D. Diderot, *Rameaus Neffe* in der Übersetzung und mit Anmerkungen Goethes, Weimar 1949, 114.

176 D. Diderot, *Vybrané spisy*, Praha 1953, 356.

recitovať. Aké sa ukážu chladné, malátne, jednotvárne! Pretože v nich nie je nič, čo by mohlo byť predlohou pre spev.¹⁸³ V ďalšom podrobnejšie definuje, ako má vyzerať realistický text a aká má byť príslušná hudba. Táto časť jeho vývodov patrí k najpodnetnejším z celej jeho hudobnej estetiky. „Zvierací krik vášne musí určovať smer, ktorý sa nám hodí. Tie výrazy musia byť natlačené jeden na druhého, veta musí byť krátka, jej zmysel plynulý, aby hudobník mohol použiť celok alebo ktorúkoľvek časť, vynechať slovo alebo ich opakovať, pridať slovo, ktorého sa nedostáva, obracať a prevracat' ich ako polypa, bez toho, aby ich zničil. To robí francúzsku lyrickú poéziu omnoho obťažnejšou, ako je v jazykoch, ktoré pripúšťajú obrátený slovosled a ktoré poskytujú samy osebe všetky tieto výhody... Vášne musia byť silné. Neha (správnejší preklad: citovosť, pozn. P.P.) hudobníka a lyrického básnika musí byť mimoriadna; ... ária je skoro vždy zakončením scény. Potrebujeme výkriky, citoslovčia, prerývky, prerušenia, pritakávania, zápory. Voláme, vzývame, kričime, stonáme, plačeme, úprimne sa smežeme. Žiadnu duchaplnosť, žiadne epigramy, žiadne pekné myšlienky — to je príliš vzdialené od prostej prírody. A neverte, že hra divadelných hercov a ich deklamácie by nám mohli byť vzorom. Fúj! My to potrebujeme mať energickejšie, menej hľadané, pravdivejšie. Prosté reči, obyčajné vášne sú nám tým nevyhnutnejšie, čím bude jazyk (francúzsky, pozn. P.P.) jednotvárnejší, čím bude mať menej prízvuku. Dodá mu ho zvierací krik alebo krik rozvášneného človeka.“¹⁸⁴ Ďalej uvádza, že či to nie je divné, že musel prísť cudzinec, Talian Duni, aby nás učil „dávať prízvuk našej hudbe, podriaadiť náš spev všetkým pohybom, všetkým časomieram, všetkým pomlčkám, všetkým prednesom a neporušiť pritom prozódii?“¹⁸⁵ A predsa to nebolo také ťažké, veď „každý, kto počúval žobráka, ako na ulici prosí o almužnu, človeka zachváteného zlosťou, žiarlivú a zúrivú ženu, zúfaleho milenca, lichotníka, áno, lichotníka, keď zjemňuje tón a medovým hlasom preťahuje slabiky, slovom vášň, akúkoľvek vášň, len keď svojou silou zasluhuje, aby bola predlohou hudobníkovi...“¹⁸⁶ musel spozorovať, že reč nemá pevne vymedzenú dĺžku slabík, že „vášň zachádza s prozódiiu skoro ľubovoľne“¹⁸⁷ a že aj v intervaloch, v tónových výškach vládne veľká sloboda, čo uľahčuje priblíženie hudobnej dikcie rečovej dikcii. V spise tiež uvádza, že takt v hudbe je síce dôležitou vecou, avšak hlavným výrazovým faktorom v hudbe je akcent: „Nehovorím Vám nič o časomiere, ktorá je tiež jednou z podmienok spevu, úplne sa pridžiam výrazu a nič nie je zrejmejšie ako výrok, ktorý som

¹⁸³ D. Diderot, c.d., 360.

¹⁸⁴ D. Diderot, c.d., 360—361.

¹⁸⁵ D. Diderot, c.d., 360—361.

¹⁸⁶ D. Diderot, c.d., 362.

¹⁸⁷ D. Diderot, c.d., 362.

niekde čítal: Musices seminarium accentus, prízvuk je zdrojom melódie.“¹⁸⁸

Diderot žiada v hudbe výraz pravdivých vášni prostých ľudí, nech je to čokoľvek, len keď „svojou silou“ zasluhuje jeho stvárnenie, kým všetko hľadané, vyumelkované, ale práve tak aj všetko pekne upravené, hladké, samoúčelné, „len“ krásne v hudbe odmieta, pretože jedno i druhé je (v rousseauovskom duchu) „príliš vzdialené od prostej prírody“, obracia sa teda nielen proti barokovému, ale aj proti galantnému spôsobu hudobného stvárnenia. Týmto je Diderot typickým reprezentantom požiadaviek výbušného, prudkého, vášnivého, temného, revolučného smeru *Búrky a vzdoru*, ba niektorými požiadavkami sa už približuje estetike výrazového princípu v hudbe. (Mimochodom v tomto období niektorí prominentní skladatelia vo svojich dielach aj uskutočnili postulatý *Búrky a vzdoru*. V tejto súvislosti spomeňme napr. Haydnove molové symfónie. Hob. I/39, 44, 45, 49, 52, W. A. Mozartovu symfóniu KV 183, početné diela C. Ph. E. Bacha, Joh. Schoberta a iných). Diderot vyslovuje aj mnohé myšlienky, ktoré sa stali podkladom pre gluckovskú opernú reformu a pre hudbu vrcholného klasicizmu vôbec. Ako sme videli, v opere žiada úplné spojenie libreta s hudbou, pravdivú výrazovú silu v árii i v recitative, prostotu, prirodzenosť, dobro, pravdivú krásu, bezprostredné emócie atď. V iných spisoch to dopĺňa požiadavkami obnovenia baletu v opere, pravda, zbaveného dvornej reprezentácie, vyzdvihuje význam orchestrálnej zložky pre podtrhnutie a zosilnenie dramatického výrazu a iné.

V tejto súvislosti je tiež dôležité poznamenať, že sa dotkol aj otázky orchestrálnnej, resp. inštrumentálnej hudby, ktorá ináč narazila na nepochopenie encyklopedistov a bola najslabšou stránkou ich učenia. Je známe, že pestoval a rád si vypočul novú inštrumentálnu hudbu, ako to uvádza napr. Ch. Burney (skladby Joh. Schoberta, C. Ph. E. Bacha, G. Ch. Wagenseila). Už v *Synovcovi Rameaua* hovorí, že symfónia sa má k spevu ako spev k deklamácii, teda kým spev je napodobnením deklamácie, inštrumentálna hudba je napodobnením spevu, čiže v inštrumentálnej hudbe sa prihovára za kantabilnosť, ba ide ešte ďalej a správne predvída, že nová inštrumentálna hudba bude raz ovplyvňovať aj hudbu vokálnu. Jasne si uvedomil, že víťazné napredovanie novej inštrumentálnej hudby prispeje tiež k zmene francúzskej opernej hudby: „Tito dobrí ľudia sa zriekli svojich symfónii a hrajú symfónie talianske. Mysleli, že na ne navyknú svoje uši bez toho, aby to malo následky pre ich vokálnu hudbu, veď symfónia je v takom vzťahu k spevu (až na menšiu voľnosť, spôsobenú rozpätím nástroja a pohyblivosťou prstov) ako spev k skutočnému prednesu. Či sa huslista neopíči po spevákovi, ktorý sa raz, až to nesnadné

¹⁸⁸ D. Diderot, c.d., 356.

zaujme miesto krásneho, bude opičiť po huslistovi?“¹⁸⁹ Tieto myšlienky potom rozšíril najmä vo svojom diele *Lettre au sujet des Observations du Chevalier de Chastellux sur le Traité du Mélodrame* (1771). Hovorí síce, že inštrumentálna hudba maľuje (*peindre*) a zrejme má na mysli programovosť, avšak v širšom zmysle slova. Ličenie inštrumentálnej hudby chápe nie ako naturalistické kopírovanie, ale naopak, ako fenomén špecificky hudobný, myslí tu viac na subjektívny odraz reálneho procesu alebo nálady v mysli, na jej prechod cez fantáziu a ňou vyvolaného citu. Tak inštrumentálnemu skladateľovi radí,¹⁹⁰ ak chce napísať dobrú inštrumentálnu hudbu, ktorá by nám niečo povedala, nech si položí na pult Metastasia a prečíta si niektorú áriu a nech potom nechá voľný priebeh svojej fantázií. V tomto spise obmedzil tiež platnosť napodobnenia, zrejme pod vplyvom ďalšieho hudobného vývoja, a zastával sa viac špecificky hudobných hodnôt; napr. hovorí, že verše poézie by sa mali pripodobniť k spevu a spev by mal vytvoriť samostatnú periódu („spev by mal byť opravdivou periódou...“).¹⁹¹

Diderot, ktorému „príroda je vždy pravdivá“,¹⁹² rozoznával teda dvojaké napodobnenie, a to napodobnenie fyzických zvukov vonkajšej, neoživenej prírody a napodobnenie vnútornej, oživenej prírody v deklamácii. Spev je podľa neho tým pravdivejší a krajší, čím deklamácia vernejšie zobrazuje skutočné emócie, vášne človeka a čím dokonalejšie sa spev primkne k deklamácii, teda ide mu o súlad hudby s dramatickou pravdivosťou. I keď rečovej stránke prisúdil snáď priveľkú váhu a výhody novej, kantabilnej ranoklasicistickej hudby odvádza vo vzťahu k barokovej hudbe z prednosti talianskeho jazyka pred francúzskym, čo poukazuje na určité racionalistické momenty v jeho učení, je nesporné, že spoznal zvýraznenie emotívnej zložky ľudského vnútra v realistickej deklamácii, čo bol skvelý postreh; napodobnenie deklamácie je teda vlastne štylizujúcou, vyššou stránkou učenia o napodobnení, znamená jeho ďalšie obsahové prehĺbenie pred naturalistickou kópiou prírody. Diderot svoje myšlienky o hudbe uzatvára v *Synovcovi Rameaua*, obdivujúc zrejme výboje novej hudby a predpovedajúc jej veľkú budúcnosť, pozoruhodným výrokom (obdobne ako Haydn hovoril vo svojej starobe): „Neviem, kam dôjde umenie, keď postupuje tak prekotne.“¹⁹³

Diderotov prínos do hudobnej estetiky bol teda mimoriadne závažný, nesporne bol jedným z popredných autorov a prvých bojovníkov za realizmus na tomto poli, čo je zrejme aj z uvedeného kusého výkladu

jeho myšlienok a jeho vlastných slov; rozhodne by si zasluhoval podrobné, monografické spracovanie.¹⁹⁴

Najvýznamnejším predstaviteľom estetiky raného klasicizmu, resp. teórie napodobnenia vo Francúzsku spomedzi encyklopedistov popri Diderotovi bol jeho blízky priateľ a spolupracovník *Encyclopédie*, Rousseau. Kým Diderotova estetika obsahovala ešte racionalistické momenty, zatiaľ Rousseau uskutočnil rozhodujúci a úplný obrat od rozumu k citu v rámci francúzskeho osvietenstva 18. storočia, ktorého bol vynikajúcim reprezentantom.

Jean Jacques Rousseau (1712—1778) (obr. 22 v prílohe) bol jedným z hlavných predchodcov francúzskej buržoáznej revolúcie. Za jeho radikálne politické a sociálne názory ho aj prenasledovali. Ústrednou otázkou jeho učenia bola otázka sociálnej nerovnosti (*O pôvode nerovnosti medzi ľuďmi*, 1754), ostro kritizoval feudálno-stavovské vzťahy a prvý jasne formuloval demokratické požiadavky rovnosti, ktorá bola nielen výrazom buržoázie, ale aj túžob najširších plebejských mas „tretieho stavu“. Táto požiadavka rovnosti sa v dôsledku ekonomického rozvoja stala najaktuálnejším problémom svojej doby. Rousseau videl, že nerovnosť medzi ľuďmi nebola daná odjakživa, v „prirodzenom stave“ (prvobytná spoločnosť) si boli všetci ľudia rovní. Tento „prirodzený stav“ Rousseau idealizoval, i keď si neprial jeho návrat. Za oprávnenú však považuje vzburu, ktorá by zvrhla panstvo despotizmu a zaviedla by opäť rovnosť. Vo svojom hlavnom diele (*O spoločenskej zmluve*, 1762) bojoval proti prepychu, feudálnemu vlastníctvu, v zásade však nebol za odstránenie súkromného vlastníctva, iba za jeho vyrovnanie. Nerovnosť sa mala nahradiť novou spoločenskou rovnosťou v zmysle malomeštiackych utopických ideálov. Jeho spoločensko-politické náhľady charakterizujú kritika feudálno-absolutistického zriadenia z týchto pozícií, ako aj požiadavka nastolenia spoločenskej rovnosti a suverenity ľudu. Vo filozofii bol síce zaostalejší (uznával hmotný i duchovný princíp, boha, náboženstvo), hmota bola preňho pasívna a mŕtva atď., avšak na druhej strane jeho teória poznania bola čiste senzualistická, čo malo podstatný vplyv na jeho pozoruhodné umelecké náhľady. Za prvé nástroje poznania Rousseau považoval zmysly. Všetky naše poznatky odvodzoval od vnemov. Podľa neho vnemy sú pravdivé, zatiaľ čo sudy vedú k omylom, a preto v poznaní priznával prednosť nie rozumu, ale zmyslom a citom. Jeho postoj k racionalizmu bol ostro odmietavý. Významná bola aj jeho pedagogická teória, kde bol predchodcom osvietenských Pestalozziho ideálov. Hlásal návrat k prírode,

¹⁸⁹ D. Diderot, c.d., 357.

¹⁹⁰ Podľa H. Goldschmidt, c.d., 106.

¹⁹¹ W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster i. W., 1929, 28.

¹⁹² W. Serauky, c.d., 24.

¹⁹³ D. Diderot, c.d., 362.

¹⁹⁴ Avšak aj z uvedeného iste vyplýva, že Diderot nebol ani eklektikom, za akého ho označovali H. Goldschmidt a ďalší, ani naturalistom, ako to z neho chce urobiť napr. W. Serauky — obaja vo svojich príliš stručných výkladoch ostatne obchádzali práve jeho najcennejšie myšlienky.

žiadal prirodzenú výchovu slobodnej, vyrovnanej ľudskej osobnosti, čo bolo namierené proti scholastickej stredovekej feudálnej škole.

Tieto Rousseauove názory určili aj ráz jeho nazerania na umeleckú tvorbu. Najmä svojimi hudobnoestetickými náhľadmi, svojim protiracionalistickým, citovým postojom sa stal jedným z najvýraznejších predstaviteľov svojej doby v boji za nový klasicistický ideál v hudbe, čo mu umožnila aj skutočnosť, že sám bol umelecky aktívny. Svoje zásady uplatnil nielen vo svojich literárnych prácach (romány *La nouvelle Heloise*, 1761; *Emil, čiže o výchove*, 1762), ale o jeho blízkom vzťahu k hudbe svedčí aj to, že občas komponoval a svoje hudobnoestetické ideály prakticky uplatňoval a overoval. V oblasti umenia urobil Rousseau senzualistickú teóriu poznania a demokratické spoločensko-politické a pedagogické ideály základom pre svoje estetické kritériá. Zmyslové pôsobenie, vzrchanosť citového faktora, blízkosť k prírode a prirodzenosť boli namierené proti skostnatelým, ustrnulým normám nabubreného barokového umenia. Bezprostrednosť, úprimnosť, prirodzenosť citov prostých ľudí staval proti vyumelkovanosti životného štýlu vládnúcich vrstiev.

Jeho hudobnoestetické náhľady prekonal značný vývoj. Spočiatku vychádzal z racionalizmu a až v polovici storočia, pod vplyvom spoznania talianskej hudby, začal kolísať medzi starým a novým, napokon sa postupne úplne obrátil k citovosti. V teórii napodobnenia urobil veľké zmeny a nakoniec toto učenie aj prekonal. Rousseau vychádzal zo známej dobovej poučky, že hudba je druh reči, a v súhlase so svojou prírodnou filozofiou vytvoril svoju teóriu o hudobnej prareči, ktorá vznikla v „prirodzenom stave“ ľudstva, hola neartikulovaným, neskôr aj artikulovaným výrazom vášní i citov a spájala v sebe prvky reči aj spevu. Z prízvukov a ohybov tejto spevnej prareči sa potom vyvinul samostatný spev, vytvorili sa jeho stupne, dĺžky a takt. Obdobne ako pre Rousseaua „prirodzený stav“ ľudstva bol vzorom pre nové sociálne usporiadania, aj zvuky napodobňujúca, z citov prameniaca prareč kultúrou ešte nedotknutého, s prírodou úzko spätého človeka bola vzorom pre hudbu. Hudba (resp. melódia, ktorá bola preňho hlavným prvkom v hudbe) dostáva teda svoje podstatné znaky od rozmanitých tónov reči, ktorej hnutia má napodobňovať.

Túto myšlienku rozvádza vo svojom významnom spise *Lettre sur la musique française* (1752), kde vyjadruje svoje sympatie k talianskej hudbe, ktorej sa stal nadšeným prívržencom, pričom vychádzal z porovnávaní francúzskej a talianskej reči. Ostro a prenikavo kritizuje francúzsku reč, a to pre jej nespôsobilosť voči hudbe a nadšene vychvaľuje taliančinu, obdobne, ako to robili Diderot, d'Alembert a ďalší. Hudba je národnostne odstupňovaná na základe jej závislosti od reči. Rousseau v ohromnej jednostrannosti upiera francúzskej reči schopnosť byť podkladom pre hudbu, táto sa vraj nemôže obracať k citom, pretože

melódia nemá v reči žiaden vzor. Rousseau sa domnieva, že väčšia ohybnosť a ľubozvučnosť reči uľahčujú vytváranie jednotnej melódie. Túto schopnosť prisudzuje jedine talianskemu jazyku, ktorého sladkosť ľahko vystihuje všetky obraty. Ďalšími znakmi dokonalosti talianskej melodiky sú podľa neho jednak smelosť modulácií, ktoré, hoci sú menej úzkostlivo pripravené ako vo francúzskej hudbe, sú príjemnejšie a citovejšie, a jednak vrcholná presnosť vo vzťahu melódie a rytmu, ktorá prepožičiava talianskej hudbe väčšiu účinnosť. Naproti tomu, ako hovorí, francúzskej hudbe chýba všetko, čo vychválil na talianskej, pretože francúzska reč je nehudobná, ba dokonca tvrdí, že Francúzi nemajú hudbu a nikdy žiadnu mať nebudú.

Je jasné, že Rousseau, hoci spoznal, že „melódia hovorí“, nevníkol do podstaty hudobnej intonácie, do osobitosti hudobného stvárnenia a tak ako ostatní encyklopedisti aj on sa usiloval pripodobniť hudbu k reči, hoci je jasné, že v novej kantabilnej melodike klasicizmu sa uplatnili aj iné, špecificky hudobné kritériá, ktoré nebolo možné zistiť naturalistickým porovnávaním reči a hudby. Sú tu ešte zrejme zvyky starej afektovej teórie so svojou rečove významovou funkciou hudby, pravda, už silne senzualisticky modifikovanej, avšak ešte nezbavenej racionalistického podkladu. V každom prípade však už z tohto spisu je zrejmé, že pri statiach o talianskej hudbe si nepriamo viac všima čiste hudobné kritériá ako rečové; to sa ešte jasnejšie ukazuje v jeho neskorších prácach. Tento spis je dôležitým predovšetkým preto, lebo sa práve tu ukazuje ako najväčší antiracionalista. Už vtedy spomedzi všetkých encyklopedistov a teoretikov učenia o napodobnení najrozhodujúcejšie a najmocnejšie zasiahol prehnutú stavbu barokového hudobného umenia.

Rousseau práve z hľadiska svojej teórie prareči (a zrejme sa opierajúce o novú taliansku hudbu) melódii v hudbe udeľuje pred ostatnými zložkami bezprostredný primát. Keďže pôvodne nejestvovala žiadna iná hudba ako melódia, práve z tejto platformy ostro útočí na harmonickú komplikovanosť, instrumentačnú záťaž i polyfóniu, na súznenie niekoľkých reálnych hlasov. Žiada vládu jedinej melódie ako nositeľa hudobného výrazu, kým všetky ostatné zložky sa tomuto vedúcemu hlasu musia bezpodmienečne podriaďovať, pretože sú povolané iba na to, aby ho podporovali. Viachlasný spev odmieta ako niččo degenerované, niččo, čo sa odcudzilo prírode. Ucho vraj nie je spôsobilé zachytiť súčasne viacej melódii (!), jedna usmrcuje druhú, je to chaos. Kontrapunktická faktúra, najmä fúgy, dvojité fúgy, zrkadlové fúgy atď. nie sú podľa neho ničím iným ako hrubým, ucho urážajúcim nezmyslom. Dokonca hovorí, že sú to zvyky barbarstva a zlého vkusu, ktorý sa, obdobne ako gotické brány katedrál, oplatí uchovať iba pre hanbu tých, ktorí mali dosť trpezlivosti, že ich vytvorili. Podobne sa vyslovuje inde, a to v súvislosti s kritikou preťaženej orchestrálnej sprievodu opierajúcej sa o Rameaua, z čoho by vraj

človeku mohla pri tom nekonečnom hluku prasknúť hlava, a dodáva: „Skôr, ako ma niekto prehovori, že tri alebo štyri motívy, nakopené jeden na druhom pomocou troch alebo štyroch nástrojov, sú niečím chvályhodným, treba mi dokázať, že v jednej komédii sú potrebné tri alebo štyri deje. Všetky tieto obľúbené jemnosti umenia, imitácie, dvojité motívy, nútené basy, zrkadlové fúgy sú iba neokrôchanými obludami, pamätníkmi zlého vkusu, ktoré by sa mali vykázať do kláštorov, kde nech je ich posledné útočisko.“¹⁹⁵ Rousseau ako prvý z francúzskych teoretikov vyslovil náhľad, že hudbu prijíma ucho, teda zmyslový orgán, a nie rozum, ako to hlásali racionalisti. V týchto myšlienkach sa jasne formuluje protiklad medzi starým a novým, barokom a klasicizmom; bezpodmienečné prvenstvo spevnej melodiky, prostota, homofónia, hudba ako zmyslové umenie, ktoré má byť prístupné ušiam, zbavenie hudby učeného kontrastu, teoretickej znalosti „významu“ afektivej hudby a iné. Rousseau vyslovuje tieto náhľady najmä v súvislosti s prenikavou kritikou Lullyho, najmä však Rameauovej hudby.¹⁹⁶ Najprv kriticky rozoberá monológ z Lullyho opery *Armida*, skúma každý riadok verša, akú má schopnosť zvýrazniť afekty, a textu vytýka „scholastickú pravidelnosť“, kým spevu chýba rytmus, charakter a melódia; je neprirodzený, bezvýrazný, afekt hudby nie je primeraný afektu textu atď. I keď tu Rousseau zašiel príďaleko, jednako jeho myšlienky boli na tú dobu mimoriadne podnetné.

Oveľa dôležitejší bol však jeho boj proti Jeanovi Philippovi Rameauovi (1683—1764). Rousseau bol reprezentantom senzualizmu, Rameau zasa racionalizmu. Rameau, ktorý nenechal Rousseauove útoky voči Lullymu nepovšimnuté (napr. v spise *Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754), uznáva — v príkrom rozpore s Rousseauom — bezpodmienečný primát harmónie pred melódiou. Tvrdil, že iba harmónia je schopná vyvolať afekty a iba v spojení s ňou má melódia (aj vokálna) afektívnu silu. „Je to hlavne harmonický základ, z ktorého sa odvodzuje melódia, viažúca sa na text, čím spevák nadobudne dojem citu, ktorý má mal'ovať; text mu slúži takrečeno iba ako znak.“¹⁹⁷ Už vo svojom spise *Traité de l'harmonie* (1722) sa Rameau snaží dokázať, že „melódia pochádza z harmónie“, že „je to harmónia, ktorá nás vedie, a nie melódia“. Rameau ďalej prisudzuje jednotlivým akordom určitú, vymedzenú afektívnu silu a katalogizuje významovú symboliku afektívnych formuliek harmonickej zložky hudby, celkom v zmysle Descartovho učenia, ku ktorému sa aj otvorene priznáva. Napríklad konsonujúce akordy, pozostávajúce z oktávy, kvinty, tercie, vyvolávajú v nás podľa neho afekty radosti, veľ-

koleposti; pôvabné, dobre pripravené disonancie zasa vyjadrujú príjemné, nežné afekty; malátnosť a utrpenie si žiadajú chromatiku, kým zúfalstvo a zúrivosť zasa nepripravené disonancie, včítane veľkej septimy; malá septima smeruje k hrôze a úzkosti; krajné disonancie (nóna, undecima) sú určené pre násilie atď. Obdobnú funkciu má tonalita — napr. tóniny C-dur, D-dur a A-dur vyjadrujú radosť. Rameau práve tak určil aj afektívny význam jednotlivých modulácií, kadencie atď. Harmóniu spája okrem toho aj s logikou, ktorú v melódii postrádal; myslenie a zákonitosť, ktoré boli preňho v hudbe podstatné, je stelesnená predovšetkým v harmónii. Vo svojom diele *Démonstrations du principe de l'harmonie* (1750) tiež zdôrazňuje, že „od najskoršej mladosti som pri štúdiu umenia vedený matematickým inštinktom“, pomocou ktorého chce poznať „pravú príčinu, jedinú, ktorá ma mohla bezpečne viesť“.¹⁹⁸

Matematika ako hlavná veda racionalistického osvietenstva sa odzrkadľuje vo všetkých Rameauových prácach, pričom sa celkom opiera o Descartov systém, ktorý však bol vtedy už nielen vo filozofii, ale aj na poli prírodných vied a, pravda, aj v hudbe v podstate prekonaný. Na druhej strane však treba dodať, že Rameau uznáva už aj zmyslové pôsobenie harmónie, keď od umelca žiada, aby študoval prírodu, vedel ju mal'ovať a dokonca namiesto *imitation* už hovorí o *expression*! Svojimi fyzikálnymi objavmi, spoznaním významu alikvotných tónov, určením malého počtu akordov ako základu harmónie a jeho funkčnosti atď. položil Rameau základy pre modernú náuku o harmonii, ktorá mala svoj nemalý význam aj pre rozvíjajúcu sa hudbu klasicizmu. K obsahovej interpretácii učenia o napodobnení sa Rameau nepostavil odmietavo, takže protiklad Rameau — Rousseau nebol taký absolútny, ako sa to vo vtedajšej dobe zdalo. Odhliadnuc od toho nemal celkom nepravdu, keď okrem iného odmietal Rousseauovu teóriu pôvodu hudby ako nevedeckú. Spočiatku vlastne Rameau ani nebol ešte zaujatý proti Rameauovi, aj matematicky zameraný d'Alembert ho vysoko hodnotil, označil ho za pravého osvietenca (v predslove k *Encyklopédii*) a dokonca vydal prehľadnú zostavu Rameauových myšlienok; práve tak aj ostatní encyklopedisti, napr. Diderot, stáli pôvodne na jeho strane, ba niektoré Rameauove idey slúžili encyklopedistom dokonca za východisko v počiatočnom štádiu vývoja ich myšlienok.

Obrat nastal až roku 1752, keď vystúpili Grimm a Rousseau, ktorí začali svojimi spismi ostrú polemiku. Tento boj nadobudol veľké rozmery, na stranu Rousseaua sa postupne postavili všetci encyklopedisti, napr. Diderot, d'Alembert, Grimm, ba dokonca aj Helvetius, Holbach atď. V tom čase vyšlo na oboch stranách do sto rôznych, často anonymných polemických spisov a pamfletov. Vonkajší podnet dalo pohostinské vy-

¹⁹⁵ D. Diderot, *Rameaus Neffe*, Goetheho citát J. J. Rousseaua v poznámkach, 197.

¹⁹⁶ V uvedenom spise *Lettre sur la musique française*, 1752.

¹⁹⁷ W. Serauky, c.d., 34.

¹⁹⁸ Hans Fischner, *Jean Philippe Rameau und die französische Aufklärung*. Händel-Jahrbuch V, Leipzig 1959, 119.

stúpenie talianskej skupiny buffonistov, ktorí roku 1752 uviedli v Paríži Pergolesiho operu buffu *La serva padrona*, ktorá vyvolala úžasnú senzáciu.¹⁹⁹ Boje, ktoré vypukli na hudobnoestetickom poli, nemôžeme chápať z úzkeho zorného uhla boja Rousseaua proti Rameauovi, teda senzualistickej teórie proti racionalistickej, alebo francúzskej reči proti talianskej, či melódie proti harmónii. Hlučný boj, známy ako boj buffonistov proti antibuffonistom, nebol ani čiste úzkym bojom dvoch operných typov, hoci prevažná časť pamfletov sa točila okolo tohto problému. Boj bol zápasom starého proti novému, barokovej aristokraticko-feudálnej hudobnej kultúry proti klasicistickej demokraticko-meštiackej. Išlo tu vlastne ešte o nepomerne viac — jeho pozadie tvoril ideologický boj. Tento dávno skrytý, vtedy však už otvorený boj sa nie náhodou odohrával práve vo Francúzsku, kde bol zrejmy z literárnych prejavov už od začiatku storočia (pozri paralelné spisy Rageneta — Lecerfa) a nie náhodou tu plnou intenzitou vypukol okolo polovice 18. storočia. Súviselo to so spoločenským vývojom a zosťrením ideologického boja vo Francúzsku, kde sa revolučná nálada v Európe najviac vyhotila. Taká situácia nebola ani v zaostalom, pietistickom Nemecku, ani v Taliansku, kde sa rozpory tak nevyhranili a nová demokratická hudba nenarazila na väčší odpor, ba ani v Anglicku, kde sa už v 17. storočí odohrala kompromisná buržoázna revolúcia, a tým menej v iných zemiach. Vo Francúzsku bol hudobnoestetický boj súčasťou zostrujúceho sa všeobecného triedneho boja. Napríklad d'Alembert potvrdzuje vo svojom spise *Essai de la liberté de la Musique*, kde mimochodom dôrazne žiada slobodu pre hudbu, že „niektorí ľudia považujú buffonistu a republikána, prakovníka a ateistu za totožného“.²⁰⁰ Týmto pozoruhodným výrokom d'Alembert potvrdil, že nová hudobná estetika mala aj politický aspekt, čo dokazuje napr. aj to, že roku 1754 rozhodnutím kráľa taliansku opernú skupinu z Paríža vypovedali, čo dostatočne svedčí o postoji vládnych vrstiev k novému umeniu. Pre doplnenie uvedme ešte skutočnosť, že v opere pálili Rousseauove obrazy. Toto všetko nepriamo potvrdzuje, prečo sa hudobnoestetický zápas viedol tak prudko, kde boj Rousseaua proti Rameauovi, buffonistov proti antibuffonistom atď. boli len symbolom a súčasťou veľkého, v poslednom dôsledku všeobecného ideovopolitického zápasu.

Starnúci Rameau stál v tomto boji na druhej strane, zaujal protikladné stanovisko a svojimi ďalšími spismi (*Erreurs sur la musique dans l'encyclopédie*, 1755 atď.) bol stále menej ústupčivým, nezmieriteľnejším a napokon vyslovil neudržateľné fixné idey (napr. to, že z tónových vzťahov vyplývajú číselné vzťahy, na ktorých sa zakladá matematika a iné

vedy). História týchto bojov, počnúc Rousseauovou kritikou Rameauovej teórie a jeho hudby, nemôžeme tu podrobnejšie vysvetliť. Poznamenávame iba toľko, že akokoľvek by sa nám zdalo, že tento boj sa niekedy točil okolo malicherných a nie veľmi páľčivých problémov, čím neraz vyústil v osobné, nevecné osočovanie, a keď uznáme aj Rameauov prínos, bude to len dnešné hľadisko — vo vtedajšej dobe bol tento „estetický“ zápas veľmi dôležitý a závažný, pretože rozvíril dovtedy pokojnú hladinu a mal pre vývoj nového umenia mimoriadne dosah.

Vrátiac sa k Rousseauovi, zmienime sa aj o jeho druhom významnom spise *Essai sur l'origine des Langues* (1753), ktorý je pokračovaním a ďalším rozvinutím jeho náhľadov. Teória napodobnenia je tu značne štylizovaná, hudba sa preňho stáva čoraz zrejmejším prostriedkom na vzbudzovanie citov. Pre konkrétnejšie spoznanie jeho náhľadov si bližšie všimneme kapitoly 13—17, ktoré sú veľmi podnetné.²⁰¹ Rousseau tu hovorí, že človek je bezpochyby modifikovaný svojimi zmyslami. Zmyslové vnemy nás však ako také nepohnú. Práve tak ako city, ktoré v nás vzbudzuje maliarstvo, nepochádzajú od farieb, ani hudba nás nepohne iba tónmi. Pekné, odstupňované farby sa páčia, táto ľúbivosť sa však obracia iba k zmyslom. Je to napodobnenie, kresba, ktorá prepožičiava farbám život a dušu. Pomocou nich sú zobrazené objekty, ktoré nás pohnú. Melódia spôsobuje v hudbe to isté čo v maliarstve kresba. Hudba (rozumej melódia, p o z n. P.P.) teda zodpovedá kresbe, ktorá určuje ťahy a figúry, kým akordy a tóny majú tú istú funkciu ako v maliarstve farba. Práve tak ako maliarstvo nie je umením kombinovať farby tak, aby boli príjemné pre oko, hudba nie je iba umením kombinovať tóny tak, aby boli príjemné pre ucho. Keby to tak bolo, mali by sme jedno i druhé počítať k prírodným vedám a nie ku krásnym umeniam. Do umenia ju začleňujeme jedine pomocou napodobnenia. V maliarstve je to kresba a v hudbe melódia, ktorá vytvára napodobňujúce umenie. Krása tónov pochádza z prírody; ich účinok je čiste fyzický. Všetci ľudia na svete, keď počujú príjemné tóny, majú pôžitok. Ak však tento pôžitok nebude oživený melodickými ohybmi (*inflexions mélodieuses*), nebude vôbec skvostný a rozkošný.

Prechádzajúc k harmónii Rousseau hovorí, že v žiadnom prípade nelichotí takým ušiam, ktoré v tom nie sú cvičené. Aby sme ju mohli vnímať a vychutnať, treba mať veľké skúsenosti. Hovorí: „V hudbe ne-cvichené uši (*les oreilles rustiques*, ako ich nazýva Rousseau, čo je veľmi vtipný a trefný termín) počujú iba hluk v našich súzvukoch.“²⁰² V ďalšom odmieta harmóniu, a to s tým, že vlastne každý tón už obsahuje v sebe všetky harmonické tóny (rozumej alikvotné tóny, p o z n. P.P.), a keď pri-

¹⁹⁹ Pritom je zaujímavý málo známy fakt, že už roku 1746 hostovala talianska staggione v Paríži s týmto dielom, ale predvedenie bolo slabé a skončilo sa úplne bez povšimnutia.

²⁰⁰ H. Pischner, c.d., 126.

²⁰¹ Jean Jacques Rousseau, *Traité sur la Musique, Oeuvres complètes* XVI, Paris 1792, 241—258.

²⁰² J. J. Rousseau, c.d., 246.

dáme terciu, kvintu alebo inú konsonanciu, už ju vlastne nepridáme, ale iba zdvojíme; vzťah intervalu zostáva, násilne sa však mení, pretože zosilnením jednej konsonancie na úkor iných sa porušujú proporcie. V snahe opraviť prírodu ju len pokazíme. Takým zlým umením sa uši a vkus iba kazia. Nejestvuje žiadna iná prirodzená harmónia ako jednohlas (*unisson*). Rousseau potom priamo zaútočil na Rameaua a nakoniec dodal, že „keby sa aj tisíc rokov vypočítavali vzťahy tónov a harmonické pravidlá, nikdy by sa z toho nespravilo napodobňujúce umenie“²⁰³ kdeže je vraj princíp tohto napodobnenia, čoho obrazom je harmónia, čo má spoločné s našimi vášňami?

Rousseau v priam grandióznej jednostrannosti odmieta harmóniu, ktorá podľa neho nevie vzbudzovať city a vášne, pričom zachádza príďaleko. Nesmieme to však chápať nehistoricky. V tej dobe bola takáto prudká reakcia na barokový ideál hudby veľmi závažná. Jasnejšie ako ktokoľvek iný vyjadril princíp klasicizmu, najmä jeho ranej fázy, v ktorej nastal úplný odklon od polyfónie a harmonickej zložitosti baroka a uplatnila sa jediná melódia. Že si Rousseau, ktorého odmietanie harmónie bolo iste veľmi originálne a vtipné, zrejme plietol fyzikálno-akustický fenomén alikvotných tónov so zvukovo-estetickými účinkami, poznamenávame len mimochodom. Je jasné, že aj keď každý tón obsahuje rad alikvotných tónov (vtedy boli známe najmä prvé, teda oktáva, kvinta, tercia atď.), počujeme predovšetkým základný tón a nie „harmóniu“, vytvorenú z týchto alikvotných tónov!

Tento jeho postoj môžeme ešte často čítať na rôznych miestach zmieneného spisu, ale aj inde. Napr. vo svojom hudobnom slovníku z roku 1764 (*Dictionnaire de musique*) hovorí,²⁰⁴ že ani zvieratá, ani vtáci, ani žiadne iné živočchy neprodujú iné akordy ako jednohlas (*unisson*), poznajú teda iba melódiu. Starí Gréci, ktorí mali takú vyspelú hudobnú kultúru, tiež nepoznali harmóniu, a treba vziať do úvahy, koľké stáročia národy poznajú a pestujú krásne umenia, avšak nikdy nepoznali akordy. Zo všetkých národov sveta, ktoré majú hudbu a spev, boli to iba Európania, ktorí poznali akordy. Je pochopiteľné, že Rousseau úplne prehliadol tú „maličkosť“, aký kladný výtvarný práve európskej kultúry a hudobného vývoja znamenalo vytvorenie harmónie. Naopak, on ju úplne zavrhol: „... je veľmi ťažké nemať podozrenie, že celá naša harmónia nie je ničím iným ako gotickým a barbarickým vynálezom...“²⁰⁵ Harmónia nebola preňho teda prejavom vysokej kultúrnej hudobnej vyspelosti, ale naopak, barbarickým a gotickým vynálezom (slovo *gotika* u encyklopedistov, najmä však v Rousseauovom vokabulári, znamenalo

najväčšiu nadávku, ešte horšiu, akou bolo slovo barbarstvo, bolo symbolom pre reakčný stredovek). A ďalej: „... krásy čisto harmonickej sú učenyými krásami, ktoré nadechnú výlučne v umení skúsených ľudí...“, kým „... skutočne krásy hudby, pochádzajúce od prírody (t. j. ktoré sú prirodzené — myslí pod tým melódiu, poz. P.P.), sú a musia byť rovnakou mierou pochopiteľné všetkým ľuďom, učným i neznaným...“²⁰⁶ Harmóniu a kontrapunkt Rousseau odmieta z hľadiska požiadavky demokratizácie hudobnej reči; táto by mala byť univerzálna, teda pre všetkých ľudí a nie iba pre úzky okruh vzdelaných. Inde zasa útočí na harmóniu a odôvodňuje to tým, že ... „sama osebe nie je schopná výrazu“²⁰⁷ Harmóniu však odsudzuje aj preto, že ničím neprispieva k tomu, aby urobila z hudby napodobňujúce umenie, čo je predsa najvznešnejšou vecou v umení; harmónia podľa neho nevyjadruje ani city, ani nevytvára obrazy, zahŕňa iba fyzikálnu stránku tónov a pôžitok, ktorý nám poskytuje, je veľmi obmedzený, má veľmi malú moc nad ľudským srdcom.

Z obdobných pozícií odmieta aj generálny bas, ktorý, ako vieme, tvoril fundamentálnu zložku barokovej hudby. Pod heslom *Basse fondamentale* uvádza, že „... tento často ... robí veľmi zlý dojem; pretože je ... pre rozum a nie pre ucho. Vyvoláva prinajmenšom veľmi nudnú jednotvárnosť... generálny bas neslúži na to, aby sa komponovala dobrá hudba...“²⁰⁸ Svoje úvahy spája s odsudzovaním Rameaua, s ktorým všade polemizuje.

Naproti tomu vysoko vyzdvihuje melodicnú zložku. Napríklad píše: „Melódia napodobňuje ohyby (*inflexions*) ľudského hlasu, vyjadruje žiaľ, bolestné a radostné výkriky, vyhrážky, vzdychy; všetky hlasové znaky vášni (*signes vocaux des passions*) sú jej oblasťou.“²⁰⁹ Ako už vieme, neskôr aj Diderot vyslovil a rozviedol podobné myšlienky vo svojom *Synovcovi Rameaua*. Rousseau tu však išiel ešte ďalej, keď hovorí, že melódia „napodobňuje prízvuky (*accens*) reči a vášne... avšak nielen napodobňuje, ale sama hovorí a jej neartikulovaná, ale živá, ohnivá, vášnivá reč má sto ráz väčšiu energiu ako samotná reč. Odtiaľ pramení sila hudobného napodobnenia; odtiaľ pramení moc spevu na citlivé srdcia“²¹⁰

Opätovne útočí na harmóniu, keď hovorí, že táto odoberá hudbe energiu, vášnivý prízvuk; odmieta tu aj naturalistické napodobnenie hluku pomocou „harmonickej hluku“, to ešte nič neznamená, nezbudzuje záujem a nerobí žiaden dojem; nakoniec kapitolu uzatvára slovami: „nestačí, keď napodobňuje, ale je potrebné, aby dojala a aby sa páčila,

²⁰³ J. J. Rousseau, c.d., 247.

²⁰⁴ J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique I, Oeuvres complètes XVII*, Paris 1792, 262.

²⁰⁵ J. J. Rousseau, c.d., 262—263.

²⁰⁶ J. J. Rousseau, c.d., 263.

²⁰⁷ J. J. Rousseau, *Traité sur la Musique*, 248.

²⁰⁸ J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique I*, 262.

²⁰⁹ V uvedenom spise *Essai sur l'origine des langues*, 1753.

²¹⁰ J. J. Rousseau, *Traité sur la Musique*, 247.

bez toho jej nudné napodobnenie nie je nanič; a keďže toto nikoho nemôže zaujímať, nerobí nijaký dojem“.²¹¹

Ako vidíme, Rousseau svoje skoršie náhľady d'alekosiahle rozvinul a modifikoval. Nielen že mu tu už nestačí naturalistické napodobnenie zvukov prírody, ani naturalistické napodobnenie ohybov reči, ale sila hudby (melódie) pochádza z nej samej a jej reč má nepomerne väčšiu silu ako samé slovo; napodobnenie ako také nie je nakoniec také dôležité ako to, že hudba musí predovšetkým dojať a sa páčiť. Rousseau sa dostáva k samým hraniciam učenia o napodobnení a smeruje už k ideálom teoretikov výrazového princípu v hudbe. V ďalšej kapitole potom rozvádza niemenej podnetnú myšlienku, totiž že „tóny v melódii nepôsobia na nás iba ako tóny, ale ako znaky našich vášní, našich citov; takto sa prejavujú, čoho obraz tam nachádzame“.²¹² Toto v nás vyvoláva *effet moral*.

V nasledujúcej kapitole opäť porovnáva hudbu s maliarstvom (bola to jeho obľúbená téma) a dochádza k ďalším pozoruhodným výsledkom. Najprv označuje za absurdné to, akým spôsobom sa teoretici venovali fyzickým (rozumej fyzikálno-akustickým, pozn. P.P.) pozorovaniam pri posudzovaní krásnych umení (zrejme tu mal opäť na mysli matematické výskumy racionalistov na čele s Rameauom). Pri rozbere tónov a svetla vraj došli k rovnakým výsledkom a takouto snahou po systemizácii sa všetko len poprevracalo. Keďže skladatelia nevedeli maľovať pre uši, pokúšali sa spievať pre oči. Pritom však s tónmi je to tak, že ich príroda neanalyzuje, nevyberá z nich iba harmonické, ale naopak, tieto sa skrývajú za jediným tónom (resp. *unisson*, teda jednohlasom). Keď ich príroda niekedy oddeľuje tak ako v speve človeka a niektorých vtákov, deje sa to postupne, jeden tón za druhým. Podobnú myšlienku u Rousseaua (o alikvotných tónoch) sme už raz uviedli; je zrejme, že to musíme chápať z hľadiska jeho polemiky proti Rameauovi, ktorý vo svojej náuke o harmónii (1722) spoznal význam alikvotných tónov v organizme a vo výstavbe nášho harmonického systému. Rousseau potom ďalej hovorí, že „príroda... inšpiruje piesne a nie akordy, diktuje melódie a nie harmónie“.²¹³ Maliarstvo stojí bližšie k prírode, kým hudba k ľudskému pokoleniu. Hudba vyvoláva väčšiu účasť, pretože približuje človeka človeku. Maliarstvo je často mŕtve, naproti tomu, keď počujeme hlas, spev, to znamená, že človek — ľudský tvor je nablízku. Veľkou prednosťou hudobníka je, že dokáže maľovať veci, ktoré nemožno počuť, kým v maliarstve nie je možné maľovať niečo, čo je neviditeľné. Hudba zobrazuje pohyb, avšak najväčším zázrakom je, že dokáže zobrazovať aj obraz pokoja — spánok, pokoj noci, samotu, dokonca ticho sa stáva hudobným



Obr. 17. N. Lancret (1690—1743). *Tanečnica Camargo*, pred 1730 (Leningrad, Ermitáž).

Aj tanec sa prenáša zo salónu do prírody. Slávna balerína tancuje za sprievodu skupiny hudobníkov. Atmosféra naivity, prostoty, zrejmy vplyv Watteaua.

²¹¹ J. J. Rousseau, c.d., 249.

²¹² J. J. Rousseau, c.d., 249.

²¹³ J. J. Rousseau, c.d., 253.

ENCYCLOPEDIE, OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS,

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

*Tantum series juncturaque pollet,
Tantum de medio sumptis accedit honoris!* HORAT.

TOME SECOND.



A PARIS,

Chez
BRIASSON, rue Saint Jacques, à la Sclème.
DAVID l'aîné, rue Saint Jacques, à la Plume d'or.
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.
DURAND, rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.

M. DCC. L. I.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Obr. 18. Titulný list *Encyklopédie vied, umení a remesiel* (2. zv.), 1751.

Základný prameň poznávania dobového nazerania, spoločný orgán myslenia osvietených filozofov.

obrazom. Maliarstvo nemôže hudbe vrátiť tie napodobnenia, ktoré táto od neho získa.

Rousseau teda stavia hudbu vysoko nad maliarstvo, práve tak, ako ju stavia aj nad poéziu. Moc hudobníka je podľa neho univerzálna, hudba pôsobí na človeka silnejšie ako ktoréhoľvek iné umenie. (Naproti tomu Batteux ju odvádza od maliarstva, ktorému ju podriaďuje, a d'Alembert ju kladie spomedzi umení na posledné miesto). Rousseau hovorí, že hudba je nielen tónomalebna (zobrazenie búrlivého mora, ohňa, šumenia vôd, padania dažďa, búrky, vetra, hromu) — pritom, ako sme už uviedli, ani pri tónomalebnom zobrazení nemyslí na naturalistickú kópiu — ale dokáže maľovať aj strach z hroznej opustenosti, zatemniť chmúrny žalár, upokojiť nečas. Pritom pri tónomalebnom líčení nemyslí na statické maľovanie, ale na dynamický proces, pretože hovorí, že hudba vie rozbičovať pokojné more, vie rozdúchať plamene ohňa atď. Rousseau z toho uzatvára, že hudobník „tieto predmety nebude zobrazovať priamo, ale v duši bude vyvolávať tie isté pocity, aké zažívame pri ich pohľade“.²¹⁴ Rousseau tu teda d'alekosiahle štylizuje učenie o napodobnení, pretože zrejme myslí na to, že hudba nenapodobňuje bezprostredne, ale zachytáva náladu, citový stav, ktorý vzniká pri počúvaní alebo pri pohľade na patričný predmet. Od skladateľa preto žiada, aby citove štylizoval to, čo chce zobraziť. Niečo obdobné síce naznačil aj d'Alembert, ale menej jasne. Ešte jednoznačnejšie to vyslovil Rousseau v liste d'Alembertovi v tom istom roku (1753). Písal: „Vskutku, vyjmúc veľmi malý počet vecí, umenie hudobníka nepozostáva z toho, aby bezprostredne maľoval objekty, ale aby uviedol dušu do podobnej nálady, ako keby skutočne boli prítomné“ (t. j. tie veci, pozn. P.P.).²¹⁵ Je to teda obdobná myšlienka, akú šírila anglická asociatívna estetika, ktorá patrí už do kategórie výrazového princípu v hudbe.

Samotný princíp napodobnenia Rousseau teda obohatil v nejednom ohľade. Vcelku môžeme povedať, že napodobnenie aj on rozdelil do dvoch kategórií, a to do nižšej, ktorá pôsobí na naše zmysly iba zvukovo (*effet physique*) — sem počíta harmóniu a tóny ako také. Naproti tomu vyšším princípom je citové pôsobenie hudby (*effet moral*), ktoré pohne srdce — sem počíta predovšetkým melódiu. Vo svojom *Dictionnaire de Musique* (1764, vyšlo roku 1767) toto ďalej rozviedol. Pod heslom *Musique* píše aj o tom a uvádza, že hudbu možno rozdeliť na *musique naturelle* a *musique imitative*, teda práve tak ako d'Alembert. (Pravda, pod týmito termínmi má na mysli niečo iné, možno povedať, skoro opačne ako d'Alembert.) Z nich prvá sa obmedzuje na čiste fyzické, zmyslové pôsobenie a nepreniká do srdca (*ne porte point ses impressions jusqu'au*

²¹⁴ J. J. Rousseau, c.d., 257.

²¹⁵ H. Goldschmidt, c.d., 102.

coeur), poskytuje iba viac alebo menej príjemné pocity. („Prvá, obmedzená na samotnú fyzikálnu stránku tónov a pôsobiaca iba na zmysly, neprenáša vôbec svoje dojmy až do srdca a môže poskytovať iba viac alebo menej príjemné pocity.“)²¹⁶ Druhý druh vyjadruje ohyby a prízvuky reči, vášne, ale aj maľuje obrazy, zobrazuje všetky predmety, celú prírodu podrobuje svojim napodobneniam a „takto vnáša do srdca človeka city, ktoré sú spôsobilé dojímať“²¹⁷ (... *porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.*) Celé napodobnenie, teda aj nižší druh, chápe čiste na senzualistickom podklade. V oboch prípadoch hudba pôsobí zmyslove, v prvom iba zvukove, v druhom vzbudzuje city, vyvoláva vnútornú účasť.

Z ďalších hesiel v jeho diele *Dictionnaire de musique*, i keď sa autor často opakuje, zmienime sa aspoň o tých, pri ktorých okrem uvádzania už známych vecí prináša nové myšlienky, resp. prehľbuje staršie. Napríklad pod heslom *Mélodie* najprv opakuje, že rečový prízvuk určuje melódiu každého národa (toto ostatne zdôrazňuje napr. aj pod heslom *Récitatif*, kde hovorí o význame jazykov — čím je prízvučnejší a melodickejší, tým je recitatív prirodzenejší, a preto sú starí Gréci preňho vzorom). Uznáva jedine vokálnu hudbu, lebo akákoľvek iná hudba nie je napodobňujúcim umením, nemôže ani dojímať, ani maľovať, nechá uši i srdce chladnými. Obracia sa aj proti polyfónii. Poukazuje na to, že ak súčasne znejú dve melódie, vzájomne sa anulujú a nerobia nijaký dojem, nech by každá sama osebe bola akokoľvek pekná. Túto myšlienku dopĺňa pod heslom *Unité de mélodie*, kde okrem iného hovorí, že „ak každý part má svoj vlastný spev, všetky spevy, ktoré počujeme naraz, vzájomne sa rušia a z toho nemôže vzniknúť nijaký spev“²¹⁸ (Obdobné myšlienky vyslovil už roku 1752.) Barokovú hudbu odmietavo posudzuje pod heslom *Baroque*, kde hovorí, že je to taká hudba, „ktorej harmónia je zmätená, preťažená moduláciami a disonanciami, spev je tvrdý a neprírodný, intonácia ťažká a hnutia nútené.“²¹⁹ Je to priam „klasická“ dobová kritika barokovej hudby z klasicistických pozícií!

Veľmi podnetné je napokon rozsiahle heslo *Opéra*. Hoci aj tu opakuje už známe veci, napr. že hlavným predmetom hudby je napodobnenie, že hudba vie maľovať všetky predmety, vzbudzovať všetky city a pod., dopĺňa svoje skoršie myšlienky a prináša veľa nového, zároveň podtrhuje a nepriamo rozširuje aj Diderotove úvahy o opere. Znova kritizuje francúzsku reč, ktorá je veľmi vzdialená od charakteru hudby, s ktorou

sa len ťažko dá spojiť, a vôbec hovorí, že v živých rečiach je použitie hudby vo vzťahu k reči oveľa neprírodzenejšie, že neurčitá prozódia sa zle zhoduje s pravidelnosťou taktu; vzorom preňho sú starí Gréci, ktorých reč mala veľa prízvukov, ich poézia bola hudobná a hudba (ktorú však nemohol poznať!) deklamačná. Pod heslom *Récitatif* to zasa vyjadril tak, že Gréci mali melodickejšiu reč a hovorili vraj spievajúc. (!) Pozoruhodná, skvele vystihnutá je však tá časť článku, kde prenikavo kritizuje barokovú operu a hovorí, že „ich tvorcovia ... prišli na nápad preniesť dej do neba alebo do pekla“ a „radšej nechali spievať bohov a diablov ako hrdinov a pastierov“.²²⁰ Z ďalších myšlienok, ktoré o tomto vyslovil, vyberáme a zhrňame: základom pre operu sa stala mágia, nič nebolo prirodzené ani ľudské, skladatelia chceli ohromiť, prekvapiť, avšak všetko bolo chladné, nudné, sterilné, napodobnenie bolo nedokonalé, konflikty vyriešili bohovia; mašinerie spôsobili „detský hrmot“, aparát bol obrovský, no výsledok malý, väčšou zásluhou bolo nechať lichotivo prehovoriť kráľa ako posledného smrteľníka; opera len oslepila oči a zaťažila uši, zobrazovala fantastické, neexistujúce veci, feériu. Postupne však prichádzali k poznatku, že hudba nebola indiferentná k tomu, čo chcela povedať, a že účinok samej hudby, ktorá sa obracia k zmyslu, môže prenikať k srdcu. Melódia sa na tomto zúčastňovala nemalou mierou, pretože mohla „dať absolútnu krásu čiste hudobnú“²²¹ zdokonalená harmónia jej otvorila nové cesty, aby sa hudba páčila a dojala. „Hudba ... čoskoro dostala svoju vlastnú reč, výraz, obrazy, úplne nezávisle od poézie.“ (1)²²² „Hudba sa naučila maľovať a hovoriť“²²³ divadlo očistili od mytológie; bohov, čarodejníkov, bakchantky, vybájených fantómov vyhnali zo scény a nahradili ľuďmi; všetko, čo sa obracalo k rozumu, čo bolo vybájené, z reči srdca odstránili. Barbarský hluk, prázdny lomoz nahradili akcentmi ľnevu, bolesti, hrozby, nežnosti, plaču, náreku a vôbec všetkými duševnými hnutiami ľudského srdca — „... hlavným predmetom (t. j. opery, pozn. P.P.) je teda účinná sila všetkých citov, prudkosť všetkých vášní...“²²⁴ Ako vzorných skladateľov novej opery menuje Vinciho, Lea, Pergolesiho, z básnikov obdivuje Zena.

Okrem skvelej kritiky všetkého negatívneho v barokovej opere a charakteristiky toho nového je tiež zrejmé, že Rousseau ďalekosiahle modifikoval a štylizoval svoje náhľady o napodobnení reči v hudbe a uznával už od poézie nezávislú, špecifickú krásu melódie i napriek tomu, že v tom nebol konzekventný. Ved' aj na začiatku uvedeného hesla o opere

²¹⁶ J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique (suite et fin), Oeuvres complètes VII*, Paris 1906, 180—181.

²¹⁷ J. J. Rousseau, c.d., 181.

²¹⁸ J. J. Rousseau, c.d., 399.

²¹⁹ J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique I, Oeuvres complètes XVII*, Paris

1792, 48.

²²⁰ J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique (suite et fin), Oeuvres complètes VII*, Paris 1906, 204.

²²¹ J. J. Rousseau, c.d., 206.

²²² J. J. Rousseau, c.d., 206.

²²³ J. J. Rousseau, c.d., 206.

²²⁴ J. J. Rousseau, c.d., 207.

sme videli, že sa, naopak, pridržal teórie prareči a nevyhnutnosti napodobnenia reči v hudbe. Toto modifikované nazeranie môžeme ešte doplniť v súvislosti s jeho myšlienkami o novej opere. Uvádza, že hudba sa spojila s poéziou, aby reprodukovala jej myšlienky a city, no hudba si posluží iným (teda osobitým) druhom reči a hoci ich objekt je spoločný, básnik a hudobník vytvárajú dva podobné, avšak rôzne obrazy, ktoré sa navzájom dopĺňajú. Niekedy je hudba v popredí, vtedy sa divadlo mení na koncert; ani opačný prípad nie je však vyhovujúci, keď libreto je dobré, ale hudba slabá. Rousseau napokon došiel k záveru, že najlepšie je, keď obe zložky — hudba i poézia — sú rovnocenné, keď vytvárajú jednotu; vtedy opera „sa stáva práve tak dojímavou ako aj vznešenou, súčasne hodnou páčiť sa ľuďom s vkusom i zaujať citlivé srdcia.“²²⁵ Toto sa ešte zosilňuje, keď k tomu pristupujú priliehavé dekorácie a pohyby hercov. Tu sa Rousseau dopracoval k myšlienkam, ktoré vyslovili a uskutočnili reformátori Gluck, po ňom Mozart a ostatní veľkí skladatelia.

Rousseau však nespoznal význam inštrumentálnej hudby, čo aj často vyslovil. Toto sme uviedli napr. pod heslom *Mélogie*, kde výlučne uznáva vokálnu hudbu, resp. vokálnu melódiu. Pod heslom *Naturel* píše, že „prirodená je tá hudba, ktorá sa formuje z ľudského hlasu, v protiklade k strojenej (*artificielle*), ktorá sa robí pomocou nástrojov.“²²⁶ Pod heslom *Sonate* hovorí, že čistá inštrumentálna hudba je iba „harmonická“, a preto znamená málo. Keď sa chce páčiť a nemá byť nudná, „musí sa pozdvihnúť do hodnosti napodobňujúcich umení“, a to že sa jej podarí iba „pomocou dojímavých tónov ľudského hlasu“, ktorý „vzbudí v hĺbke srdca cit, ktorý tam má vyvolať.“²²⁷ Preto je o to pozoruhodnejšie, že práve v hesle o opere píše, že „samotná symfónia (zrejme tu má na mysli opernú sinfoniu, teda predohru, p o z n. P.P.) sa naučila hovoriť bez pomoci slova a z orchestra často vychádzajú city, ktoré nie sú o nič menej živé ako city z úst spevákov.“²²⁸ Rousseauovi však ide výlučne o orchestrálnu zložku hudby v opere. Nepriamo to vyplýva aj z toho, že inde píše, že orchester nereprodukuje žiaden cit, ktorý by nepochádzal z duše speváka. Okrem toho zrejme najviac uznáva tónomalebnú a nie tzv. absolútnu hudbu, pretože pod heslom *Sonate* doslovne hovorí, že „keď chceme vedieť, čo celé to haraburdie v sonátach vyjadruje, z ktorých je človek umorený (*fatras de sonates, dont on est accablé*), bolo by potrebné urobiť to tak, ako onen neotesaný maliar, ktorý bol nútený napísať pod svoje obrazy: to je strom, to je človek, to je kôň.“²²⁹ Rousseauo-

²²⁵ J. J. Rousseau, c.d., 208.

²²⁶ J. J. Rousseau, c.d., 187.

²²⁷ J. J. Rousseau, c.d., 280—281.

²²⁸ J. J. Rousseau, c.d., 206.

²²⁹ J. J. Rousseau, c.d., 281.

vo heslo o opere ináč patrí k najlepšiemu, čo napísal. Svoje teoretické a estetické ideály uplatnil aj prakticky — už roku 1752 podľa vzoru talianskej buffy napísal operu *Le devin du village*, ktorá mala mimoriadny úspech a stala sa vzorom pre podobné opery vo Francúzsku.

Záver Rousseauovej hudobnej estetiky tvoria jeho *Fragments d'observations sur l'Alceste italienne de M. Le Chevalier Gluck* (1774). Rousseau čoraz viac obmedzil svoju glorifikáciu talianskej hudby a stal sa obdivovateľom Glucka, i keď jeho celkový význam ako reformátora nespoznal. Svoje predošlé náhľady, v ktorých odbúral naturalistické prvky, ešte ďalej vybudoval, i keď ani tu sa celkom nezriekol svojich starých myšlienok o prareči, vzťahu a hudby atď. Nové v tej práci je menovite jeho vzťah k harmónii. Harmóniu, ktorú prv vždy odmietal, teraz už hodnotí vyššie a hovorí, že melódia je odkázaná aj na harmóniu. V tejto súvislosti uvádza, že „...melodické prízvuky... samé osebe sa neurčujú bez pomoci sprievodu.“²³⁰ Pravda, to neznamená koncesiu smerom k Rameauovmu stanovisku;²³¹ skôr to musíme chápať v súvislosti so samým hudobným vývojom. Tento spis vznikol v čase, keď klasicistická hudba vstúpila už do svojej druhej fázy, keď sa dostala na vyšší vývojový stupeň; vtedy už nebolo potrebné bojovať proti dávno prekonanému kontrapunktu a barokovej harmonickej zložitosti. Naopak, hudba klasicizmu sa od pôvodnej simplifikácie prostriedkov a panstva melódie čoraz viac diferencovala, obohacovala a stúpajúcou mierou sa tu používali aj prostriedky harmonické na zintenzívnenie a zosilnenie výrazu. Rousseau zrejme túto skutočnosť aj spoznal. Rozoznával trojakú harmóniu, ktorá predstavuje tri stupne: najjednoduchšia je *harmonie diatonique*, potom nasleduje *harmonie chromatique* a napokon *harmonie patétique* (táto zahŕňa zmenšené a zväčšené akordy). Uznáva čaro melódie (teda značne nezávislú od reči), len pomocou nej môže hudba prenikať k srdcu. Dokonca ide tak ďaleko, že hovorí: „pôžitok pre uši má niekedy zvíťaziť nad pravdivosťou výrazu“,²³² čím vyslovil ideál zmyslovej krásy klasicistického hedonizmu. Týmto náhľadom o pravde sa však Rousseau dostáva, obdobne ako sme videli pri jednej príležitosti aj u Batteuxa, do protirečenia s Diderotom, ktorý význam umeleckej pravdy v umení vždy vysoko vyzdvihoval.

Rousseau najpodrobnejšie a najvšestrannejšie hovoril o estetike napodobnenia v hudbe, vyjadril náhľady a ideály raného klasicizmu a čiastočne smeroval už aj do jeho druhej fázy. Pravda, jeho vývody boli neraz dvojznačné, ako sme videli napr. v postoji k vzťahu hudby a reči. Uvedieme tu aspoň jedno zjavné protirečenie. Kým v diele *Essai sur l'origine des langues* hovorí, že „hudba nie je... umením kombinovať tóny

²³⁰ W. Serauky, c.d., 41.

²³¹ Ako sa nazdával W. Serauky.

²³² W. Serauky, c.d., 41.

tak, aby boli príjemné pre uši“,²³³ zatiaľ v *Dictionnaire de Musique* pod heslom *Musique* píše, že „hudba... je umenie kombinovať tóny tak, aby boli príjemné pre uši“.²³⁴ O túto druhú definíciu sa ešte častejšie opiera vo svojom slovníku. Výroky, že napr. „prvým a hlavným predmetom všetkej hudby je páčiť sa ušiam“, sú veľmi časté. V celkovom kontexte sa uvedené citáty sice nevnímajú ako absolútne protirečenia, avšak Rousseau ich ani neodstránil, ani ich bližšie nevysvetlil.²³⁵ Uvádžame to len ako ukážku občasnej nedôslednosti jeho myšlienok, čo však nijako nezmenšuje jeho mimoriadny zástoj v dejinách hudby a najmä jej estetiky.

Rousseauovu hudobnú estetiku sme si vzhľadom na jej význam všimli podrobnejšie ako u iných autorov, a to preto, aby sme konkrétnejšie poukázali na novátorstvo a smelosť jeho myšlienok vo vtedajšej dobe, a tiež preto, že tu sme najlepšie mohli spoznať podstatné stránky učenia o napodobnení. I keď sme sa snažili reprodukovat' jeho najpodnetnejšie náhľady, je len samozrejme, že sme jeho myšlienky nemohli ani zďaleka vyčerpať. Z hľadiska hudobnej historiografie sa zatiaľ jeho prínos vyhodnotil až neuveriteľne slabou.²³⁶

Spomedzi encyklopedistov, ktorí sa zaoberali hudobnou estetikou, výraznou osobnosťou je ešte Friedrich Melchior Grimm (1723—1807). Pôvodom bol Nemeec, avšak hlavnú časť svojho života strávil vo Francúzsku. Spolupracoval na *Encyklopédii* a bol v úzkom spojení s Helvetiom, d'Alembertom, Diderotom a s ďalšími encyklopedistami. Srdečné priateľstvo ho viazalo najmä k Rousseauovi. I keď Grimm nebol filozofom a nemal také hudobné nadanie, ani taký široký rozhľad ako Rousseau, jednako jeho spisy, hoci menej pôvodné, ba vyslovene závislé od Diderota a najmä od Rousseaua, majú v onom veľkom boji oboch hudobných štýlov, resp. francúzskej a talianskej hudby, veľký význam. Od roku 1753 písal svoju *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, ktorá vychádzala nepravidelne, asi raz až dva razy mesačne. Rozmnožili ju rukopisne, pretože cenzúra by jej vydanie tlačou pre radikálne myšlienky nikdy nebola povolila. Určili ju najmä pre zahraničie, včítane „najosvietenejších“ dvorov a bola verným zrkadlom, akousi encyklopédiou pohnutého parížskeho predrevolučného života, umeleckou kronikou, lexikomom, časopisom, prinášala všetko možné, od hudobnoeste-

tických problémov po rôzne klebety. Jej vydanie v plnom znení umožnili až roku 1829, podľa H. Riemanna²³⁷ dokonca až v rokoch 1877—1882 (!) v 16 zväzkoch (roku 1813 vyšlo skrátene, cenzúrované vydanie) a monografické spracovanie tohto diela z hudobnoestetického hľadiska by bolo iste záslužným činom.

Grimmov spis *Lettre sur Omphale* (1752) bol tou iskrou, ktorou vybuchla známa *guerre des bouffons* a nie je iste bez zaujímavosti, že tento spis, ktorý, samozrejme, nezostal bez odpovede, vyšiel ešte dva mesiace pred pamätným predvedením Pergolesiho *La serva padrona*. Tento pamflet, ktorým Grimm začal boj proti francúzskej opere kritikou Destouchesovej opery *Omphale*, obrátil sa aj proti Lullymu, avšak tak ako ostatní encyklopedisti, ani on vtedy ešte nebol zaujatý proti Rameauovi. Radikálny obrat nastal až po spoznaní Pergolesiho opery, ktorá potvrdila to, čo Rousseau a Grimm získali už predchádzajúcim teoretickým štúdiom novej talianskej hudby.

V ďalšej brožúre *Le petit prophète de Boehmischbroda* (1753) Grimm odsúdil už nielen jednotlivé dielo, ale zosmiešnil francúzsku operu ako umelecký typ a obrátil sa aj proti Rameauovi ako proti symbolu princípu starej hudby. (Jeho postoj voči Rameauovi bol stále odmietavejší a nenávisťnejší, nakoniec sa nezastavil ani pred špinením jeho charakteru a súkromného života.) Autori záplavy brožúr, ktoré bránili francúzsku operu, stáli jasne na pozícii racionalizmu; nedokonalosť talianskej opery videli v tom, že sa obracia výlučne k zmyslom, že v nej rozhoduje iba hudba. Napríklad Rochemont a Raynal hovoria: „Pôžitok, ktorý sa zrodí iba zo zmyslového hnutia, sotva pretrváva“.²³⁸

Vo svojej obsiahlej *Correspondance littéraire* Grimm sústavne a prudko útočil na francúzsku operu a bezvýhradne obdivoval operu taliansku. Obhajoba talianskej opery a popieranie francúzskej boli najvlastnejším, hlavným cieľom Grimmových hudobnoestetických úvah, ktoré okrem *Correspondance littéraire* teoreticky prehĺbenejšie vyslovil aj vo svojej práci *Du poème lyrique* (1765), napísanej pre *Encyklopédiu*. Grimm pri svojich úvahách vychádza z učenia o napodobnení prírody, ktorého je zástancom. Napríklad hovorí: „... existuje iba jeden bezpečný prostriedok, aby sa páčili výtvary umenia, a to: napodobnenie prírody“.²³⁹ Podľa vzoru iných teoretikov aj on napodobnenie rozdelil do dvoch druhov a rovnako ich aj pomenoval: *musique naturelle* a *musique imitative*. Na rozdiel od Rousseaua však pod nižšou kategóriou myslí napodobnenie vonkajšej prírody a nie iba fyzické pôsobenie tónov a akordov; pod vyššou kategóriou rozumie napodobnenie citov a vášní ľudského vnútra. Odtiaľ mu vyplynuli požiadavky prirodzenosti a pravdivosti v hudbe. Grimm

²³⁷ Hugo Riemann, *Grimm. Musiklexikon I*, 11. vyd., Berlin 1929, 663.

²³⁸ Vladimír Helfert, *Jiří Benda II/1*, Brno 1934, 114.

²³⁹ V. Helfert, c.d., 133.

²³³ J. J. Rousseau, *Traité sur la Musique*, 244—245.

²³⁴ J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (suite et fin), 179.

²³⁵ Oba citáty znejú takto: „Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille.“ Naproti tomu: „Musique, s.f. Art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.“

²³⁶ Školským príkladom jednostranne zaujatého postoja je H. Goldschmidtova práca (*Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*), ktorá pôsobí v tomto smere priam komicky. O to aktuálnejším sa javí monografické spracovanie úlohy J. J. Rousseaua v hudobnej estetike.

však ani pod prvým stupňom, teda pod napodobnením prírody, nemyslel naturalistickú kópiu, ale iluzórnu skutočnosť, teda štylizáciu prírody, výberový princíp. V týchto medziach sa pravdivosť napodobnenia mení v pravdepodobnosť. Práve tak ako Rousseau, aj Grimm druhý stupeň napodobnenia považuje za napodobnenie reči. Hudba je podľa neho zvláštny druh reči, ktorou sa vyjadrujú city a vášne; od Rousseaua sa však líši v tom, že nesiahla k teórii prareči, nevracia sa k pôvodnému prirodzenému stavu ľudstva, ale odôvodňuje ju psychologickým pozorovaním reči. Reč obsahuje melodické prvky; čím je vzrušenejšia, tým ich má viac. Pozoruhodný je tu aj postreh, že tento jazyk je univerzálny, že mu rozumejú všetky národy a že je platný pre všetky časy. Tým prispieva k vysloveniu demokratického ideálu univerzálnej hudobnej reči klasicizmu. Tento jazyk vraj bezprostredne pôsobí na naše vnútro; pravda, melódia je aj uňho spojená s textom, pretože sama nie je schopná určitého výrazu. V opere sa spev ako bezprostredná reč vášni a citov spája s dramatickým umením. Ďalej domýšľa a parafrázuje myšlienky encyklopedistov o opere.

V súlade s jeho psychologickým pozorovaním sa nazdáva, že všetky city majú svoje chvíle pokoja a vzrušenia, preto podľa vzoru prírody sa to musí napodobňovať aj v opere, čo sa môže diať dvojakým spôsobom hudobnej deklamácie — pokoj vyjadruje recitatív, vzrušenie ária: „...vášeň má svoje prestávky a svoje intervaly a divadelné umenie si žiada, aby sa pri tomto sledoval beh prírody... Tu sú teda dva celkom rozdielne momenty lyrické drámy, chvíle pokoja a chvíle rozvášnené. Prvou starosťou skladateľa je patrične obstáť pri vynájdení dvoch druhov podstatne rozdielnej a svojráznej deklamácie, jeden pre predstavenie pokojného hovoru, druhý pre vyjadrenie vášnivej reči v celej svojej sile... Táto posledná deklamácia sa volá áriou, prvú nazvali recitátivom“.²⁴⁰ Recitatív musí napodobniť bežnú reč, musí pôsobiť prirodzene a nesmie sa preto písať v prísnom takte (*mésuré*), teda tak ako vo francúzskej opere. Naproti tomu ária sa musí podstatne líšiť. Má mať stručný text, hlavnou vecou je tu výraz citov a vášni. Grimm touto teóriou odôvodnil zásady a oprávnenosť talianskej opery, keďže táto najlepšie zodpovedá jeho psychologickéj schéme pokoj (recitatív) — vášeň (ária). Aj on odsúdil nadprirodzené, mytologické látky, alegorické personifikácie vo francúzskych operách, mašinerie na scéne atď.; požiadavka prirodzenosti a pravdivosti (resp. pravdepodobnosti) sa aj v tomto smere podľa neho realizuje práve v talianskej opere. Takto pokračuje ďalej, jeho vývody sú bojovne namierené proti umeniu feudálneho absolutizmu.

Nepretržite útočí na francúzsku operu a velebí taliansku, chváli zmyslovú krásu jej melodiky a žiada, aby opera bola prístupná každému,

kto má zdravé uši. Pre francúzsku operu používa tieto výrazy: „nudná, prázdna, nechutná, jednotvárna, ťažká“, francúzska hudba je plochá, únavná, odpudivá, nemá melódiu, miesto spevu je krik, v orchestri hrmot, Francúzi nemajú vkus, sluch, ba ani zmysel pre štýl, nevedia text správne zhudobniť atď. Ústav parížskej opery je preňho symbolom úpadku francúzskej hudby: „...tento starý krám bábok, ináč nazvaný kráľovskou akadémiou hudby, ...hrozí zrútením zo všetkých strán, a to pre svoju úbohosť a zastaranosť...“, tam „...sa robí najhoršia hudba z celej Európy“.²⁴¹ I napriek vkusu obecnstva, ktoré už nemôže vydržať nudnosť a plochosť hudby, ktorá sa v tomto ústave pestuje, umele sa udržuje pri živote. Súhrn všetkej škaredosti francúzskej opery a hlavného viníka, ktorý zapríčinil jej úpadok, Grimm vidí v Rameauovi. Jedinú áriu od Hasseho si cení viac ako všetky Rameauove opery. Kritike ďalej podrobil Destouchesove, Mondonvilleho, Mouretove, Herbainove, Rebelove, Francoeurove, Labordeove, Dauvergnove, Floquetove a Rodolphove opery, kým Philidora, Monsignyho, Grétryho a Gosseca už posudzoval miernejšie, keďže vychádzali z talianskej školy, a, pravda, najmä Duniho, ktorého nadšene vítal ako záchrancu francúzskej opery (chváli ho najmä pre jeho taliansky pôvod).

Revolučné myšlienky vyslovil konečne aj o tvorivej slobode. Tak ako d'Alembert, aj on žiadal pre umelca nerušenú slobodu a službičkovanie považoval za najväčšiu prekážku pre vývoj skladateľa. V liste z roku 1769 píše, že povinnosti pri dvore a tvorivá činnosť sa nedajú zladit'. Na to, aby sa dostavili vzácné a silné myšlienky, je potrebná samota. V predsieňach princov sa nájde niekedy vtip, často „ničomnosť, malichernosť, vyumelkovanosť a zložitosť“, a to že je vždy opak génia.²⁴²

Vcelku však, i keď Grimm bol epigónom, vyslovil veľa zaujímavých, plodných a bojových, neraz štipľavo sarkastických myšlienok a nových formulácií, ktoré tvoria v rámci francúzskej estetiky dôležitý článok.²⁴³ Grimm si síce všimol výlučne operu a instrumentálnej hudbe nevenoval žiadnu pozornosť, ale v tejto jednostrannosti nebol sám, bola to charakteristická črta celej francúzskej (a nielen francúzskej) estetiky napodobnenia.

²⁴¹ V. Helfert, c.d., 135.

²⁴² V. Helfert, c.d., *Poznámky ke spisu*, 64—65.

²⁴³ Ani H. Goldschmidt, ani W. Serauky, ani ďalší autori si Grimm a vo svojich prácach napodiv vôbec nevšimli, až V. Helfert o ňom podrobnejšie hovoril vo svojom *J. Bendovi*.

7.1.2. Vzťah vokálna hudba — inštrumentálna hudba

Už z podstaty samej teórie napodobnenia vyplývala jednostranná superiorita vokálnej hudby pred inštrumentálnou. Panstvo jedinej melódie, zdôraznené Rousseauom, ktoré sa stalo základným nazeraním celého storočia, znamenalo vokálnu melodiku. Citová teória uprednostnila textom podloženú hudbu, pretože v požiadavke zhody slova a hudby nachádzala svoju najpevnejšiu oporu. Nepochopenie, resp. nedocenenie významu novej inštrumentálnej hudby, ktorá sa práve vtedy už mohutne rozvinula a hrala sa aj v Paríži, bola akiste najväčšou slabinou estetiky napodobnenia. Keď uvažujeme o tom, prečo to tak bolo, keď chceme vypátrať príčiny tohto zaujímavého javu, zistíme, že tých dôvodov bolo viac, najmä však dva.

Po prvé je nesporné, že opera tvorila vo Francúzsku hlavnú formu reprezentácie feudálneho absolutizmu v hudbe, a preto bolo logické a prirodzené, že estetické náhľady na operu a boje na tomto poli tvoria hlavný obsah úvah o hudbe, opera na seba sústreďovala celú pozornosť. Preto hlavné údery, ktoré už od začiatku storočia stúpajúcou mierou otriasali pevnou stavbou barokovej hudby, museli vychádzať z opery; tu bolo potrebné zvíťaziť, aby sa uvoľnila cesta pre nové, demokratické hudobné umenie. V tomto boji nevíťazilo iba talianske intermezzo alebo opera buffa, ale vlastne klasicistický hudobný ideál vôbec, celá hudobná oblasť, teda i tzv. „absolútna“, ktorá tak výdatne čerpala práve z tohto prameňa novej talianskej opery. Teoretici inštrumentálnej hudby nie nadarmo zdôrazňovali (najmä v Nemecku), že nástrojová hudba musí byť spevná, kantabilná, že musí napodobniť spev!

Druhý dôvod vyplýval z podstaty tzv. „absolútnej“ hudby, resp. zo základných kritérií učenia o napodobnení, ktoré neumožňovali vysvetliť jej existenciu ako rovnoprávnej zložky hudby. Ako samostatné, svojbytné, od vokálnej hudby a textu úplne samostatné umenie inštrumentálnej hudby, „stala sa tzv. ‚absolútna hudba‘ estetickou hádankou osvietenstva“, ako výstižne poznamenáva Schering.²⁴⁴ Pravda, v rôznych obdobiach sa táto otázka riešila odlišným prístupom k nej.

V stredoveku prevládala vokálna hudba, pod ktorou rozumeli v prvom rade hudbu cirkevnú. Nie že by v 15. a v 16. storočí nebola jestvovala už aj pomerne bohatá inštrumentálna hudba, ktorú pestovali najmä meštianstvo, ako aj potulní ľudoví muzikanti, ale túto hudbu oficiálne považovali iba za podradnú zložku hudobného umenia, ba ani teória jej nevenovala primeranú pozornosť. Inštrumentálna hudba nakoniec ešte vtedy nemala tú špecifickú tvárnosť svojbytného žánru, bola to zväčša

prenesená vokálna hudba, vytvárala sa v súvislosti s vokálnymi a tanečnými formami. V období osvietenstva sa tento pomer d'alekosiahle zmenil. V 17. storočí inštrumentálna hudba stratila toto druhoradé postavenie a stala sa rovnocenným hudobným žánrom, ktorý stál už na vlastných nohách. Vytvárali sa vyspelé, špecificky inštrumentálne formy, ktoré vychádzali z charakteru, z výrazových a z technických daností nástrojov. Pred teoretikmi sa vynorila otázka, ako sa mohlo jestvovanie tejto samostatnej, zrelej a bohatej inštrumentálnej hudby teoreticky zdôvodňovať. V prvej fáze osvietenstva — v období panstva mocného racionalizmu — to však nakoniec dobre umožňovala práve afektová teória. Rozumom tvorená a opäť rozumom pochopiteľná systemizovaná reč významových afektových formuliek prenikala nielen vokálnu, ale postupne aj inštrumentálnu barokovú hudbu. Zoznam afektov sa dal nakoniec dobre používať aj tu. Zo začiatku mohol poslucháč napr. v ritornele opery, teda v inštrumentálnej medzihre, bezpečne zistiť a predpovedať afekt nasledujúcej árie a toto sa potom dalo bez ťažkostí prenášať i na celú inštrumentálnu hudbu, ktorej afektový obsah sa kodifikoval podrobným systémom pravidiel (napr. Mattheson, ktorý uviedol, že „všetky sklony srdca možno zachytiť prostými akordmi a ich spojmi, bez slov“, že možno „vzbudiť afekty púhymi tónmi“, „zobrazit' púhymi nástrojmi“, vo svojich spisoch presne určil podľa tempových označení, foriém, tónin, figúr, ozdôb atď., aký afekt mala tá-ktorá zložka inštrumentálnej hudby „znamenat“). Teda práve otázka, čo vyjadruje, čo obsahuje, ako sa má vysvetliť pôsobenie tzv. „absolútnej“ hudby na poslucháča, zodpovedala sa zo stanoviska rozumu, totiž pomocou vypracovaného vokabulára afektovej teórie. Takto sa dal rozvoj samobytnej „absolútnej“ hudby, ktorá uplatnila špecifický inštrumentálny, do istej miery od vokálnej hudby nezávislý štýl a ktorý zaznamenal v barokovej epoche značný rozkvet, v tomto období aj teoreticky zdôvodniť.

Iná situácia nastala v druhej, vyššej fáze osvietenstva, teda začiatkom klasicizmu, keď sa hudba, aj inštrumentálna, začala oslobodzovať spod jarma rozumu a jeho strnulých predpisov. Na prvý pohľad to znie úplne paradoxne, že kým v období starého barokového slohu bola inštrumentálna hudba teoreticky fundovaná, zrodom progresívneho, demokratického hudobného slohu v teórii nastalo vákuum. Avšak široko rozvinutá, umelecky vyspelá polyfónna, ako aj virtuózna, bohato figurovaná inštrumentálna hudba barokového obdobia musela naraziť na silný odpor novej estetiky, ktorej sa zdala vyumelkovanou, preťaženu, vzdialenou od prírody a v jej príkrom odmietaní prestrelila cieľ — spolu s ňou odmietala tzv. „absolútnu“ hudbu vôbec. Nová hudba, vyjadrujúca prirodzené city a vášne voľnej ľudskej osobnosti, kde sa už pre patričný afekt nepredpisovali príslušné tóny a ktorá mala byť každému bezprostredne zrozumiteľná, zdala sa pomocou spreádzajúceho slova oveľa určitejšou, ľahšie

²⁴⁴ A. Schering, *Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung*. ZIMG VIII, Leipzig 1906—1907, 226.

stanoviteľnou ako v „čistej“ inštrumentálnej hudbe. Táto, naopak, uviedla teoretikov do pomykova, narazila na rozpaky a na odmietnutie diktované z nepochopenia, čo, pravda, bolo v príkrom rozpore so samou kompozičnou praxou, s dosiaľ nepoznaným rozkvetom novej, modernej inštrumentálnej hudby klasicizmu (sonáta, symfónia, divertimento, serenáda, komorná hudba atď.).

Bezradnosť, ktorá v tomto smere nastala, primäla teoretikov napodobnenia prírody k tomu, že sa uchýľovali k požiadavke tónomalebneho líčenia, kde sa mohli opierať o mimohudobný model, o prírodu, ktorého zvuky mala inštrumentálna hudba viac-menej napodobňovať; tu a len tu sa dala teoreticky zdôvodňovať tiež inštrumentálna hudba. Ako sa však malo vysvetliť oprávnenie „absolútnej“ inštrumentálnej hudby, čo mala táto zobrazovať? Z hľadiska taktu orientovaného učenia sa to len ťažko dalo zdôvodniť. Pravú úlohu hudby videli preto v tom, aby pomáhala zosilniť výraz slova, kým „absolútna“ hudba bola pre nich niečo spiatočnicke, nepotrebné, nezrozumiteľné. Nič necharakterizuje túto bezradnosť lepšie ako klasický Fontenellov výrok: „Sonate, que me veux tu?“ — sonáta, čo si mám o tebe myslieť? Tým výstižne fixoval problém absolútnej inštrumentálnej hudby.²⁴⁵ Treba mať však na mysli skutočnosť, že v oveľa väčšej miere, ako by sa nám dnes snád' mohlo zdať, bola „absolútna“ hudba tej doby bezprostredne inšpirovaná prírodou alebo mala aj programový obsah. Dnes to už v tomto zmysle ani nemožno postrehnúť, lebo túto hudbu vnímame na základe odlišných predpokladov a inými kritériami. Dobová estetika však ani v tomto smere nezostala bez vplyvu na inštrumentálnu hudbu, nehovoriac už ani o jej prirodzenosti, prostote, kantabilite atď. ako o dôsledkoch tohto úsilia. Francúzski myslitelia sa len ťažko mohli zmieriť s novovydobytým významom a autonómiou novej inštrumentálnej hudby. Vo vokálnej hudbe videli konkrétnejší, prístupnejší a esteticko-teoreticky uspokojivejší druh hudby. A keďže v opere okrem počuteľného bol prítomný aj vizuálny (scénický) faktor, ktorý napomáhal hudbe v jej pôsobení aj optickou formou, bol to ďalší dôvod, prečo opera stála v popredí záujmu. V uvedenom odôvodnení vidíme teda hlavné príčiny obchádzania problematiky „absolútnej“ hudby v dobovom francúzskom estetickom myslení.

²⁴⁵ Týmto výrokom uzatvára napr. aj J. J. Rousseau svoje úvahy o sonáte vo svojom *Dictionnaire de Musique*.

7.1.3. Vzťah reči a hudby

Otázka inštrumentálnej hudby, v ktorej sa tak výrazne prejavilo príúzke pochopenie hudby, súvisela s ďalším problémom, a to s otázkou vzťahu reči a hudby, kde tiež vládla určitá jednostrannosť, i keď ani zďaleka nebola taká vypuklá ako pri predošlej otázke, avšak aj toto sa odrazilo v pomere k inštrumentálnej hudbe. Problematika vzťahu reči a hudby je, pravda, tiež stará. Názor na ňu bol v rôznych epochách rôzny. Aj baroková afektová teória sa opierala o reč, no boli to princípy patetickej, slávnostne povznesenej deklamácie, rétoriky, ktorá sa okrem toho vždy držala len jedného, nemenného afektu a pri zhudobnení textu sa mohlo racionalisticky postupovať pomocou strnulej symboliky hudobných formuliek. Naproti tomu učenie o napodobnení vychádzalo z bezprostredného hovoru, z emocionálne podložených inflexií reči (Rousseau), z prirodzeného výkriku vášne (Diderot), z novej citovej poézie a nie z teatrálného, vyumelkovaného pátosu afektových schém. Medzi náhľadmi teoretikov barokovej a klasicistickej epochy, hoci tak jedni ako druhí mali na očiach ako určitý vzor reč, bol teda zásadný rozdiel, ba úplný protiklad.

Pravda, encyklopedisti boli jednostranní v tom, že odsudzovali francúzsku reč a vychvaľovali taliansku, ktorá vraj jediná umožnila vytvoriť novú hudbu, pretože vychádzala z jej melodickejšieho spádu. Stačí však, ak poukážeme na to, že práve baroková opera sa zrodila tiež v Taliansku, bola teda písaná práve na taliansky text a tam aj zažila svoj najväčší rozkvet a napodobňovala sa všade inde (teda aj vo Francúzsku)! Vznik novej hudby nezapríčinil taliansky jazyk, ktorý sa zrodom klasicizmu nezmenil, ale v prvom rade zmena sociálnej funkcie hudby! V tejto súvislosti je zaiste pozoruhodná myšlienka, ktorú v tej dobe vyslovil J. J. Quantz a ktorú si dodnes nik nevšimol. Vo svojom spise *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, o ktorom sa ešte zmienime, Quantz povedal už roku 1752, teda práve v čase, keď encyklopedisti začali svoje náhľady len rozvíjať, ktoré Quantz ešte vtedy nemohol poznať, toto: Vo vokálnej hudbe sa francúzski skladatelia ospravedlňujú tým, že francúzsky jazyk sa vraj k talianskemu spevu nehodí, ale „snád' chýbajú šikovní skladatelia a dobrí speváci, aby to náležite uplatnili. Ved' s veľkým úspechom zhudobnili podľa talianskeho vkusu aj nemecké a anglické slová, ktoré sú u Francúzov ešte menej obľúbené, prečo by sa to teda nepodarilo aj v tak obľúbenej francúzskej reči?“²⁴⁶ Quantz potom navrhuje, aby pre odstránenie tohto predsudku niektorí zo skladateľov, ktorí vedia vyhotoviť peknú áriu v talianskom štýle a ktorí dobre ovládajú taliančinu i francúzštinu, napísali áriu na francúzsky text, ktorú

²⁴⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, faks. vyd., Kassel—Basel 1953, 322.

by zaspieval dobrý taliansky spevák s dobrou francúzskou výslovnosťou, a dodáva: „Toto by mohla byť skúška, či vina je v reči alebo v nevedomosti francúzskych skladateľov, keď sa hudba podľa talianskeho vkusu nechce hodiť k francúzskej reči“,²⁴⁷ čím Quantz uderel kliniec po hlavu.

Okrem tejto jednostrannosti, ktorej neudržateľnosť už vtedy vystihol Quantz, ďalšia, s týmto súvisiaca jednostrannosť teórie encyklopedistov bola v tom, že kým na jednej strane uznali výlučne taliansky jazyk za vhodný na zhudobnenie, na druhej strane vysoko vyzdvihovali a zdôraznili realizmus (napr. Diderot), demokratizáciu, všeobecnú zrozumiteľnosť (napr. Rousseau) a univerzalizmus, medzinárodnú platnosť (napr. Grimm) hudby pre všetkých (a nielen pre istý národ, stav, vrstvu), čo je v zrejmom rozpore s hudbou, viazanou na text iba určitého, jednotlivého jazyka (ktorému mimochodom ani zd'aleka nie každý rozumel).

Konečne ďalšou jednostrannosťou, ktorá súvisí s uvedeným, bolo aj to, že myšlienku, podľa ktorej obraty a prízvuky reči majú v hudobnej intonácii, v hudobnom stvárnení rozhodujúci význam, chápali encyklopedisti trocha príúsko; to bol napokon ďalší dôvod, prečo nemohli spoznať význam samostatnej, „absolútnej“ hudby (teda bez textu). Táto myšlienka však na druhej strane obsahovala aj veľmi správne a plodné jadro, čo treba podtrhnúť. Spoznali totiž, že v intonácii reči sa prejavujú emócie ľudského vnútra, a práve preto sa im spev, napodobňujúci ľudskú reč, zdal hlavným činiteľom v hudbe, ktorým sa najbezprostrednejšie vyjadruje ľudský cit. Encyklopedisti sa okrem toho aj stúpajúcou mierou odvracali od naturalistického napodobnenia rečovej intonácie a postupne uznávali d'alekosiahlu hudobnú štylizáciu. Tu už — aspoň čiastočne — ako-tak dochádzali aj k spoznaniu významu inštrumentálnej hudby (hoci nie celkom emancipovanej od rečových alebo programových zreteľov), čo sme spomenuli napr. u Rousseaua a menovite u Diderota.

Dnes vidíme jasnejšie ako kedykoľvek predtým, že vzťahy medzi rečou a hudbou sú skutočne hlboké a je nesporné, že náhľady francúzskych encyklopedistov tu znamenajú začiatok nového nazerania, ktoré sa stalo podkladom pre jeho ďalší vývoj a rozpracovanie nielen u teoretikov, ale aj u skladateľov neskorších čias, i nášho storočia. V tejto súvislosti poukážeme napr. na Leoša Janáčka, ktorý dbal na spojitosť melódiky s prirodzeným výrazom živej reči. Pre Janáčka boli nápevky reči študijným materiálom. Intonačný spád hovorovej reči ako vzor pre hudobnú deklamáciu ho zaujímal aj teoreticky, študoval psychologické podmienky, ktoré určujú charakteristické tvary nápevkov. V nich videl presvedčivý prejav duševného života, nálad, citov a vášní človeka; nápevky reči mu prezradili najjemnejšie záchvevy ľudského vnútra, čo malo značný význam pre jeho skladateľskú činnosť, pre vytvorenie melodických

fráz, zobrazujúcich konkrétny citový výraz. Tento problém ešte viac zaujímal teoretikov (stačí, keď poukážeme napr. na práce B. V. Asafieva atď.). Výskumy v tomto smere sú ešte aj dnes aktuálne, lenže ešte veľa otázok čaká na riešenie. Výskumy sa, pravda, dejú na modernom experimentálnom vedeckom podklade, sú tu však zrejme súvislosti, ktoré ako prví naznačili už francúzski encyklopedisti. Ich určitá jednostrannosť v tomto smere teda plne vyvažuje a nijako nezmenšuje celkový význam osvetlenia tejto otázky v rámci ich učenia o napodobnení.

7.1.4. Zhodnotenie učenia o napodobnení

Ako sme v priebehu výkladu videli, francúzski teoretici rozoznávali v hudbe dvojaké napodobnenie, a to napodobnenie vonkajšej prírody, jej zvukov, a napodobnenie vnútornej prírody, teda citov a vášní ľudského vnútra. Dobré je to vyjadrené napr. v časopise *Mercure de France*, ktorý učenie o napodobnení zhrňa takto: „Hudba si berie za cieľ maľovať a vyjadrovať dva druhy predmetov: hmotné predmety (*les objets physiques*), ich rôzne akcie, pohyby, účinky a vášne (*les passions*) alebo všeobecnejšie všetky afekty (*affections*) ľudského srdca.“²⁴⁸ V jednej aj v druhej kategórii sme mohli badať naturalistickú, ako aj štylizujúcu tendenciu. Od kopírovania zvukov neoživenej a oživenej prírody, ako aj od požiadavky presného napodobnenia ľudskej reči po d'alekosiahlu štylizáciu sme mohli pozorovať vývoj, ktorý čoraz väčšmi smeroval k výrazovému princípu v hudbe, a tým do druhej fázy hudobného klasicizmu. Dvojkoľajnosť učenia o napodobnení nesporne v sebe obsahovala určité protirečenia, ktoré viedli k niektorým nedôslednostiam a dvojzmyselnostiam, čo sa teoretici snažili premôcť tým, že nakoniec pojem napodobnenia rozšírili do tej miery, že v konečných dôsledkoch jeho pôvodný zmysel obrátili a dostali sa na samý prah vyššej fázy estetiky klasicizmu. V každom prípade je však jasné, že učenie o napodobnení znamenalo zlom vo vývoji hudobnej estetiky (od rozumu k citu), a to analogicky k štylovému zlomu samej hudby (od baroka ku klasicizmu).

Toto učenie vychádzalo zo senzualistického základu, zdôrazňovalo teda pôsobenie hudby na zmysly (ucho) a city (srdce). Je síce nesporné, že teória napodobnenia ešte obsahovala niektoré racionalistické rezíduá; v prvom prípade totiž kategória napodobnenia je ešte do istej miery racionalisticky podfarbená, pretože vzťahy, podobnosti, analógie s procesmi a predmetmi vonkajšej prírody alebo ľudskej reči treba hľadať aj pomocou rozumovej zložky; to však znamenalo niečo úplne iné a protikladné v porovnaní so strnulými formulkami vyumelkovaného starého racionalizmu a jeho afektivej teórie — tu už panovala zásada prostoty a prirodzenosti, zmenil sa aj objekt a najmä spôsob zobrazovania! Ko-

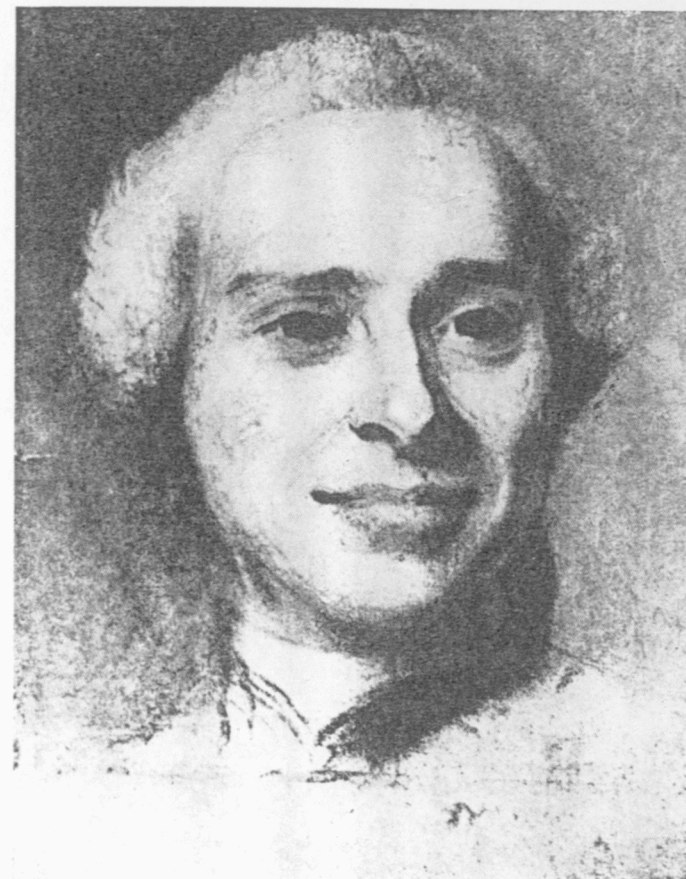
nečne senzualistické nazeranie neznamená úplné odmietanie akejkolvek rozumovej činnosti, iba jej podstatné obmedzenie v takých oblastiach, akým bolo umenie, menovite hudba; encyklopedisti však súčasne v iných oblastiach, vo vede, čiastočne vo filozofii mohli byť a aj boli racionalistami (napr. Rousseauove teórie a ideály o štáte ako ríši rozumu, d'Alembertove matematické práce, Diderotove filozofické náhľady atď.).

Vyššia kategória napodobnenia bola v podstate zbavená aj týchto stránok racionálneho myslenia, a preto nemožno prijať mylný postoj hudobných vedcov, ktorí celé učenie o napodobnení jednostranne a jednoznačne zadelili do epochy racionalizmu (napr. H. Goldschmidt, W. Seirauky, R. Schäfke a iní), v podstate ho stotožňovali s afektovou teóriou a dokonca ho dali do priameho súvisu s barokovou hudbou — akoby jej teórie (najnovšie napr. F. Blume).²⁴⁹ Nielen nemeckí hudobní vedci, ale napr. aj u nás takto zmýšľal V. Helfert,²⁵⁰ ktorý v súvislosti s Grimmom píše, že tento bol v estetike racionalistom a ako taký mal vlastne chváliť francúzsku operu a že bol veľmi nedôsledný a dostal sa do slepej uličky, keď v rozpore so svojou teóriou chválil práve zmyslovú hudbu talianskych opier. Táto myšlienka sa u Helferta častejšie vracia a vždy znova sa čuduje nad Grimmovou nedôslednosťou. Vzhľadom na to, že našu prácu sme nechceli zamerať polemicky, nechceli sme ani podrobnejšie uviesť a kriticky sa zaoberať doterajším nazeraním muzikológie na túto otázku (neskôr aspoň na ukážku uvedieme niektoré nesprávne sudy v inej súvislosti). Snažili sme sa však konkrétne ukázať a doložiť charakter nových náhľadov encyklopedistov v rozpore a v protiklade k starému doktrinárskeму racionalizmu, k afektovej teórii a k barokovej hudbe, ako aj to, že toto nové učenie vyjadruje práve ideály hudby raného klasicizmu. Na základe podopretia našich úvah pramenným materiálom sme poukázali práve na senzualistický charakter novej estetiky a týmto sme mohli — i keď nepriamo — korigovať aj doterajšie nesprávne stanovisko v tejto otázke.

Je nesporné, že učenie o napodobnení bolo pri zrode klasicistickej

²⁴⁹ F. Blume, *Klassik*. MGG VII, 1958, 1032. Toto dodnes všeobecne rozšírené nazeranie hudobná historiografia zrejme mechanicky prevzala z iných umenovedných disciplín, kde celé 18. storočie figuruje ako racionalistické; napr. v Pazdírkovom *Hudbním slovníku*, Brno 1929, je heslo „klasicizmus“ spracované v závislosti a vo vzťahu k racionalizmu. H. Pfrogner i R. Schäfke označovali — ako sme už uviedli v inej súvislosti — v citovaných prácach príslušnú kapitolu ako „Racionalizmus a osvietenstvo“, v ktorom sa nachádzajú barok i klasicizmus. Alebo iný príklad: A. Einstein vo svojej knihe *Music in the Romantic Era*, New York 1947, na začiatku 18. kapitoly, hovoriacej o hudobnej estetike romantizmu, píše: „Obrat od racionalistického osemnásteho storočia k romantickému devätnástemu nemohol by byť väčší.“ Takýchto príkladov by sa mohlo uvádzať hocikolko.

²⁵⁰ V. Helfert, c.d. Toto konštatovanie, pravda, nijako nemá zmenšiť význam odkazu toho popredného muzikológa, ktorého dielo je vzorom i podnetom pre československú hudobnú historiografiu.



Obr. 19. M.-Qu. de Latour (1704—1783). Encyklopedista d'Alembert (1717—1783) (Saint-Quentin, zbierka Latour).



Obr. 20. L. M. van Loo (1707—1771). *D. Diderot* (1713—1784). Ry-
tina.

Zakladateľ Encyklopédie, reprezentant učenia o napodobnení.

hudby najdôležitejším a najucelenejším učením. Na základe jeho významu nemožno k nemu priradiť žiadne iné učenie obdobného dosahu počas celého 18. storočia (ba ani ďalšej epochy.) Požiadavku napodobnenia prírody nesmieme v nijakom prípade chápať nehistoricky, ani príútko. Naopak, francúzska estetika vypracovala na svoju dobu veľmi progresívnu „realistickú“ teóriu, ktorá znamenala odvrat od všetkého špekulatívneho, strnulého, vyumelkovaného, nadnášaného, neprírodzeného, metafyzického, symbolického atď., čo v predchádzajúcej epoche poznačilo estetické i hudobné myslenie. Pod napodobnením prírody alebo napodobnením skutočnosti (Diderot) rozumela vlastne viac-menej „realistické“ (v historickom zmysle) zobrazenie celej „skutočnosti“ — vonkajšej prírody, včítane vnútornej prírody, psychickej „skutočnosti“, vnútra človeka. Štylizovaným reprodukováním „prírody“ priliehavými tvárnymi prostriedkami mala hudba povznášať a potešiť široký okruh nových poslucháčov.

7.2. Galantná estetika. Nemecko

Do istej miery odlišná situácia bola na estetickom poli v Nemecku, kde sa analogicky k francúzskemu učeniu o napodobnení vytvorila tiež estetika raného klasicizmu (hoci nie napodobňujúca). Kým vo Francúzsku autori prispievali najmä k citovej zložke ranoklasicistickej hudby, ako aj k *Búrke a vzdoru* (najmä Rousseau, Diderot), zatiaľ v Nemecku stáli v popredí viac galantné prvky raného klasicizmu, pravda, bez toho, aby sa to presne dalo vymedziť a ohraničiť, veď aj v hudbe sa tieto prvky všade prelínali. Charakteristickou črtou nemeckej hudobnej estetiky bolo jej silné kolísanie medzi starým a novým, a to často vo veľmi vypuklej forme. Bolo to príznačné pre celú historickú situáciu, za ktorej sa vtedy v Nemecku odohrávala veľká slohová zmena v oblasti hudby. V spoločensko-hospodársky zaostalom, v politicky rozdrobenom Nemecku a v zložitej sociálnej konštelácii, a tým aj v ideologickej zaostalosti alebojovnej buržoázie, výstižne charakterizovanej ako „nemohúcnosť, stiesnenosť, úbohosť nemeckých meštiakov, ktorých malicherné záujmy sa nedokázali rozvinúť v spoločné národné záujmy jednej triedy“, ²⁵¹ nebolo možné, aby sa revolučné podnety mohli vyhraniť tak ako vo Francúzsku, takže staré i nové myslenie stálo často nespojené vedľa seba alebo sa prekrížovalo, a to bez toho, aby nastali veľké boje s pevne vyhraneným, jasným konečným cieľom.

Na základe zaostalej spoločenskej situácie v Nemecku aj existenčné postavenie hudobníkov bolo striktné viazané na dvor alebo cirkev, ktorých požiadavky museli plniť. Napr. J. J. Quantz bol už od roku 1741 až do

²⁵¹ Marx — Engels, *Spisy* III, Praha 1958, 194.

svojej smrti (1773) v službách pruského kráľa Fridricha Veľkého, ktorý, hoci chcel vzbudiť zdanie „osvietenského“ panovníka, zmyšľal veľmi konzervatívne a celé ovzdušie berlinského a severonemeckého okruhu, kde pôsobila väčšina týchto hudobníkov, bolo ideovo veľmi zaostalé (aj C. Ph. E. Bach bol od roku 1746 do roku 1767 v tomto zatuchnutom ovzduší). Podobne aj L. Mozart bol v službách krajne reakčného soľnohradského arcibiskupa a ani jemu nemohlo prísť na um, aby sa proti nemu postavil. Toto mohol urobiť až jeho syn, keď vznikla známa roztržka medzi W. A. Mozartom a arcibiskupom H. Colloredom, v dôsledku čoho sa Mozart odsťahoval do osvietenskej Viedne, i keď si túto slobodu vykúpil stálou biedou. Konečne aj vo Francúzsku zástancovia práve barokovej opery boli v službách kráľovského dvora, kým encyklopedisti neboli od neho tak bezprostredne závislí, mohli byť smelší, i keď za svoje náhľady boli neraz prenasledovaní.

V Nemecku naproti tomu novú estetiku nevytvárali vedúci revoluční filozofi ako vo Francúzsku, ale hudobní teoretici, ktorí boli súčasne aj skladateľmi (napr. Heinichen, Marpurg, Scheibe, Mattheson), a tiež skladatelia, ktorí súčasne prispievali aj k teórii (napr. J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach, L. Mozart). Títo neboli filozoficky tak vzdelaní, aby stáli na ideologicky vyhranenej pozícii a aby z tohto postoja odvodili svoju estetiku; už aj preto je estetický systém Nemcov kolísavý a menej dôsledný. Na druhej strane však bezprostrednejšie vychádzali zo samej hudobnej praxe, takže postrehy teoretikov sú často konkrétnejšie ako vo Francúzsku, kde z filozofických náuk vzišlé a na hudbu aplikované poučky boli hudbe neraz trochu vzdialené.

Kým v Nemecku v tomto prechodnom období medzi dvoma epochami dejín hudby starý kontrapunkt dosahoval svoje neprekonateľné vyvrcholenie, zatiaľ súčasne od začiatku 18. storočia začali klíčiť zárodky nového homofónneho štýlu. Tento už veľmi skoro, teda takmer od začiatku storočia, sprevádzali aj nové protiracionalistické a senzualistické tendencie v esteticko-teoretickej oblasti. Nové náhľady sa prejavovali paralelne so starými.

7.2.1. Heinichen, Scheibe, Mattheson (II), Quantz, C. Ph. E. Bach a ich okruh

V kapitole o afektivej teórii sme sa už zmienili o kritike jej extrémnych záverov v radoch jej vlastných zástancov. Napr. Johann Kuhnau (1660—1722), ktorý vo svojom *Hudobnom mastičkárovi* už roku 1700 (resp. rukopis vznikol ešte o niekoľko rokov skôr) vtipne ironizoval automatický mechanizmus pôsobenia afektov, v predhovore k svojim *Biblickým históriám* sa dopracoval k zásadnej kritike afektivej teórie v inštrumentálnej hudbe. V súvislosti s jeho vývodmi o programovej hudbe

Kuhnau totiž uvádza, že vo vokálnej hudbe síce pomocou podloženého textu možno zobrazit niečo konkrétne, avšak v inštrumentálnej hudbe nie je „... v možnostiach hudobníka, aby viedol myseľ poslucháčov podľa svojej vôle“, aby „nad poslucháčmi mal jednoznačnú moc...“²⁵² Na to by boli potrebné matematické princípy, o čom však pochybuje, hoci niektoré čiastkové možnosti sú dané. Účinky diela ako celok však podľa neho nemožno vypočítať a v inštrumentálnej hudbe nejestvuje jednoznačné pôsobenie afektov. Táto dokáže iba celkom všeobecne zobraziť radosť alebo smútok, všetko ostatné musí vysvetliť sprievodný program skladby, s výnimkou naturalistickej tónomalby a ľahko pochopiteľných asociácií. Kuhnau teda už veľmi skoro silne obmedzil pôsobnosť rozumu.

V tejto súvislosti pozoruhodné miesto zaujíma Johann David Heinichen (1683—1729), ktorý, ako sme už uviedli, dáva pokyny pre konštrukciu tém pomocou matematických permutácií jednotlivých tónov. Popri takýchto ultraracionalistických náhľadoch v jeho škole generálneho basu²⁵³ nachádzame aj výrazné doklady o novom postoji. Heinichen sa ako prvý dovoľáva ucha a nie rozumu ako sudcu nad hudbou a už celkom vedome stavia do popredia zmyslový moment. Odsudzuje všetku „učenú a špekulatívnu vyumelkovanosť nôt (*Notenkünsteleien*)“ polyfonickej hudby, hovorí, že sú to „papierové vrtochy“, ktoré sú iba pre oči a nie pre uši. Priamo vyhlasuje „sluch za absolútneho vládca hudby“, pretože „malíarstvo je pre oči, kým hudba pre sluch“.²⁵⁴ Ucho je preňho „pravým objectum musices“.²⁵⁵ Heinichen útočí aj na tradíciu formulkových predpisov a hudbu považuje za prejav, ktorý spontánne vyvierá z vnútra tvorivej osobnosti. To, čo vytvorili starí, je síce úctyhodné, ale v dnešných časoch už nepotrebné, pretože medzi oboma princípmi, ktoré tvoria základ pre hudobnú prax, totiž „Ratio und Auditus“ (rozum a sluch), v neprípustnej miere uprednostnili rozum, kým dnes v hudobných veciach musí jediného sudcu znamenať ucho. Obracia sa proti papierovej hudbe, v ktorej sú „nevinné noty teoreticky vymerané podľa matematickej miery a proporcií“²⁵⁶ proti kontrapunktu, ktorý je konštruovaný pre oči a žiada hudbu, ktorá poteší ucho.

Keď si uvedomíme, že Heinichen tieto náhľady vyslovil už roku 1711, až vtedy si môžeme ich dosah a význam uvedomiť plnou mierou. Napr. jasné vyzdvihovanie prvenstva ucha Heinichen vyslovil celé štyri desaťročia pred Rousseauom, ktorý sa dodnes tradične považuje za prvého hlásateľa tejto požiadavky. V Heinichenových myšlienkach je toľko

²⁵² *Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten*, Leipzig 1700, cit. podľa R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 297.

²⁵³ *Neuerfundene und gründliche Anweisung...*, 1711; 2. vyd. ako *Der General-Bass in der Composition...*, 1728.

²⁵⁴ R. Schäfke, *Quantz als Ästhetiker*. Af Mw VI, Leipzig 1924, 255.

²⁵⁵ A. Schering, c.d., 317.

²⁵⁶ A. Schering, c.d., 317.

progresívneho, že v ňom musíme vidieť jedného z prvých (aspoň v Nemecku) bojovníkov za novú hudbu. Tieto teoretické náhľady ostatne realizoval aj prakticky, skladateľskou činnosťou, lenže iba čiastočne, pretože vieme, že aj v teórii bol do istej miery ešte zástancom starej epochy. Táto rozpornosť a protichodnosť aj u jediného autora bola pre vtedajšie pomery symptomatickou, bola ich logickým dôsledkom. Bez uvedomovania si týchto daností by sme ťažko chápali podstatu dobovej estetiky v Nemecku.

Vo Francúzsku teória napodobnenia vychádzala predovšetkým z napodobnenia prírody v maliarstve, ktorého požiadavky sa potom prenášali na hudbu. Vo francúzskych spisoch sa preto popri výraze *imiter* (napodobniť) veľmi často stretávame aj s výrazom *peindre* (maľovať). V nemeckej estetike je väčší akcent na samej hudbe, ktorá je menej závislá nielen od maliarstva, ale aj od textu. Problémy hudby, (teda aj tzv. „absolútnej“) skúmali sa preto vo všeobecnosti, i keď, pravda, početné príspevky sa zameriavali na hudbu vokálnu, resp. v nej videli model hudby vôbec. Úvahy o novej opere boli však omnoho skromnejšie ako vo Francúzsku, čo vyplývalo aj z toho, že opera tu nemala taký centrálny význam ako u oboch románskych národov. Prírodzene, boje buffonistov a antibuffonistov vzbudzovali pozornosť v celej Európe, teda aj v Nemecku, najmä v hudobných časopisoch *Beiträge*... a *Wöchentliche Nachrichten*...²⁵⁷ vyvolali zvýšenú pozornosť, pravda, až po roku 1752, pričom prevládala snaha spojiť dobré vlastnosti talianskej i francúzskej opery. Otázka nemeckej opery zostala však bolestnou a nezacelenou ranou.

Nemecká estetika, ktorá vznikala nezávisle a čiastočne skôr ako vo Francúzsku, má s ňou vcelku veľa spoločného. Tak to bolo napr. pri vyzdvihovaní prirodzenosti, ďalej ucha ako orgánu vnímania hudby a najmä pri zdôrazňovaní významu spevu, vokálnej hudby, ktorá je vzorom aj pre inštrumentálnu hudbu. Napr. G. Ph. Telemann roku 1718 hovorí: „Spev je základom pre všetku hudbu. Kto komponuje, musí vo svojej hudbe spievať“, a dodáva, že sa to treba naučiť u talianskych punktuju, sú však bez invencie, ktorí píšú pätnásť i dvadsať obligátnych hlasov, kde by však ani starý Diogenes so svojim lampášom nenašiel ani melodikov a u mladých Nemcov a „nie u starých, ktorí ešte kontrakvapku melódie.“²⁵⁸ A inde uvádza: „Kto hrá na nástroje, musí poznať spev.“²⁵⁹ Kým však vo Francúzsku bolo učenie o napodobnení, totiž jeho nižšia kategória — naturalistická kópia — odrazovým mostíkom, pomocou ktorého sa dostali do vyššej kategórie, teda k štylizácii (práve „peindre la nature“ bolo i napriek svojmu racionalistickému základu vstupnou bránou pre prirodzenosť a prostotu), kde už racionalizmus

mohli zavrhnúť, nemeckej estetike zatiaľ chýbala takáto teória ako základné východisko a nemohli sa ani len opierať o ideové závery revolučnej filozofie. Takto stáli na vratkejšej pôde, vychádzali predovšetkým zo samej hudby, z ktorej však mohli oveľa ťažšie vysvetliť a podložiť podstatu a príčiny premien, ktoré sa v nazeraní na hudbu a v samej hudbe odohrávali. V tom bola ďalšia príčina kolísania medzi starým a novým v Nemecku.

Niet sa preto čomu diviť, že neskôr, keď sa teória napodobnenia vo Francúzsku udomácnila (nemecká estetika galantnej hudby sa vyvíja o niečo skôr ako francúzska), prevzali ju aj Nemci, pravda, toto sa udialo až po polovici storočia, keď vyšli prvé preklady Batteuxových spisov — prekladali ich súčasne viaceri autori, napr. J. A. Schlegel a P. A. Bertram (obaja roku 1751), ďalej K. W. Ramler (1754), tento do konca storočia vyšiel až v šiestich vydaniach. Rousseauove náhľady pertraktujú hudobné časopisy, čo všetko svedčí o mimoriadnom záujme, ktorý vyvolala v Nemecku estetika napodobnenia. Pravda, tým nemecká estetika, ktorú v ďalšom ovládal francúzsky duch, stratila svoju pôvodnosť, ktorú mala v tridsiatych a v štyridsiatych rokoch. O tejto epigónskej estetike nebudeme hovoriť, pretože neobsahovala nové myšlienky. Zato však skoršia estetika, ktorú tak významne začal Heinichen, je veľmi podnetná aj u ďalších autorov, i keď kolísanie medzi starým a novým nazeraním nadobúda ešte vyhranenejšie formy.

Je to zrejme napr. u Johanna Adolfa Scheibeho (1708—1776), ktorý od roku 1737 do roku 1740 vydával týždenník *Der critische Musicus an der Spree* (roku 1745 vyšlo druhé rozšírené vydanie). Bol to len jeden z viacerých časopisov,²⁶⁰ ktorých dodnes neuskutočnené monografické spracovanie by iste odhalilo mnoho mimoriadne zaujímavých súvislostí s celkovým dobovým ovzduším na hudobnom poli. Kým napr. E. Bücken Scheibeho označil za „pravého racionalistu (*waschechter Rationalist*), ... ktorého srdce patrilo barokovému viachlasu“,²⁶¹ ... ktorý patril do starého tábora“²⁶² a obdobne o ňom súdia aj ostatní muzikológovia (napr. R. Sondheimer, V. Helfert a iní), zatiaľ by sme, naopak, Scheibeho na základe jeho vlastných slov mohli zaradiť do protikladného tábora.

Jeho vyslovene protiracionalistický, proti barokovej hudbe zaujatý postoj je zrejme napr. z ostrého útoku proti J. S. Bachovi roku 1737,²⁶³ kde negatívne hodnotí jeho prínos práve z hľadiska postulátov „galant-

²⁶⁰ Ďalšie časopisy vydávali napr. J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*; F. W. Marburg, *Historisch-kritische Beyträge die Musik betreffend*; L. Chr. Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*.

²⁶¹ E. Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*, 9.

²⁶² E. Bücken, c.d., 60.

²⁶³ *Der Critische Musicus an der Spree* (v ďalšom len *Crit. Mus.*), č. 6 zo dňa 14. 5. 1737.

²⁵⁷ Bližšie pozri pozn. 260.

²⁵⁸ R. Rolland, *Hudebníková cesta do minulosti*, 64.

²⁵⁹ R. Rolland, c.d., 65.

nej“ ranoklasicistickej hudby. Píše: „Tento veľký muž (t. j. J. S. Bach, p o z n. P.P.) by vzbudzoval obdiv celých národov, keby sa mu dostalo viac príjemnosti a keby sa vo svojich skladbách nezabavil prirodzenosti nabubrelou a spleťitou bytosťou a keby krásu nezatemnil príliš veľkým umením... Nabubrelosť viedla... od prirodzenosti k umelosti a od vznešenosti k temnu a obdivujeme... obťažnú prácu a mimoriadnu námahu, ktorú však používal márne...“²⁶⁴ Takáto prenikavá kritika o vrcholnom reprezentantovi barokovej hudby dostatočne svedčí o tom, že Scheibeho v žiadnom prípade nemôžeme počítať k teoretikom so starým nazeraním. Okrem toho spomínaný citát svedčí o tom, že kritika barokovej hudby sa začala v Nemecku dávno pred polovicou storočia, keď táto ešte bola v plnom rozkvetu. Inde sa zmieňuje o ktorejsei skladbe, kde sú aj kontrapunktické partie, že má „viazanú, veru ťažkopádnu podstatu“.²⁶⁵ Na inom mieste zasa hovorí: „Kto akokoľvek dobre ovláda hudobné pravidlá vzhľadom na čistotu a umenie, pritom však nemyslí prirodzene a riadne, svojou namáhavou prácou vzbudí možno obdiv, v žiadnom prípade však nedojme.“²⁶⁶

Scheibe nielen kritizuje vyumelkovanosť, kontrapunkt starej hudby, ale aj aktívne bojuje za novú hudbu, vyzdvihuje jej prednosti. Napr. píše, „že odkedy sa skladatelia neopierajú o matematiku, hudobná reč sa stala živšou, príjemnejšou, plynulejšou a dojímavejšou“.²⁶⁷ Ďalej veľmi dôrazne a rozhodne vyzdvihuje melodický prvok v hudbe a je toho názoru, že v symfónii je melódia najvýznamnejšou a najdôležitejšou zložkou hudby, že melódii rozhodne treba dať prednosť pred harmóniou (pod harmóniou Nemci obdobne ako Francúzi rozumeli aj kontrapunktickú faktúru), že je to melódia, ktorá vyjadruje všetky vášne: „Je to melódia, ktorá robí symfóniu krásnou, dojímavou a vznešenou. Melódia vzbudzuje afekty a vášne, ktoré vyjadruje. Je to dôležité svedectvo o tom, že melódia je najvzácnejšou a najznamenitejšou vecou v hudbe, preto ju treba pred harmóniou veľmi uprednostniť. Túto veru veľmi často kladú nad ňu a preukazujú jej úctu, ktorá patrí jedine melódii... Preto skladateľ sám musí byť ohnivý a duchaplný a musí vlastniť melódiu. Nezáleží teda iba na samom umení, lebo jestvuje niečo, čo veľmi prekonáva všetko umenie... Harmónia je líčidlom.“²⁶⁸

Ako vidíme, Scheibe vyslovil dlho pred Rousseauom prvenstvo melódie pred harmóniou, takže Rousseauovi ani v tomto nepatrí primát, ako sa všeobecne predpokladá. To je svedectvo, že sa otázka prvenstva me-

lódie alebo harmónie, v ktorej jednoznačne vyhrala melódia, pertraktovala nielen vo Francúzsku, ale že to bol celoeurópsky problém vtedajšej estetiky. Scheibe však zároveň nikoho nenecháva v pochybnostiach, o aký druh melódie mu ide, veď krása, dojímavosť a vznešenosť tvoria trojicu popredných postulátov klasicistickej hudby. Ďalej spomína duchaplnosť, ohnivosť a obracia sa proti strojenosti, čo ešte dopĺňa v súvislosti s kritikou starej hudby. Uvádza, že „melódia nebola taká voľná, prirodzená, živá, plynulá. Viacej sa dbalo na silné a dokonalé harmonické vypracovanie (t. j. aj na kontrapunktickú prácu, p o z n. P.P.)... , príliš silne tu vystupovala nútenosť a najmä bola silnou harmonickou faktúrou zatienená melódia, čistý spev (mysli teda na spevnú, kantabilnú melodiku ako na ideál inštrumentálnej hudby, p o z n. P.P.). A tak nebola schopná vyjadriť všetko to, čo je možné v našich súčasných symfóniách a v čom je ich vlastný a opravdivý charakter.“²⁶⁹ Scheibe však ide v senzualistickom nazeraní ešte ďalej a hovorí, že „dokonca hlavným, konečným cieľom hudby je, aby bavila ucho“.²⁷⁰ Tieto citáty, v ktorých by sme ešte mohli pokračovať, iste dostatočne svedčia o tom, že Scheibe bol všetkým iným, len nie čistokrvným racionalistom starého typu.

Pravda, kvôli úplnosti a objektivitě musíme dodať, že úlohy rozumu sa ešte celkom nezriekol; už v úvode k svojmu *Der Critische Musicus* sa zmieňuje o Descartovi ako o autorovi, ktorému sa cíti zaviazaný. Rozum je preňho usporiadajúcim činiteľom, ktorý viac-menej dopĺňa senzualistické východisko, a nie hlavným princípom v racionalistickom zmysle. Napr. hovorí, „že sudcom v hudobných veciach sú jedine a výlučne rozum a príroda“.²⁷¹ Hoci sa o melódii a o hudbe vôbec vyjadruje za prirodzenosť, voľnosť, krásu a útočí na všetko vyumelkované, na inom mieste dodáva, že „... pravá príjemnosť hudby sa dosahuje pomocou vecí primeranejšie, presvedčivejšie a dobre vymyslenejšie melódie“.²⁷² Inde zasa spomína, že skladateľ má „chopiť sa všetkého s rozumom“.²⁷³ čo iba svedčí o tom, že žiada aj zachovanie presných pravidiel a poriadku. Vcelku však Scheibe už inklinuje k novej, prirodzenej, citovej, melodickej hudbe, vo svojej estetike je typickým reprezentantom tzv. galantnej hudby. Bücken nemá pravdu ani v tom, že Scheibe útočil na taliansku hudbu „tými istými, z racionalistického arzenálu pochádzajúcimi zbraňami ako Francúzi“.²⁷⁴ Obdobne Helfert hovorí, že „hlavnou tribúnou... protitalianskej a frankofilskej tendencie je *Der critische Musicus an der Spree*, ktorý... vystupuje proti talianskej hudbe... a vyslovuje sa za francúzsku

²⁶⁴ *Crit. Mus.*, 62, cit. podľa R. Schäfke, *Quantz als Ästhetiker*, 218.

²⁶⁵ *Crit. Mus.*, 598, cit. podľa R. Sondheimer, *Die Theorie der Sinfonie*, Leipzig 1925, 16.

²⁶⁶ *Crit. Mus.*, 880, cit. podľa R. Schäfke, c.d., 218.

²⁶⁷ *Crit. Mus.*, 354, cit. podľa R. Sondheimer, c.d., 3.

²⁶⁸ *Crit. Mus.*, 599, cit. podľa R. Sondheimer, c.d., 19.

²⁶⁹ *Crit. Mus.*, 597, cit. podľa R. Sondheimer c.d., 18.

²⁷⁰ *Crit. Mus.*, 882, cit. podľa R. Schäfke, c.d., 226 (pozn.).

²⁷¹ *Crit. Mus.*, 38, cit. podľa R. Schäfke, c.d., 229.

²⁷² *Crit. Mus.*, cit. podľa R. Schäfke, c.d., 226.

²⁷³ E. Bücken, c.d., 60.

²⁷⁴ E. Bücken, c.d., 9.

hudbu. Celý tento časopis sa potom nesie v tomto duchu.²⁷⁵ V skutočnosti Scheibe skúmal a kriticky rozoberal s typickou nemeckou dôkladnosťou taliansku i francúzsku hudbu a nakoniec dospel k úsudku, že vylepšením jedného i druhého národného štýlu sa má vytvoriť vyššia syntéza nemeckého „spôsobu písania“. Je isté, že v boji za nemeckú hudbu vystupuje aj proti talianskej hudbe, túto však nechce potláčať. Podobne ako Nemcom vytýkal vyumelkovaný kontrapunkt, Talianom vytýka napr. prílišnú ozdobnosť, ktorá pôsobí vyumelkovane, a prílišnú ľahkosť, ktorá stojí v ceste vznešenosti. Tak na jednej strane (najmä v súvislosti s inštrumentálnou hudbou) píše: „... Taliani nikdy neboli spôsobilí pre plnohlasné inštrumentálne skladby...“²⁷⁶ Inde píše: „... je to výstredný národ, u ktorého by sme márne hľadali vznešenosť...“, ďalej, že majú „... vyumelkované ozdoby, nalíčenú krásu, nízkeho ducha“.²⁷⁷ Voči talianskej hudbe je teda kritický, ale vôbec nie jednostranne zaujatý. Na druhej strane totiž uznáva jej nežnosť, príjemnosť, dojímavosť, živosť, kantabilitu, smelosť a bohatsvo citov, zdôrazňuje prvenstvo melódie pred harmóniou, ktorá tvorí zanedbateľný sprievod atď. V súvislosti s operou hovorí: „Je vlastnosťou talianskej hudby, že je predovšetkým nežná, príjemná, dojímavá a predsa má živú povahu. Má rada široko klenutý a jednako plynulý spev, ktorý však neznaša silný harmonický sprievod. Tento by mal byť skôr slabý alebo priemerný. Vo svojich pocitoch je bohatá, cudzia i smelá a veľmi často im dáva prudkú a snád' i drsnú výzdobu, ktorá sa však jednako páči. Vidíme teda, že vyžaduje viac spevu ako harmónie. Spev je vždy obsiahnutý vo vedúcom hlase a je ťažké zistiť, či by aj vedľajší hlas mal niečo spievať, skôr je tu iba kvôli ne-dbalému (!) sprievodu.“²⁷⁸

Scheibe tu podal na svoju dobu ozaj prenikavú, objektívnu, vecnú a kladnú kritiku talianskej hudby (až na trochu zlomyselný záver, že vedľajší hlas je takmer nepotrebný), čo rozhodne nesvedčí o tom, že by chcel „potierať taliansku operu“.²⁷⁹ Vo svojom časopise podrobne hovoril aj o dobovej inštrumentálnej hudbe. Túto oblasť obohatil početnými správnymi a bystrými postrehmi, ktoré boli, pravda, viac zamerané technicko-teoreticky ako esteticky.

Kým Scheibe sa ukázal ako dôležitý kliesniteľ nového slohu, omnoho významnejšou osobnosťou v tomto smere bol Johann Mattheson (1681 až 1764) (obr. 23 v prílohe), o ktorom sme už hovorili v súvislosti s afektovou teóriou. Poukázali sme na neho ako na jedného z jej najvýznamnejších reprezentantov. Avšak práve Mattheson je viac ako ktokoľvek iný

²⁷⁵ V. Helfert, c.d. 145, pozri aj 148.

²⁷⁶ *Crit. Mus.*, 603, cit. podľa R. Sondheimer, c.d., 21.

²⁷⁷ *Crit. Mus.*, 87, cit. podľa R. Sondheimer, c.d., 21.

²⁷⁸ E. Bücken, c.d., 60.

²⁷⁹ V. Helfert, c.d., 148.

typickým predstaviteľom prechodu, teda kolísania medzi starým a novým princípom: V encyklopedickom rozsahu a v charaktere jeho teoretického diela, ktoré vytvoril v priebehu štyridsiatich rokov (ca 1710—1750), vyniká však predovšetkým jeho smelý, progresívny a všetkému novému prístupný bojový duch, ktorý dal do služieb výkladu prechodného slohového obdobia. Pritom veľmi skoro i zodpovedne ukázal, kam má smerovať budúci vývoj. Postupne pochováva stredoveké i matematické nazeranie, ba od starého racionalizmu sa dostáva k moderne fundovanému empiricko-senzualistickému nazeraniu. Matthesonov odkaz je takto jedinečným zrkadlom hudobného myslenia raného obdobia 18. storočia. Bez dôkladného štúdia jeho prínosu celá znalosť tejto epochy zostala by iba neúplnou. Je neuveriteľné, že doteraz nejestvuje žiadna monografická publikácia, ktorá by podľa zásluhy podrobnejšie a komplexne zhodnotila historický význam tejto osobnosti.²⁸⁰ My sa, obdobne ako v kapitole o afektovej teórii, môžeme len stručne zastaviť pri niektorých myšlienkach z oblasti estetického myslenia, a to v súvislosti s kryštalizáciou senzualistického nazerania epochy klasicizmu v Nemecku. Vôbec nám tu nepôjde o úplnosť, ktorá by bola možná iba na základe podrobného rozboru jeho teoretického diela ako celku, s ktorým je jeho estetika úzko spätá.

Práve svoj najzávažnejší spis encyklopedického charakteru *Der vollkommene Capellmeister*, 1739 (ďalej len *Capellmeister*), v ktorom, ako sme uviedli, chce racionalistickou sústavou pravidiel dať pokyny na vyvolanie a zobrazenie afektov celkom v zmysle barokového hudobného myslenia, už v úvode začína slovami, ktorými silne obmedzil, ba vlastne sa zriekol matematického nazerania, ktoré úzko súvisí s racionalizmom. Kým ešte v skoršom spise *Kern melodischer Wissenschaften*, 1737) hovorí, že „... v podobných hudobných myšlienkach treba presne zachovať numerus musicus a geometrický vzťah“,²⁸¹ zatiaľ o dva roky neskôr vo svojom *Capellmeisterovi* sice uznáva význam matematiky v prírodných vedách, ba aj pri zhotovení hudobných nástrojov, prípadne pri harmónii a stanovení časomiery. Podľa neho však nie je správne „nazdávať sa, ... že by matematika bola srdcom a dušou hudby a že všetky hnutia mysle, vyvolávané spevom a hrou, by mali svoje odôvodnenie iba v rôznych vonkajších vzťahoch...“²⁸² V ďalšom rozvádza: „Hnutie srdca nemá

²⁸⁰ Z prác na tomto poli v poslednom dlhšom období sa možno okrem drobnejších príspevkov, napr. F. Feldmann, *Mattheson und die Rhetorik*, Kongressbericht Hamburg 1956, Kassel—Basel 1957, zmienit najviac o hesle H. Turnowa, *Mattheson*. MGG VIII, 1960, 1795—1815, ktoré, hoci pomerne obsérne, je značne neúplné a málo uspokojivé; dve nemecké rukopisné dizertácie nie sú prístupné, okrem toho hovoria o vymedzených čiastkových (nie estetických) problémoch.

²⁸¹ I. Barna, *Örök muzsika*, Budapest 1959, 164.

²⁸² J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Predslov 16 (predslov je číslovaný osobitne).

nikdy svoju príčinu, t. j. svoj pôvod v púhych zvukoch a v slovách... tak ako sa... odmerajú, zadelujú, poskladajú a napíšu..., pretože duša, duch je citlivo dojatý. Prečo? Vskutku nie pre zvuk osebe a tak isto nie pre ich veľkosť, tvar a samotnú figúru, ale skôr pre ich šikovnosť, vždy znovu vymyslené a nevyčerpatel'né spojenie, zmenu, použitie, miešanie, vlastnosť, odvedenie a uvedenie, zvýšenie, hĺbku, kroky, skoky, zotrvávanie, zrýchlenie, obrat, silu, slabosť, prudkosť, riadny a mimoriadny pohyb, zmiernenie, zdržanie, ticho a pre tisíce iných vecí, ktoré sa nemôžu pochopiť a posudzovať podľa žiadneho kružidla, žiadneho pravítka, žiadnej miery, ale iba podľa ušľachtilej vnútornej časti človeka, keď ho poučili príroda a skúsenosť.“²⁸³ Mattheson tu nedvojzmyselne odmietol matematicko-racionalistické vzťahy a nie menej dôrazne vyzdvihol autonómne hudobné prvky, špecifickosť hudobného stvárnenia, ktoré sa okrem toho obracia aj k citom, duši, srdcu, ba aj k prírode ako k podstatným činiteľom. Je ostatne zaujímavé, že Mattheson tu anticipuje niečo z Heglovej estetiky, ktorý v súvislosti s hudbou charakterizuje jej špecifickosť analogicky, ako to uvedieme ešte inde. Ba v tomto postoji Matthesona je zrejmy aj zárodok fantazijného prvku pri hudobnom myslení, ktoré v neskoršej fáze klasicizmu nadobúda prevahu aj v teoretickom reflexe. Mattheson ďalej ešte rozhodnejšie odmieta matematické myslenie: „Nech sa kvantitatívne určia matematické vzťahy zvukov, ako je len možné, nikdy však nebude možné z nich samých pochopiť pravý súvis s vašimi dušou.“²⁸⁴ „Dokonalé poznanie ľudských hnutí, ktoré zaiste nemožno merať matematickou mierou, je pri melódii a pri jej vyhotovení omnoho závažnejšie... Nie tak na správnych pomeroch, ako skôr na šikovnom použití intervalov a tónin sa zakladá v melódii a v harmónii krásna, dojímavá a prirodzená podstata.“²⁸⁵ Ďalej zdôrazňuje, že príroda vytvára zvuk, kým matematik sa snaží vypátrať jeho vzťahy, avšak hudobník sa nemôže riadiť výpočtami, ale nech sa spýta svojho srdca; ľudské hnutia nemožno matematicky merať, ba tam, kde „prestáva matematika, ešte sa len začína pravá krása“.²⁸⁶ Nakoniec znova podtrhuje: „Ešte raz a navždy zdôrazňujem: dobré matematické vzťahy neznamenajú všetko; je to starý, samovolný omyl. Z nich vôbec nevyviera všetka krása... Nekonečné, nepochopiteľné, nesmierne miešanie, múdre a obratné použitie, nemenovaný, vrozený a nenaučiteľný pôvab, ... vnútorné, prirodzené a morálne vzťahy, včítane ich dojímavého použitia, obsahujú pravé sily melodických a harmonických účinkov na vyvolávanie najcitlivejšej ľúbivosti.“²⁸⁷

Už v úvode tohto spisu je v cocke zrejme polemicky proti starej rozumovej špekulácii postavené senzualistické nazeranie novej epochy. Tieto a podobné náhľady sú ešte na mnohých miestach. Napr. v kapitole o intervale hovorí: „Skrátka: celé harmonické, počtárske a meračské umenie, keď do toho zahrnieme hoci aj algebru, nemôže splodiť žiadneho schopného kapelníka; naproti tomu sotva vzali naši najlepši skladatelia do rúk meradlo pre svoju krásnu prácu.“²⁸⁸ Tieto myšlienky, ktorých podstata je z uvedených citácií dostatočne jasná, netreba ďalej parafrázovať. Avšak nové myšlienky, s ktorými sa musíme pre ich význam zoznámiť, prináša tam, kde hovorí o melódii, veď práve nová kantabilná melodika je oproti kontrapunktickému a „harmonickému“ baroku najzrejmjším a najpodstatnejším hudobnovýrazovým a hudobnotechnickým prvkom ranoklasicistickej hudby a niet sa čomu diviť, že práve tu je Matthesonova estetika najprogressívnejšia a najpodnetnejšia.

Všimnime si preto bližšie estetické nazeranie, odvodené z jeho náuky o melódii, ktorej osobitnú pozornosť venoval v špeciálnej práci *Kern melodischer Wissenschaften* (1737). Tento spis sme však mali k dispozícii iba fragmentárne, aj to nie v origináli, ale v maďarskej verzii²⁸⁹ a autentickosť textu by dvojnásobným prekladom do slovenčiny nesporne utrpela. Vzhľadom na to, že mnoho z uvedeného, najmä zásadné veci, opakoval a zhrnul vo svojom *Capellmeistovi*, vyberieme z tohto spisu najdôležitejšie citáty, predovšetkým z kapitoly *O umení zhotoviť dobrú melódiu*, ktorú Mattheson čiastočne doslovne prevzal a čiastočne tiež doplnil a rozšíril z *Kern melodischer Wissenschaften*. Obzvlášť prekvapivo a moderne tu pôsobia jeho náhľady v porovnaní s jeho racionalistickým myslením, o ktorom sme hovorili v kapitole o afektovej teórii. Väčší protiklad si už naozaj ťažko môžeme predstaviť, hoci niektoré náznamy racionalizmu a súvislosti s afektovou teóriou nemohol úplne prekonať. Jeho vedomá snaha všemožne sa vyslobodiť z racionalistického zovretia však nie je vari nikde taká zrejmalá ako práve tu. Jeho spis *Kern melodischer Wissenschaften*, ktorý vyšiel v tom istom roku, keď A. Scheibe uverejnil svoju ataku na J. S. Bacha, patrí k najcennejším dokladom, ktorý svedčí o tom, ako skoro sa teoretici v Nemecku usilovali o propagáciu novej hudobnej reči. V jednej z kapitol spomenutého spisu²⁹⁰ hneď na úvod zdôrazňuje, že treba zhotoviť takú melódiu, „... z ktorej vzniká pôžitok pre ucho“.²⁹¹ Túto základnú senzualistickú poučku poslania hudby pre zmyslový pôži-

²⁸³ J. Mattheson, c.d., Predslov 17.

²⁸⁴ J. Mattheson, c.d., Predslov 18.

²⁸⁵ J. Mattheson, c.d., Predslov 19.

²⁸⁶ J. Mattheson, c.d., Predslov 20.

²⁸⁷ J. Mattheson, c.d., Predslov 20.

²⁸⁸ J. Mattheson, c.d., 43.

²⁸⁹ I. Barna, c.d., 157—165.

²⁹⁰ *Von der Kunst eine gute Melodie zu machen*. J. Mattheson, c.d., 133—160; ako sme už spomenuli, je to čiastočne prevzaté a ďalej domyslené znenie, pôvodne vyslovené v práci *Kern melodischer Wissenschaften*, 1737.

²⁹¹ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 133.

tok, pre potešenie uší autor často opakuje aj na iných miestach. Ďalej pokračuje, že „umenie urobiť dobrú melódiu je najpodstatnejšou vecou hudby“.²⁹² Týmto sa súčasne dotkol najpodstatnejšej veci ranoklasicistickej hudby na rozdiel od barokovej. Čuduje sa, že dovtedy ešte nikto na celom svete nevenoval tejto dôležitej otázke nijakú pozornosť. Mattheson sa dokonca už vtedy obracia proti Rameauovi a hovorí, že on a jemu podobní priznávajú, že vraj o tomto nemožno vytýčiť žiadne pravidlá. Mattheson naproti tomu konštatuje: „predovšetkým trvám na jednotlivej, čistej melódii ako na najkrajšej a najprirodzenejšej veci na svete a bez sporu som prvý, ktorý to verejne opisuje a dáva správny návod...“.²⁹³ ktorý „verejne žiada púhu melódiu“.²⁹⁴ Zdá sa, že Mattheson, ktorý bol niekedy až príliš sebavedomý, v tomto prípade skutočne nepreháňal a zrejme má primát v tom, že túto otázku pertraktuje. Kritizuje skladateľov, že „každý sa hneď vrhá na plnozvučnosť (rozumej viachlas, p o z n. P.P.) a aj najskúsenejším autorom v ich prácach nič tak nechýba ako melódia...“.²⁹⁵ V ďalšom priamo prechádza do útoku proti harmónii. Najprv hovorí, že „melódia je základom celého umenia sadzby“.²⁹⁶ potom popiera dobové náhľady, že by melódia vyplývala z harmónie (napokon už v predhovore uviedol: „to, že melódia má pochádzať z harmónie, je falošná, zvodná a škodlivá veta...“.²⁹⁷) a celkom v duchu Rousseauových náhľadov, avšak rozhodne ešte skôr ako tento uvádza, že naopak, melódia je pôvodom harmónie, v ktorej jednotlivé intervaly, ktoré v melódii nasledujú po sebe, znejú tu súčasne, a dodáva, že „... mnohonásobná harmónia si berie svoje pravidlá z melódie“.²⁹⁸ Na inom mieste ešte stupňuje: „... harmónia nie je ničím iným ako spojením rôznych melódií“.²⁹⁹, a nakoniec jeho mienka vyvrcholí tvrdením, „že jednotlivý spev môže existovať veľmi dobre aj bez sprievodu, ale takzvaná harmónia je bez melódie iba prázdny hlukom a nijakým spevom...“, preto „... znamená málo alebo nič...“.³⁰⁰ Inde v tejto súvislosti dokonca konštatuje, že „... často aj najkrajšia harmónia je bez melódie nechutná“.³⁰¹ Nakoniec prichádza „k nevyhnutnému záveru, že pravý začiatok komponovania treba robiť rýdzou melódiou“.³⁰² Na inom mieste tejto kapitoly vyslovuje myšlienku, ktorou uvedený citát dopĺňa, keď účel „rýdzej“ melódie vidí

²⁹² J. Mattheson, c.d., 133.

²⁹³ J. Mattheson, c.d., 133.

²⁹⁴ I. Barna, c.d., 158.

²⁹⁵ J. Mattheson, c.d., 133.

²⁹⁶ J. Mattheson, c.d., 133.

²⁹⁷ J. Mattheson, Predslov 22.

²⁹⁸ J. Mattheson, c.d., 134.

²⁹⁹ J. Mattheson, c.d., 138.

³⁰⁰ J. Mattheson, c.d., 134.

³⁰¹ J. Mattheson, c.d., 136.

³⁰² J. Mattheson, c.d., 136.

v zmyslovom pôsobení, a preto cieľom skladateľa má byť „ladný spev, v ktorom po sebe nasledujú správne a žiadúce jednotlivé zvuky, aby dojal citlivé zmysly“.³⁰³ Mattheson už veľmi skoro a správne vystihol, že podstatou hudby je kantabilná melódika plná citu, pričom harmónia je hoci aj celkom postrádateľná; takáto charakteristika sa, zrejme, viaže k ranej fáze klasicizmu.

Najpozoruhodnejšou na svoju dobu je však tá časť jeho vývodov, kde jednoznačne odmieta barokovú hudbu, polyfóniu a dôrazne vyzdvihuje novú klasicistickú melódiku na senzualistickom podklade. Tento jednohlas je preňho spásou hudby, je jej rozhodujúcim činiteľom. Skvele to vystihuje slovami: „Už samo osebe je nemožné, aby v mnohých hlasoch bolo súčasne mnoho vskutku dobrých melódií, pretože tieto sa príliš rozdeľujú, a tým strácajú... súvislosť.“³⁰⁴ A o kúsok ďalej pokračuje: „Sluch naproti tomu často pociťuje väčšiu radosť z jednotlivého, dobre usporiadaného hlasu, ktorý udáva čistú melódiu v celej prirodzenej voľnosti, ako z dvadsiatich štyroch, pri ktorých táto, aby sa všade vyjavila, je roztrhaná do tej miery, že človek nevie, čo to má znamenať. Rýdza melódia pohne vo svojej vznešenej prostote, čistote a jasnosti srdcia takým spôsobom, že často prekonáva akékoľvek harmonické (t. j. aj kontrapunktické, p o z n. P.P.) umenie.“³⁰⁵ V tejto prenikavej charakteristike je vlastne v skratke obsiahnuté celé nazeranie tzv. *galantnej* hudby, resp. aj hlavná zásada klasicistického hudobného ideálu vôbec, kým po racionalizme nezostala ani stopa. V ďalších odsekoch sa potom odvoláva na starých Grékov, ktorí, ako hovorí, robili s melodikou hotové zázraky, pričom viachlas vôbec nepoznali. (Videli sme, že obdobné myšlienky, aké vyslovuje Mattheson, uvádza v prospech melódie — pravda, o poldruha desaťročia neskôr! — aj Rousseau, a to napr. vo svojom *Essai sur l'origine des langues*.) Za výsledok skúmania vzťahu medzi melódiou a harmóniou by sme mohli považovať tento odsek: „Keďže hudba sa nakoniec skladá z melódie a harmónie, prvá je najvyznikajúcejšou časťou, kým druhá je iba umelým pozbieraním alebo zhromaždením mnohých melodických zvukov, jednoduchému spevu nemožno právom upierať prinajmenej významnú účasť na dôraznom hnutí citlivej mysle.“^{306 307}

³⁰³ J. Mattheson, c.d., 138.

³⁰⁴ J. Mattheson, c.d., 137; pozri aj I. Barna, c.d., 158.

³⁰⁵ J. Mattheson, c.d., 137—138; pozri aj I. Barna, c.d., 158—159.

³⁰⁶ J. Mattheson, c.d., 139.

³⁰⁷ Aby sme na jednom priklade konkrétne videli, ako rozšíril Mattheson niektoré myšlienky vo svojom *Capellmeistern*, ktoré pôvodne vyslovil v *Kern melodischer Wissenschaften* (kým iné state hoci aj doslovne prebral), pre zaujímavosť uvedieme verziu uvedeného citátu zo skoršej práce: „... celá hudba sa skladá z melódie a harmónie, pričom prvá je oveľa dôležitejšia, kým druhá je iba umelým pozbieraním mnohých melódií.“ (I. Barna, c.d., 161).

V ďalšom sa obracia k melódii a k jej opisu. Vo svojom *Kern melodischer Wissenschaften* podrobnejšie rozvádza, že je to predovšetkým „prostá melódia“, „čistá melódia“, ktorá vie vzbudiť city a duševné hnutia. Potom uvádza pravidlá pre vyhotovenie správnej melodiky; keďže tieto sú v jeho *Capellmeistovi* rozpracované hlbšie a podrobnejšie, ďalej budeme čerpať z tohto spisu. Pravda, v prvom rade sú to technicko-teoretické návody (spestrené konkrétnymi ukázkami), ale i napriek tomu sa pri niektorých myšlienkach zastavíme, pokiaľ sa z estetického hľadiska dajú upotrebiť.

Mattheson znova zdôrazňuje, že melódia má „dojať citlivé srdcia“³⁰⁸ a spomína štyri základné vlastnosti melódie, a to, že musí byť „ľahká, jasná, plynulá a ľubezná“³⁰⁹ čo potom podrobne rozvádza. Ďalej dodáva, že „pravá krása“ melódie „pozostáva z pohnutej alebo z dojímavej podstaty“³¹⁰ a „uvedené štyri vlastnosti len slúžia a napomáhajú dosiahnuť túto dojímavosť.“³¹¹ Pri každej z týchto základných vlastností potom v jednotlivých bodoch udáva pravidlá, kde rozvádza, čo všetko má podľa neho melódia obsahovať. Menovite prvá a čiastočne druhá z uvedených vlastností má pozoruhodný estetický dosah, keďže Mattheson tu menuje mnohé základné kritériá ranoklasicistickej melodiky a tým aj hudby tejto epochy. Posledné dve vlastnosti sú pre estetiku už menej výdatne spracované.

1. *Lahkosť*. Mattheson tu udáva sedem pravidiel. Po prvé žiada, že „vo všetkých melódiách musí byť niečo, čo je takmer každému známe“³¹² alebo na inom mieste: „... v dobrej melódii musí byť niečo, ... čo takrečeno pozná celý svet“³¹³ čím vyslovuje niečo typické pre celé obdobie klasicizmu, totiž o „zdaní známeho“ v hudbe (*Schein des Bekannten*, čo sa — pravda až neskôr — stalo okřídleným heslom); toto bolo znakom ďalekosiahlej demokratizácie hudby, totiž aby sa každému človeku zdala známou, ľahko pochopiteľnou. Iste nebude bez zaujímavosti pripomenúť, že to isté, hoci o niekoľko desaťročí neskôr, vyslovil J. Haydn, keď hovoril, že jeho hudbu pozná celý svet (o tom sa ešte zmienime). Po druhé žiada, že „treba sa vyvarovať všetkého núteného, zložitého, ťažkého“³¹⁴ po tretie, že „najviac treba sledovať prírodu“³¹⁵ čo potom v ďalšom ešte vysvetľuje, a to v tom zmysle, že „skladateľ sa pri zhotovení melódie musí občas správať ako pravý amatér, od ktorého sa má učiť prirodze-

nosti, ktorú vo veľkom umení márne hľadá“³¹⁶ Je to opäť dôležitý príspevok v smere požiadavky prirodzenosti, všeobecnej zrozumiteľnosti, demokratizácie a hudby pre široký okruh amatérov. Po štvrté hovorí, že „veľké umenie nech sa odkladá stranou“³¹⁷ čo na príslušnom mieste rozvádza a dodáva, že je potrebné „zavrhovať vyumelkovanosť“³¹⁸ Ďalej svoj odklon od neprirodzenej, vyumelkovanej (teda barokovej) hudby formuluje ešte ostrejšie: „Príliš veľké a nútené umenie... je odpornou vyumelkovanosťou a berie prírode jej vznešenú prostotu.“³¹⁹ Naproti tomu v ďalšom bode radí, že je potrebné „viac napodobniť Francúzov ako Talianov“³²⁰ Táto mienka je preto zaujímavá, lebo je nielen v úplnom protiklade napr. s myšlienkami francúzskych encyklopedistov, ktorí hlásali pravý opak, ale nezodpovedá ani s jeho vlastným nazeraním v tomto smere, ktoré vyslovil iba o rok neskôr v inom spise (predhovor ku *Grundlagen einer musikalischen Ehrenpforte*, 1740), kde ako jeden z prvých hlása ideál tzv. *zmiešaného vkusu*. Nemeckým skladateľom tu odporúča, aby „čo najlepšie napodobnili Taliansko, bez ktorého opravdivých umelcov ťažko možno v hudbe vykonať niečo významné, a tiež prirodzený, príjemný spôsob Francúzov“³²¹ Mattheson vo svojom *Capellmeistovi* svoj postoj však bližšie vôbec neodôvodnil. V predposlednom bode žiada, aby ambitus melódie nebol príliš veľký a neprekračoval sextu, najviac septimu; toto je práve tak typické pre melodiku raného klasicizmu ako v poslednom bode vznesená požiadavka, aby melódia nebola príliš dlhá, ale naopak, aby bola krátka, čo tiež zodpovedalo krátkym melodickým útvarom ranoklasicistickej hudby.

2. *Jasnosť*. Mattheson tu udáva desať pravidiel, ktoré však z estetického hľadiska sú už menej významné. Okrem toho môžeme tu nájsť aj racionalistické momenty. Hneď na úvod konštatuje, že „pri každej jednotlivjej melódii hlavným cieľom musí byť jedno (ak nie viac ako jedno) hnutie mysle“³²² čo do istej miery zodpovedá ešte poučke afektovej teórie o afektovej jednote v skladbe, pravda, modifikovanej, veď uznáva pripadne i viac ako jedno hnutie (okrem toho tu ide o jednotlivú melódiu, a nie o celú štruktúru skladby). Ďalej tu skúma vzťah slovo — hudba a vokálna hudba — inštrumentálna hudba, ako sme o tom už písali v príslušnej kapitole o afektovej teórii. Tu, v náuke o melódii, ide mu o požiadavku presného sledovania textu, pretože, ako hovorí, v slovách sú obsiahnuté duševné hnutia a tieto treba zobrazit' aj v hudbe (pozoru-

³⁰⁸ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 138.

³⁰⁹ J. Mattheson, c.d., 140.

³¹⁰ J. Mattheson, c.d., 140.

³¹¹ J. Mattheson, c.d., 140.

³¹² J. Mattheson, c.d., 140.

³¹³ J. Mattheson, c.d., 142.

³¹⁴ J. Mattheson, c.d., 140.

³¹⁵ J. Mattheson, c.d., 140.

³¹⁶ J. Mattheson, c.d., 143.

³¹⁷ J. Mattheson, c.d., 140.

³¹⁸ J. Mattheson, c.d., 143.

³¹⁹ J. Mattheson, c.d., 143.

³²⁰ J. Mattheson, c.d., 140.

³²¹ E. Bücken, c.d., 61.

³²² J. Mattheson, c.d., 145.

hodná zhoda s neskorším nazeraním francúzskych encyklopedistov!); dôležité je aj tu pripomenúť, že Mattheson toto tvrdenie vzťahuje nielen na vokálnu melodiku, ale prenáša ho aj na nástrojovú hudbu. Pritom myslí na kantabilnú melodiku (teda nielen vo vokálnej, ale aj v inštrumentálnej hudbe). Tu síce o tom nehovorí, ale inde sa vyslovil o to jednoznačnejšie: „Nech je to akákoľvek skladba, ktorá sa napíše, vokálna alebo inštrumentálna, všetko musí byť cantabile.“³²³ Inštrumentálna hudba má teda napodobniť spev — túto myšlienku vyslovili aj iní nemeckí teoretici. Esteticky podnetný je jedine ôsmy bod, v ktorom hovorí, že treba „usilovať o vznešenú prostotu“.³²⁴ Tento dôležitý postulát klasicistickej hudby, ktorý Mattheson vyslovil už roku 1737, požaduje J. J. Winckelmann pre výtvarné umenie klasicizmu roku 1755 a vo svojom skladateľskom odkaze ho prakticky realizoval Chr. W. Gluck a teoreticky vyslovil roku 1769; teda aj tu vidíme, ako skoro Mattheson prebojáva estetické ideály klasicizmu. Tento termín *vznešenej prostoty*, ktorý Mattheson zrejme vyslovil ako prvý teoretik vôbec (a nie až Winckelmann, ako sa dosiaľ traduje), spomína častejšie aj v iných súvislostiach a my sme ho tiež niekoľkokrát odcitovali. Autor však v tejto súvislosti aj bližšie uvádza, čo je vznešená prostota: „niečo ušľachtilé, neozdobené... Táto prostota predstavuje najdôležitejšiu vec tak v písme a v reči, ako aj v speve a v hre... Ušľachtilé myšlienky vždy majú istú prostotu, niečo nevyumelkované...“³²⁵

3. *Plynulosť*. V ôsmich bodoch sú na pretrase viac technicko-formové ako estetické hľadiská. Autor opäť zdôrazňuje analógiu s prozódou, hovorí, že treba vziať do rúk básnické umenie, aby sme ho porovnávali s melodikou.

4. *Lúbivosť*. Zasa je to osem bodov zameraných hudobnoteoreticky a ilustrovaných notovými príkladmi s pokynmi, ako treba vyhotoviť melódiu. Opisuje, aké intervaly sa majú používať a ako majú postupovať. Z estetického hľadiska je zaujímavá požiadavka, že „sluch treba potešiť častejšími zmenami, čím... spev sa stáva najľúbivejším“.³²⁶ Táto mienka vlastne stojí viac-menej v protiklade s uvedenou požiadavkou afektivej jednoty. Práve toto hľadisko zmeny v krátkych úsekoch bolo však jedným z dôležitých činiteľov, ktorými sa rozdrobená galantná melódika najviac líšila od barokovej jednoty. V tejto súvislosti iste nebude bez zaujímavosti, ak uvedieme jeho názor na sonátu, ktorý vyslovil v inej kapitole svojho *Capellmeistera*. Hovorí, že „v sonátach musí panovať určitá príjemnosť, ktorá sa hodí ku všetkému a ktorá vyhovuje každému poslucháčovi. Smutný nájde v rôznych zmenách sonáty niečo žalostné a súciteľné, rozkoš-

³²³ R. Rolland, c.d., 65.

³²⁴ J. Mattheson, c.d., 141.

³²⁵ J. Mattheson, c.d., 149.

³²⁶ J. Mattheson, c.d., 153.



Obr. 21. Frontispice k *Synovcovi Rameaua* od D. Diderota. (Bibliothèque nationale Paris).

Spis obsahuje zásady hudobnoestetického nazerania autora.



Obr. 22. Neznámy autor. *J. J. Rousseau* (1712—1778). Medirytina.

Jeden z hlavných reprezentantov učenia o napodobnení.

ník niečo milé, nahnevaný niečo prudké atď.³²⁷ Tým dosť jasne dáva najavo požiadavku pestrosti a mnohosti, čo bolo pre novú hudbu typické.

V súvislosti s Matthesonovým učením, ktoré sa tak výrazne prejavilo práve v jeho náuke o melódii, na doplnenie treba ešte dodať, že v iných kapitolách tohto spisu sa obracia proti príliš prudkým afektom, ktoré boli typické pre pompézny, veľkolepý, nadnášaný patetický barokový sloh. O tom napr. hovorí, že by sa mali „príliš prudké a násilné vášne podľa pravidiel zo systému hudby vykázať“.³²⁸ Inde uvádza: „... ochotne by som ... dal svoj hlas pre to, aby sa príliš desné, strašné predstavy z miliej hudby vyradili“.³²⁹ Nakoniec jeho požiadavky hlavných vlastností melódie, o ktorých sme hovorili a ktorých najzákladnejšou podstatou má byť dojímavosť, ako to vyslovene požaduje, dostatočne svedčia o jeho postoji. Matthesonova náuka o melódii, ktorá je prvá svojho druhu, obsahuje v podstate všetky postuláty novej hudby. Starý racionalizmus je tu takmer úplne eliminovaný a pokiaľ sa hovorí o rozumovej stránke, má iný význam. Napríklad keď hovorí, že „príroda a rozum potvrdzujú, že prostá melódia je výborne spôsobilá na vyjadrenie duševných hnutí, a tým na pohnutie pozorných poslucháčov“,³³⁰ alebo že „v melódii treba zachovať prirodzenosť, mieru a poriadok“,³³¹ je to skôr snaha o systemizáciu zmyslového momentu a smerovanie k dialektickej jednote s rozumovým prvkom, čo je ostatne typický nemecký postoj aj v neskoršom období, ba vo vrcholnom klasicizme je ešte evidentnejší.

Vcelku Matthesonovo senzualistické nazeranie patrí k najprogressívnejšiemu vôbec, čo sa na tomto poli vo vtedajšej dobe vykonalo. Pre význam a dosah jeho postoja sme úmyselne volili menej schodnú cestu priameho citovania autorových myšlienok v takom širokom výbere a jeho usporiadanie podľa určitých kritérií, aby sme jeho myšlienky menej interpretovali vlastnými slovami, ale nechali prehovoriť priamo jeho samého, a tak názorne a bezprostredne spoznali jeho estetické náhľady, ktoré sa vzťahovali na novú hudbu (hoci pre zložitý vyjadrovací systém jeho dikcie a pre nystematickosť estetických výrokov, skrytých a roztrúsených po mnohých miestach medzi ináč zameraným textom, nebol tento výber práve jednoduchý. Táto konkretizácia sa nám však zdala nevyhnutnou, pretože jeho estetické nazeranie v literatúre ešte neosvetlili).

Svojím eminentným významom by sme ho mohli porovnať jedine s Rousseauom, ktorý svoje pozoruhodné estetické myšlienky pertraktoval, pravda, až po Matthesonovi. Je otázka, či Rousseau poznal Matthesonove spisy. Súdiac podľa prístupu a formulácií myšlienok to tak nemuselo

³²⁷ J. Mattheson, c.d., 233.

³²⁸ E. Bücken, c.d., 95.

³²⁹ J. Mattheson, c.d., 194.

³³⁰ I. Barna, c.d., 160.

³³¹ I. Barna, c.d., 160.

byť. Nakoniec je možné, že tak ako hudobný klasicizmus vznikal v tej dobe súčasne na rôznych miestach Európy, aj na poli estetického reflexu bola akási spoločná atmosféra, ktorá obdobné myslenie podnietila aj od seba nezávisle. Vztahuje sa to nakoniec aj na mnohých iných autorov. Mattheson dokonca pred Batteuxom (hoci po Dubosovi) vyslovil požiadavku napodobnenia krásnej prírody. Hovorí: „Umenie je slúžkou prírody a je určené na napodobnenie prírody. Príliš veľké umenie zahmlí krásu prírody.“³³² Keďže Francúzi vychádzali z teórie výtvarného umenia a tento princíp bol pre nich základom, odkiaľ toto učenie transplantovali na hudbu, Mattheson naproti tomu vychádzal z hudobnej teórie a túto myšlienku vyslovil iba mimochodom, dá sa predpokladať, že skôr ide o spoločné „podhubie“ ako o prevzatie a kompiláciu myšlienok.

Ako sme v priebehu nášho výkladu videli, Mattheson bol vo svojom postavení medzi dvoma epochami na poli estetiky vcelku dualistom, čo zodpovedalo niekoľko desaťročí súčasne vedľa seba jestvujúcim slohom vrcholného baroka i raného klasicizmu. Preto sme o ňom podrobnejšie hovorili aj v kapitole o afektivej teórii. Tento dualizmus bol uňho analógicky zrejmy aj v iných otázkach, napr. v jeho svetonázorovom postoji. Hoci Mattheson vychádzal z nábožensko-cirkevného nazerania, zároveň bol jednou z prvých autorít, ktorá dáva svetskej hudbe plné opodstatnenie a aj teoreticky ju úplne zrovnoprávňuje. Mimochodom viacmenej v tejto súvislosti môžeme poznamenať, že sa okrem toho zaoberal aj sociálnymi problémami svojej doby. Kritizoval napr. skutočnosť, že učňov mestských pištčov využívajú na telesnú prácu, že sa príliš prisne a zle s nimi zaobchádza a že sú ešte aj zle zaopatrení.³³³

I keď teda Mattheson vo svojom postoji nebol dôsledný a snažil sa postaviť hudbu aj na racionalisticko-afektové, ale ešte väčšmi na empiricko-senzualistické základy, nám sa vcelku javí ako osvietenický, hlboko fundovaný hudobný teoretik, ktorý bol obdarený prenikavou inteligenciou, všetrannosťou a rozhlľadom, ktorý aj svojou estetikou podstatnou mierou prispel k príprave pôdy pre nastávajúce obdobie dejín hudby.

V náhľadoch nemeckých teoretikov prechodného obdobia pokračujú a tieto dopĺňajú praktickí hudobníci; predovšetkým to bola trojica skladateľov, z ktorých každý napísal po jednej učebnici hry na niektorý nástroj. Ide o tieto diela: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) od Johanna Joachima Quantza (1697—1773) (obr. 24 v prílohe), ďalej o *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) od Carla Philippa Emanuela Bacha (1714—1788) (obr. 25 v prílohe) a o *Gründliche Violinschule* (1756) od Leopolda Mozarta (1719—1787)³³⁴ (obr. na titulnej strane). Najpozoruhodnejšia a najpodnetnejšia

z nich je nesporne Quantzova učebnica flautovej hry — o jej úspechu svedčí niekoľkonásobný náklad, ako aj preklad do francúzštiny ešte v roku vyjdenia prvého vydania. Učebnice C. Ph. E. Bacha o klavírnej a L. Mozarta o husľovej hre boli akiste inšpirované touto prácou, o čom svedčí obdobný metodický postup i celkový koncept, ktorý sa opieral o Quantza. Tieto tri publikácie patria k najcennejším hudobnopedagogickým učebniciam 18. storočia, pričom ani zďaleka neobsahujú iba problémy nástrojovej hry, ale sú to univerzálne práce, ktoré sa zaoberajú hudobnoreprodukčnou praxou svojej doby v celej šírke a ktoré obsahujú aj početné príspevky k dejinám hudby a hudobnej psychológii. Nadto — a to sa najviac týka práve nás — sú dôležitými pramennými spismi z hľadiska dobovej hudobnej estetiky, takže tieto práce majú dalekosiahly kultúrnohistorický význam, ich názvy sa nekryjú so širkou obsiahnutej problematiky — napr. v Quantzovej učebnici je flaute vo vlastnom zmysle venovaná iba desatina z jej celkového rozsahu. Pravda, my sa nemôžeme zaoberať s celou tu zachytenou estetikou — mnoho priestoru zaberá špeciálne estetika hudobnej reprodukcie — chceme sa zastaviť iba pri významnejších myšlienkach, pokiaľ tieto dokresľujú a dopĺňajú estetiku galantnej hudby v Nemecku.

Aj v týchto prácach sa zrači prechodný charakter nemeckej dobovej estetiky: od starého racionalizmu a afektivej teórie k novému senzualistickému nazeraniu, kolísanie medzi oboma princípmi (vcelku sú menej progresívne zamerané ako Matthesonovo teoretické dielo). Svedčia však o tom, ako sa aj praktickí hudobníci okolo polovice 18. storočia stúpajúcou mierou oboznamovali so všeobecným duchovným prúdením doby, pričom sa opierali tak o rozumové, ako aj o zmyslové princípy. Quantz v úvodnej kapitole hovorí o tom, že „všetko, čo sa v hudbe deje bez rozmyšľania a uvažovania, akosi iba na krátenie dlhej chvíle, je bez úžitku“³³⁵ a nastávajúceho hudobníka upozorňuje, že musí usilovne študovať, keď chce niečo dosiahnuť, pretože mnohi siahajú po skladbách, ktoré lichotia iba ušiam, šteklija nervy, ale nebystria rozum, toto je však potrebná vec, lebo ináč sa nedostaví dobrý prednes a dobrý vkus. Pre dobrého skladateľa je síce potrebná aj prirodzenosť, nadanie, ale pri kompozičnej práci, pri usporiadaní, súvisie a výbere myšlienok je nevyhnutná aj rozumová, vedecká zložka. Veľmi sa mylí ten, kto by si myslel, že pri kompozícii stačí akýkoľvek nápad, pretože „nápady sú síce náhodné, nemožno ich dosiahnuť pomocou návodov, avšak tribenie, očistenie, výber a miešanie myšlienok nie je náhodné, ale treba sa to naučiť pomocou vedy a skúseností, ktoré sú hlavnou vecou, čím sa majster líši od žiaka...“³³⁶ Quantz však hneď dodáva, že pravidlá kompozície sa síce

³³² J. Mattheson, c.d., 135.

³³³ Hans Turnow, *Mattheson*. MGG VIII, 1960, 1807.

³³⁴ Tieto publikácie vyšli v posledných rokoch vo faksimilovanej edícii.

³³⁵ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. vyd., Breslau 1789, faks. vyd., Kassel—Basel 1953, 11.

³³⁶ J. J. Quantz, c.d., 14.

možno naučiť, ale súvis, miešanie myšlienok atď. „naproti tomu skoro pri každej skladbe vyžadujú nové pravidlá“.³³⁷ V týchto úvahách mohol Quantz ovplyvniť Heinichen, ktorý povedal, že „naturalista“ sa uspokojuje s nadaním, kým „pedant“ s vedou a s hudobnou teóriou, dobrý skladateľ však musí mať nadanie, vedecké znalosti a skúsenosti (teda jedno i druhé). Je jasné, že hoci Quantz sa v kompozícii nezriekol rozumovej práce, nemožno to stotožňovať so starým racionalizmom, pretože nesporne každá (aj „najsenzualistickejšia“) učebnica kompozície alebo nástrojovej hry musí obsahovať pravidlá, teda rozumovou úvahu vytvorené pokyny. Podobný postoj je zrejmy aj u L. Mozarta; v obdobnej súvislosti kladne hodnotí aj prínos „matematikov“, najmä L. Mizlera a jeho hudobnovednej spoločnosti, ktorá sa „pocitovo snaží o vylepšenie hudobných vied“.³³⁸ Z takého aspektu nemôžeme v tom vidieť nejaký úzkoprý racionalizmus. Quantz tiež dodáva, že nízka úroveň mnohých skladiet vyplýva z toho, že takmer každý začiatok alebo inštrumentalista komponuje, ale tieto skladby majú nízku úroveň, naproti tomu v staršej dobe, keď si náuku o skladbe viac vážili, prevládala pocitová snaha po dôkladnej kompozičnej práci — teda apelovanie na zachovanie a osvojenie si pravidiel je zamerané skôr na zvýšenie profesionálneho kompozičného majstrovstva. V tomto smere má Mattheson do určitej miery odlišný názor, pravda, iba pokiaľ ide o voľnejšie stvárnenie melodiky, keď žiada — ako sme už uviedli — aby sa skladateľ občas správal ako „pravý amatér“. Quantz to patrične domyslel, keď dodáva, že tým netvrdí, že by žiadal prísnu kontrapunktickú prácu, to by bolo „zavrhnutiahodné pedantstvo“, žiada iba znalosť pravidiel; k spevu sa má „primiešať vyumelkovanosť“ tam, kde to spev dovoľuje, ale tak, aby to poslucháč nezbadal, „... aby sa všade vyjavila príroda“.³³⁹ Kontrapunkt však vcelku ešte neodmieta, považuje ho za užitočný, ale jeho platnosť obmedzuje, obracia sa proti jeho pričastému použitiu. Hovorí, že „starí sa príliš vhlbili do hudobných vyumelkovaností a zašli v tom prid'aleko, takže pritom skoro zabudli na to najpotrebnejšie v hudbe, totiž na dojímavosť a príjemnosť“.³⁴⁰ Už v úvode je teda zrejmy Quantzov postoj na rozhraní medzi starou a novou epochou. Zdôrazňuje význam matematiky, filozofie, básnického a rečníckeho umenia v hudbe,³⁴¹ avšak prizvukuje aj to, že keď sa začínajúci skladateľ naučil náuku o harmónii, „musí sa usilovať o dobrý výber a zmiešanie myšlienok podľa účelu každej skladby“, aby mohol „patrične vyjadriť citové hnutia a zachovať plynulý

³³⁷ J. J. Quantz, c.d., 14.

³³⁸ Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, 3. vyd., Augsburg 1787, faks. vyd., Leipzig 1956, 7.

³³⁹ J. J. Quantz, c.d., 16.

³⁴⁰ J. J. Quantz, c.d., 16.

³⁴¹ J. J. Quantz, c.d., 19.

spev“.³⁴² Obdobné stanovisko zaujíma aj C. Ph. E. Bach. Napríklad v súvislosti s prednesom píše, že „pre dojímavú hru sa vyžadujú dobré hlavy, ktoré sa podrobia určitým rozumným pravidlám...“³⁴³ ale na druhej strane výslovne žiada, že „treba hrať z duše a nie ako vycvičený vták“.³⁴⁴ O virtuozite píše odmietať, že táto síce „prekvapí uši, avšak bez toho, aby ich potešila, a omráči rozum bez toho, aby mu vyhovovala“.³⁴⁵ Uspokojiť popri uchu aj rozum, ktorý je takou typickou hudobnoestetickou požiadavkou nemeckého osvietenstva okolo polovice 18. storočia, je zrejma na nespočetných miestach týchto učebníc. Napríklad aj L. Mozart často používal zvraty, ako „rozum a ucho nás presviedčajú, že...“ a pod.

Podnetná je tá kapitola z Quantzovho diela, kde sa hovorí o dobrom prednese v speve a v hre vôbec.³⁴⁶ Tu píše, že „hudobný prednes možno porovnávať s prednesom rečníka“.³⁴⁷ V ďalšom porovnáva obidva druhy prednesu. Tu je zrejme, že Quantz nadväzuje na úvahy teoretikov, ktorí porovnávali spev, resp. aj nástrojovú hru s rečou, čo bolo vtedy rozšíreným nazeraním (napr. Mattheson, Francúzi). Hovorí, že obe majú za účel podmaniť si srdcia, vzbudiť a utíšiť vášne a uviesť poslucháčov do rôznych afektov. Ďalej pokračuje: „Hudba nie je ničím iným ako umeľou rečou, prostredníctvom ktorej človek oznamuje hudobné myšlienky poslucháčom.“³⁴⁸ Ako vlastnosti dobrého prednesu uvádza — obdobne ako to požadoval Mattheson pre skladbu — že prednes musí byť čistý, jasný, ľahký, plynulý, rozmanitý, výrazný, a každej vášni primeraný; toto zodpovedalo práve požiadavkám začiatkov novej klasicistickej hudby. O to racionalistickejšie však potom znie požiadavka, že hráč musí byť pri prednese skladby v tom istom afekte, v akom je písaná skladba, resp. že reproduktívny umelec sa musí do tohto afektu dostať, čiže aby sám bol pohnutý pri reprodukcii podľa patričného afektu, pretože len tak dosiahne to, aby dojal aj poslucháča. Táto, v rôznych variáciách často sa opakujúca myšlienka, ktorú prevzali aj C. Ph. E. Bach a L. Mozart, svedčí, že sa tu pridržali ešte afektivej teórie a zamieňali v skladbe napodobnený afekt s reálnym afektom. Quantz hovorí: „Aby sa adagio dobre zahrlo, je potrebné, pokiaľ je to možné, dostať sa do mierneho a skoro smutného afektu, aby sa to, čo sa má zahrat, prednieslo v práve takom stave mysle, v akom ho skladateľ napísal.“³⁴⁹ Alebo: „Interpret skladby sa musí snažiť, aby sa sám dostal do hlavných a vedľajších vášni,

³⁴² J. J. Quantz, c.d., 17.

³⁴³ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I, Berlin 1753, faks. vyd., Leipzig 1957, 117.

³⁴⁴ C. Ph. E. Bach, c.d., 119.

³⁴⁵ C. Ph. E. Bach, c.d., 115.

³⁴⁶ J. J. Quantz, c.d., 100—111.

³⁴⁷ J. J. Quantz, c.d., 100.

³⁴⁸ J. J. Quantz, c.d., 102.

³⁴⁹ J. J. Quantz, c.d., 138.

ktoré má vyjadriť.³⁵⁰ Inde uvádza: „Prednes je zlý, ak niekto hrá bez toho, aby sám bol pohnutý.“³⁵¹ C. Ph. E. Bach píše: „Vzhľadom na to, že hudobník nemôže pohnúť ináč, len keď je sám pohnutý, musí byť nevyhnutne schopný sám sa prenášať do všetkých afektov, ktoré chce u svojich poslucháčov vzbudiť; tľmočí im svoje pocity, a tak ich najlepšie pohne k spolucíteniu. Pri matných a smutných úsekoch bude matný a smutný. Vidieť to na ňom a počuť to priamo. Tak isto to bude pri prudkých, veselých a pri iných druhoch myšlienok, kde sa potom prenáša do príslušných afektov. Len čo jeden utišuje, druhý už vzbudzuje, teda neustále strieda vášne... sám musí pociťovať tie isté vášne, ktoré mal pôvodca cudzej skladby pri jej zhotovení.“³⁵² Celkom obdobne hovorí aj L. Mozart: „... nech všetko úsilie smeruje k tomu, aby sa hráč dostal do toho afektu, ktorý vládne v samej skladbe, aby týmto spôsobom prenikol do mysle poslucháčov a vzbudil ich vášne.“³⁵³ Inde píše: „... treba sa prenášať do tohto afektu, ktorý je potrebné vyjadriť...“³⁵⁴ alebo: „... všetko treba zahráť tak, aby človek bol z toho sám dojatý“³⁵⁵

Úmyselne sme uviedli viac citátov, aby sme na tomto príklade súčasne videli, aké podobné, takmer totožné myšlienky sa objavujú vo všetkých troch učebniciach (teda aj v iných otázkach). Nesporný primát má však Mattheson, ktorý v tejto súvislosti napr. uvádza: „... nik nebude schopný vzbudiť vášň v myšliach iných ľudí, kto by nepoznal práve túto vášň tak, ako keby ju sám bol cítil alebo ešte pociťoval“³⁵⁶ Inde píše, že „... skladateľ... sa musí opravdu snažiť, aby v jeho diele panovalo vybrané hnutie mysle. Ak však toto sám nemá alebo ak ho nevie prirodzene napodobniť, ako by ho u iných vzbudil?“³⁵⁷ A do tretice ešte jeden citát: „Keď si niekto veľmi namýšľa určitú vášň a akosi sa do nej pohrúži, ako keby bol vskutku zbožný, zamilovaný, nahnevaný, vsmievavý, zarmútený, potešený atď., je to zaiste najlepšia cesta k celkom nečakaným nápadom.“³⁵⁸ To je len jeden z dokladov, ako Mattheson ovplyvnil dobové hudobnoestetické myslenie v Nemecku.

Mimochodom skoro unavujúci dôraz, aký sa na túto otázku kládol, stál vtedy aj v popredí hereckého umenia, odkiaľ sa to potom zrejme prenášalo na hudbu. Quantz aj v úvode svojho spisu píše, že „kto obrátil zreteľ na kompozíciu, tomu dôkladné nahliadnutie do hereckého umenia

nebude neprospešné“³⁵⁹ V tejto súvislosti Quantz kriesi aj staré učenie o temperamentoch (ktoré, ako vieme, tvorilo súčasť afektovej teórie) a udáva, že podľa toho, aký má človek temperament, môže zvlášť dobre reprodukovat' tomu temperamentu zodpovedajúce afekty; ohnivý človek sa pri prednese skladby musí mierniť v pomalejšej časti, a zasa smutný človek musí niečo prijať z ohnivosti allegra, aby ho vedel dobre reprodukovat'. Najlepšie je, keď hráč má vrozený zmiešaný temperament, čo je veľkou prednosťou.³⁶⁰ Od skladateľa tiež žiada to isté. Skladateľ teda musí byť v príslušnom afekte, ktorý zobrazuje v skladbe, pričom ideálom preňho je aj tu zmiešaný temperament, aby skladateľ vedel zvýrazniť všetky afekty a tým uspokojiť každého poslucháča, ktorých temperamenty sa medzi sebou líšia. O tomto C. Ph. E. Bach hovorí: „... príroda obdarila hudbu... toľkou pestrosťou, aby sa na nej mohol každý zúčastniť, a preto je hudobník povinný uspokojiť, pokiaľ môže, mnoho rôznych poslucháčov“³⁶¹ Podobne píše Quantz: „Keď sa sólo má páčiť každému, musí byť usposobené tak, aby uspokojilo citovú náklonnosť každého poslucháča.“³⁶² Inde zasa hovorí o tom, že smutného človeka možno uspokojiť hlbokými, veselého žartovnými, cholerickeho skvostnými skladbami atď. V tomto ich, pravda, opäť predchádzal Mattheson, ktorý napr. hovorí: „... aby sa vyhovel každému poslucháčovi, v rôznych oddieľoch sonáty smutný nájde niečo žalostného a súciteľného, ... zlostný niečo prudkého atď“³⁶³

Quantz a ostatní dvaja stoja však vo väčšom rozpore k afektovej teórii v požiadavke čím väčšej pestrosti, rozmanitosti, striedania vášní v hudbe ako Mattheson, a to bola, ako vieme, jedna z výrazných črt novšej hudby oproti starej, ktorá sa v súlade s požiadavkou sústredenosti a monumentalizácie držala estetickej zásady prevládania jediného afektu v skladbe (alebo aspoň jej ucelenej časti). Quantz hovorí: „Prijemnosť hudby nie je v rovnosti alebo podobnosti, ale v rôznosti...“³⁶⁴ Alebo: „... vo väčšine skladieb jedna vášň vystrieda vždy druhú...“³⁶⁵ A inde: „Tak ako sa musí líšiť jedna časť od druhej, aj každá časť musí v sebe obsahovať vhodné zmiešanie príjemných a brilantných myšlienok... Zmiešanie rozdielných myšlienok... treba zachovávať vo všetkých hudobných skladbách...“³⁶⁶ Najlepšie to snád' vystihol slovami: „... každá skladba... môže obsahovať rôzne zmiešanie patetických, lichotivých, veselých, skvostných alebo žartovných myšlienok, čím sa treba takrečeno

³⁵⁰ J. J. Quantz, c.d., 107.

³⁵¹ A. Schering, c.d., 319; podobne to opakuje Quantz aj inde, napr. c.d., 99, 110, 200.

³⁵² C. Ph. E. Bach, c.d., 122.

³⁵³ L. Mozart, c.d., 53.

³⁵⁴ L. Mozart, c.d., 258.

³⁵⁵ L. Mozart, c.d., 260.

³⁵⁶ R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 306.

³⁵⁷ J. Mattheson, c.d., 145.

³⁵⁸ R. Schäfke, c.d., 306.

³⁵⁹ J. J. Quantz, c.d., 20.

³⁶⁰ J. J. Quantz, c.d., 109.

³⁶¹ C. Ph. E. Bach, c.d., 123.

³⁶² J. J. Quantz, c.d., 304.

³⁶³ R. Schäfke, *Quantz als Ästhetiker*, 234.

³⁶⁴ J. J. Quantz, c.d., 275.

³⁶⁵ J. J. Quantz, c.d., 107.

³⁶⁶ J. J. Quantz, c.d., 305.

v každom takte uviesť do iného afektu.³⁶⁷ Obdobne žiada C. Ph. E. Bach: „... aby sa mnohé afekty vzbudili a utišili krátko za sebou...“³⁶⁸ alebo v súvislosti s prednesom: „Treba sa pritom neustále pozerat' na predchádzajúce a nasledujúce myšlienky; treba pritom mať na zreteli celú skladbu, aby sa zachovalo rovnaké zmiešanie brilantného a prostého, ohnivého a matného, smutného a veselého, spevného a nástroju primeraného...“³⁶⁹ Tu je jasne vyjadrený estetický ideál ranoklasicistickej hudby, ktorá svojimi náhlymi a častými zmenami stála v protiklade k barokovej jednote a monotematickosti.

Trojica skladateľov-teoretikov prispela aj k ďalšiemu dôležitému ideálu klasicizmu — ku kantabilnej melodike, podobne, ale nezávisle od francúzskej estetiky. V zrejmom nadväzovaní na Scheibeho a predovšetkým na Matthesona ďalej rozvádzajú najmä požiadavku kantabilnej melodiky v inštrumentálnej hudbe, ktorá má napodobňovať vokálnu hudbu. I napriek tomu, že sú to učebnice nástrojovej hry, vzorom pre ne je hudba vokálna, ktorú má inštrumentálna hudba napodobňovať. Quantz hovorí, že „najkrajšie v kompozícii“ je „das untermischete Cantabile“.³⁷⁰ Na inom mieste uvádza: „Každý inštrumentalista sa musí snažiť cantabile predniesť tak, ako to prednesie dobrý spevák. Na druhej strane zasa dodáva, že „spevák sa musí snažiť, pokiaľ vokálny hlas je toho schopný, dosiahnuť v živosti ohnivost' dobrých inštrumentalistov“.³⁷¹ Pri osvetlení problematiky inštrumentálnej hudby toto stanovisko vyslovuje ešte jasnejšie. Hovorí, že „vokálna hudba má určité prednosti pred inštrumentálnou hudbou. Pri prvej sú slová, ľudský hlas... najväčšou prednosťou“.³⁷² Toto je vraj zvlášť zrejmé vtedy, keď sa niektorá ária hrá na nástroji: „Inštrumentálna hudba má bez slov a bez ľudských hlasov vyjadriť práve také... vášne a uvádzať poslucháča z jednej vášne do druhej ako vokálna hudba“, a dodáva, že keď sa to má vyjadriť, nesmie mať ani skladateľ, ani poslucháč „drevenú dušu“.³⁷³ Flautistom odporúča, aby sa naučili aj spievať, čo možno len veľmi schvaľovať. Quantz najmä zo zorného uhla požiadavky kantability v inštrumentálnej hudbe dospieva k odmietnutiu barokovej inštrumentálnej hudby — konkrétne napr. Vivaldiho, Tartiniho, Torelliho skladieb, ktorých hudobná reč vychádza z podstaty nástrojov a z ich technických daností a nie z typu vokálnej kantability. Podobne sa vyjadruje L. Mozart: „Treba sa usilovať o spevný prednes; treba hrať prirodzene, nie príliš vyumelkovane a ta-

kým spôsobom, aby sa pomocou nástroja, pokiaľ je to možné, vždy napodobňovalo umenie spevu. A to je to najkrajšie v hudbe.“³⁷⁴ Inde hovorí: „A ktože nevie, že vokálna hudba má byť vždy hlavným zreteľom všetkých inštrumentalistov, pretože vo všetkých skladbách je potrebné priblížiť sa čím viac k prirodzenosti?“³⁷⁵ Vidíme, ako úzko spájali vtedy kantabilitu s požiadavkou prirodzenosti a v tejto súvislosti sa väčšinou aj priamo odvolávali na ucho. C. Ph. E. Bach, ktorý naproti tomu písal učebnicu nie pre melódický, ale pre akordický nástroj, síce tiež žiada, aby sa hralo „spevným spôsobom“, avšak to modifikuje v tom zmysle, že pomocou správnych ozdôb, ktoré sú výhodou nástroja pred ľudským hlasom, možno šikovným spôsobom spojiť inštrumentálnu hudbu s vokálnou „a v tomto bode nech sa bez rozpakov zachová rozdiel medzi spevom a nástrojom. Kto používa maniéry, nech sa nestará o to, či možno to, čo sa hrá na nástroji, zaspievať“.³⁷⁶ Bach tu správne vyzdvihuje osobitosť nástrojovej hudby, pričom však nezabúda ani inde zdôrazniť, „že sa nemá premeškať žiadna príležitosť vypočuť si najmä dobrých spevákov; človek sa tým naučí spevne rozmýšľať a bude vhodné, keď si potom sám predspieva nejakú myšlienku, aby našiel správny spôsob jej prednesu“.³⁷⁷

Otázka tzv. maniér, teda predrážok, trilkov, mordentov a iných ozdôb, ktorej sa v predošlom citáte dotkol Bach, zaberá ostatne široký priestor vo všetkých troch učebniciach a aj tu predstavuje typické nazeranie prechodu — hudba bez ozdôb je pre nich príliš jednotvárna, kým bohato zdobenú, ktorá prekvitala v baroku, príkro odmietajú ako niečo vyumelkované, žiadajú vyšperkovanie melodiky v duchu rokokových zásad raného klasicizmu, zdôrazňujú mierne, úsporné použitie maniér ako známky dobrého vkusu, pričom jednotlivým ozdobám prisúdili dosť presne vymedzenú afektovú hodnotu. Vo svojich úvahách sa teda pridržali hudobnovýrazových formuliek ako vonkajších znakov afektov a ich psychickej funkcie. Vzťahovali to do istej miery podľa dobových zvyklostí aj na tonalitu, intervaly, rytmiku, harmóniu, tempové nadpisy, menovite však na zmienenú ornamentiku. Každá z týchto maniér stelesňovala určitý afekt, pričom neraz nezabudli zdôrazniť, že „toto pravidlo má svoje výnimky“.³⁷⁸ Okrem toho išlo tu o také prvky, ktoré v barokovej hudbe neboli známe, teda sa nepoužívali. Ďalej sa z afektov zmienili — celkom v duchu rokoka — len o „miernych“, „galantných“ (menovite zdôrazňovali prostotu, dojímavosť, pôvab, hravosť, ľúbivosť, jemnosť, plynulosť, jasnosť, lichotenie atď.), a najmä sama kantabilná melodika, ktorú tak vyzdvihovali, nebola viazaná na nejaké formulkové predpisy. Stará afek-

³⁶⁷ J. J. Quantz, c.d., 108.

³⁶⁸ C. Ph. E. Bach, c.d., 124.

³⁶⁹ C. Ph. E. Bach, c.d., 133; pozri aj 55, 123.

³⁷⁰ J. J. Quantz, c.d., 169.

³⁷¹ J. J. Quantz, c.d., 110.

³⁷² J. J. Quantz, c.d., 294.

³⁷³ J. J. Quantz, c.d., 294.

³⁷⁴ L. Mozart, c.d., 51.

³⁷⁵ L. Mozart, c.d., 108—109.

³⁷⁶ C. Ph. E. Bach, c.d., 54.

³⁷⁷ C. Ph. E. Bach, c.d., 121—122.

³⁷⁸ J. J. Quantz, c.d., 108.

tová teória nemala teda s týmto nakoniec už veľa spoločné a aj z tohto je zjavný prechodný charakter spomínanej estetiky. Na jednom mieste sa Quantz dokonca priamo vysmieva niektorým afektovým významovým figúram a symbolom, aké sa v barokovej hudbe používali, a hovorí, že „napr. slová nebo a peklo vyjadri krajinou výškou a hĺbkou, čím sa vyskytlo veľa smiešneho“.³⁷⁹

Najzaujímavejšou časťou estetických úvah je snáď Quantzova rozmerná záverečná kapitola *Ako treba posúdiť hudobníka a hudbu*, kde sú okrem už známych vecí obsiahnuté ďalšie cenné myšlienky. Tak napr. dobre vystihol nazeranie starej a novej generácie slovami: „Starí sa sťažujú na melodické výstrednosti novších a novší sa vysmievať suchej bytosti starých.“³⁸⁰ Pritom však zdôraznil, že hudba je taká veda (!), ktorú treba posudzovať nie podľa vlastnej fantázie, ale podľa určitých pravidiel (!), dlhodobou skúsenosťou získaným dobrým vkusom — to je opäť typicky racionalisticky zafarbená myšlienka prechodu. Podrobne sa ďalej zaoberá jednotlivými hudobnými žánrami a formami. Okrem iného hovorí aj o opernej problematike, kde čiastočne pripravil pôdu pre Glucka. Od opernej predohry žiada, že musí mať vzťah k obsahu opery alebo aspoň k jej prvému dejstvu. Túto myšlienku rozširuje na inom mieste, kde hovorí o sinfonii (rozumej opernej sinfonii, teda predohre). Kritizuje tu skladateľov (najmä talianskych), že postupujú povrchno a nevenujú predohre pozornosť, že to robia ako maliari, ktorí používajú zvyky farieb na maľovanie šiat a vzduchu. Obracia sa proti stereotypnej trojdielnej forme a predohrám vytýka, že vždy sa končia veselým menuetom bez ohľadu na nastávajúce dejstvo. Pýta sa, prečo by sa predohra nemohla končiť aj po prvej alebo druhej časti, napr. keď prvé dejstvo obsahuje hrdinské alebo iné ohnivé afekty, kým, keby sa vyskytli v prvom dejstve smutné alebo zamilované afekty, skladateľ by mohol predohru uzavrieť po druhej časti, a tak by sa to dalo zariadiť vždy podľa povahy veci a sinfonia by sa dala použiť aj na iné účely.

Od recitativu požaduje, aby bol prirodzený, výrazný a hovorený, árie aby boli spevné, vášne vyjadrené primerane, slová nemajú byť skomolené, ale podľa prozódie a výslovnosti správne a priliehavo zhudobnené. Skladateľ musí prihliadať na celkový súvis, árie majú byť výrazné; pritom aj tu žiada pestrosť, striedanie afektov: „Usporiadanie opery si... kvôli súvisu celku vyžaduje, aby nie všetky árie mali rovnakú povahu alebo silu, ale aby boli rôzneho druhu a podstaty.“³⁸¹ Podľa rôznej povahy toho-ktorého poslucháča bude sa tá alebo oná ária viac alebo menej páčiť, takže každý v nej nájde niečo, čo mu vyhovuje.

V inštrumentálnych formách sa zameriava viac na formy vrcholného

³⁷⁹ J. J. Quantz, c.d., 325.

³⁸⁰ J. J. Quantz, c.d., 278.

³⁸¹ J. J. Quantz, c.d., 292.

baroka (napr. na concerto grosso), avšak za rovnoprávny uznáva tak polyfonický, ako aj homofónny spôsob sadzby (*gearbeiteter und galanter Stil*). Skúšobným kameňom pre polyfonickú prácu je preňho kvarteto (Quantz tu nemyslí na sláčikové kvarteto, ktoré vzniklo až o niekoľko rokov neskôr, ale na sonátu pre tri koncertantné hlasy a generálny bas); tu žiada dôkladné kontrapunktické vypracovanie, všetky hlasy majú byť rovnocenné („čistý štvorhlas“), majú sa vyskytnúť riadne imitácie a fúga, ak sa tam vyskytne, musí byť spracovaná majstrovsky. Súčasne s ľútosťou konštatuje, že tento druh sa pestuje čoraz menej. Naproti tomu trio má byť galantnejšie, príjemnejšie, imitácie krátke, hlasy majú znieť dobre a prirodzene a vedenie každého hlasu má byť nielen korektné podľa všetkých kompozičných pravidiel, ale aj vkusné. O sólovej hudbe (s generálnym basom) píše, že má byť spevná, výrazná, invenčná, bas má byť prirodzený atď.

Z toho vidíme, že Quantz, ako to konečne ukázal aj vo svojich skladbách, kolíše v hudbe medzi starým a novým slohom. Ako vzorného skladateľa nie náhodou uvádza Telemana, ktorý okrem barokových skladieb skomponoval aj mnoho „galantných“ v duchu začínajúceho klasicizmu. Pritom popri uznávaní „vypracovaného i galantného spôsobu písania“ ako dvoch rovnocenných slohov u Quantza je zásadný rozdiel aj v hodnotení kontrapunktického štýlu obdobia prechodu oproti starému, vyslovene barokovému kontrapunktu. Sám o starších skladateľoch hovorí, že umelou faktúrou chceli skôr ohromiť ako dojímať. Ani tu mu teda nejde o vyumelkovanú, rozumovú prácu, ale o citové pôsobenie, pričom na rozdiel od barokovej estetiky ešte aj v polyfonickom štýle žiada neustále zmenu afektov, pretože jednota vzbudí „únavu a odpor“. Napríklad hovorí, že concerto grosso potrebuje „šikovné zmiešanie imitácií v koncertujúcich hlasoch, aby ucho nečakane prevkypilo raz ten, inokedy zasa onen nástroj... tieto imitácie sa majú skladať z krátkych a z príjemných myšlienok... brilantné sa musia s lichotivými neustále meniť“.³⁸² Túto menlivosť v concerto grosso nakoniec naznačil už Mattheson. Požiadavku mnohosti, pestrosti, ktorú Quantz tak často zdôrazňoval, neraz spája s jemným psychologickým postrehom. Napríklad hovorí: „keď je prvé (allegro, p o z n. P.P.) vážne, posledné môže byť veselé. Keď však prvé je živé a rýchle, posledné môže byť mierne a ariózne.“³⁸³ O rôznych druhoch taktov tiež hovorí, „aby sa jedna časť (skladby, p o z n. P.P.) nepodobala druhej“.³⁸⁴ Svoju stať o hudobných formách uzatvára opäť myšlienkou pestrosti, miešania protikladných hudobných myšlienok a dodáva: „Keď sa skladateľovi toto (zmiešanie rozličných myšlienok, p o z n. P.P.) dobre podarilo, a tým pohlol city poslucháčov, možno o ňom právom

³⁸² J. J. Quantz, c.d., 294.

³⁸³ J. J. Quantz, c.d., 304.

³⁸⁴ J. J. Quantz, c.d., 304.

povedať, že dosiahol vysoký stupeň vkusu a našiel, aby sme tak povedali, v hudbe kameň múdrosti.³⁸⁵

Quantz napokon široko rozoberá rozdiel vo vkuse (štýle) hudby rôznych národov. Podľa vzoru ostatných nemeckých teoretikov kriticky a podrobne opisuje vlastnosti talianskej a francúzskej hudby ako dvoch najdôležitejších národných slohov. Uvádza, že obidva národy sa stali sudcami a zákonodarcami vkusu, pričom o zmenu vkusu sa najviac zaslúžili Taliani. Vytyka im priveľa ozdôb a planú virtuozitu, najmä však v inštrumentálnej hudbe, ktorá je vraj spleťtá a temná. Vytyka jej predovšetkým to, že sa príliš vzdialila od vokálnej hudby, v čom vidí jej najväčší nedostatok. Častuje ju výrazmi ľahkomyselná, drzá, hlúpa, obyčajná, podlá, hrubá, chýba jej skromnosť, rozum, poriadok. Zo skladateľov kladne vyzdvihuje najmä Capelliho, Pergolesiho, Vinciho, z libretistov Metastasia. Naproti tomu Francúzi sú vraj opakom Talianov. Sú príliš jednotvární, otrocki, suchí, nudní, málo invenční, árie sú viac zamerané na výraz slov ako na spevnosť, nerozlišujú sa od recitativu (chváli však zbory a tance), v posledných 20—30 rokoch prešľapujú na mieste, libretá sa zakladajú na bájkach a sú neprirodené atď. Zo skladateľov vyzdvihuje najmä Lullyho, ale dodáva, že bol talianskeho pôvodu a toto vo svojej hudbe celkom nezaprel, i keď prijal francúzsky vkus. Quantz udáva aj to, že talianske opery a inštrumentálne skladby „majú úspech nielen v celom Nemecku, ale aj v Španielsku, Portugalsku, Anglicku, Poľsku a v Rusku“,³⁸⁶ čím dokumentuje rozšírenie talianskej hudby v celej kultúrnej Európe. Pri tejto príležitosti musíme zopakovať, že pri kritike talianskej hudby myslel predovšetkým na barokovú hudbu inštrumentálnu, kým vokálnu, i keď aj tu bol kritický a čo-to vytykal, v podstate chváli. Talianskym operám najviac vytykal množstvo zhytočných pasáží, ako aj to, že hudba často prevláda nad libretami. Svoje úvahy o hudbe oboch národov uzaviera ich porovnávaním; okrem záporov však vyzdvihuje aj klady. Hovorí: „Taliani sú v kompozícii neobmedzení, skvsní, živí, výrazní, hlbaví, v spôsobe myslenia vznešení, trocha bizarní, voľní, smelí, drzí, výstrední, v metre občas nedbalí; sú však aj spevní, lichotiví, nežní, dojímaví a bohato invenční. Píšu viac pre znalcov ako pre milovníkov. Francúzi sú síce v kompozícii živí, výrazní, prirodzení, obecenstvu príjemní a pochopiteľní a správnejší v metre ako oni; avšak nie sú ani hlbaví, ani smelí, ale veľmi obmedzení, otrocki, sami sebe vždy podobní, v spôsobe myslenia nízkí, v invencii suchí; zohrievajú vždy myšlienky svojich predkov a píšu viac pre milovníkov ako pre znalcov.“³⁸⁷ Je to na svoju dobu mimoriadne výstižná charakteristika, i keď nie je bez nedostatkov (napr. že Taliani sú hlbaví alebo že píšu pre znalcov a nie

pre milovníkov). Obdobne porovnáva taliansky a francúzsky spôsob spevu i nástrojovej hry. Ďalej sa zameriava na nemeckú hudbu. Nemcom priznáva dôkladnosť harmonickej sadzby, vytyka im však zlý vkus a nedostatok melódie, že sú plochí, suchí, chudí a hlúpi, viac vyumelkovaní a harmonickí ako ľúbiví a melodickí, viac píšu pre oči ako pre uši, vášne nevzbudzujú ani neutišujú, chýba im dobrý výber a spojenie myšlienok; staršia inštrumentálna hudba vyzerala na papieri „pestro a nebezpečne“, ale znela „matne a ospalo“ a „... snažila sa skôr vzbudiť obdiv ako sa páčiť“.³⁸⁸ Odsudzuje tiež napodobnenie spevu rôznych vtákov na nástrojoch (odmieta teda naturalistickú tónomalbu!), charakter mnohých inštrumentálnych skladieb označuje často za smiešny, allegro že pozostáva zo samých odporých behov atď. Zo starších skladateľov chváli Frobergera, Pachelbela, Buxtehudeho, Reinkena a najmä J. S. Bacha. Quantz správne vystihol aj to, že hoci Nemci nevytvorili svojský národný štýl, „sú naproti tomu o to spôsobilejší prijať iný, keď len chcú, a vedia zužitkovať dobré stránky všetkých druhov zahraničnej hudby“³⁸⁹ a že postupne sa v Nemecku situácia zlepšuje. V tejto súvislosti vyzdvihuje najmä Kussera, Telemanna a Keisera.

Quantz, keď rozoberal hudbu týchto troch národov takto zoširoka, došiel k tomuto záveru: „Keď možno s patričným posúdením vkusu rôznych národov v hudbe vybrať to najlepšie, z toho potom vyplynie zmiešaný vkus, ktorý by sme mohli vo všetkej skromnosti označiť za nemecký vkus...“³⁹⁰

Je zaujímavé, že toto je takmer jediná myšlienka, ktorú nemeckí hudobní vedci z celého Quantza použili pri podopretí nahl'adu, že obdobie klasicizmu je predovšetkým obdobím hegemonie nemeckej hudby. Treba však vziať do úvahy aj historickú situáciu, v ktorej Quantz túto myšlienku vyslovil a vo vtedy politicky roztrieštenom, hospodársky zostalom Nemecku chcel zdôrazniť kladné perspektívy a schopnosti nemeckých hudobníkov, ktorých hudobná reč bola dlho pod nadvládou a vplyvom hudby iných národov; preto už v roku vypuknutia bojov bufonistov vo Francúzsku dochádza k myšlienke zmiešania talianskej zmyslovej a francúzskej rozumovej hudby a ich „vylepšenia“ nemeckými skladateľmi. Treba však podotknúť, že nazeranie niektorých nemeckých hudobných vedcov nášho storočia (napr. H. J. Moser, E. Bücken, F. Blume, R. Gerber a iní) — totiž že klasicizmus znamená „nadvládu“, „hegemoniu“, „svetové prvenstvo“, „svetovú moc“ nemeckej hudby — je jednostranné, prípadne aj prenášaním nacionalistických aspirácií na oblasť hudobnej histórie, čo, žiaľ, pretrvávalo do nedávnej minulosti.³⁹¹

³⁸⁸ J. J. Quantz, c.d., 327.

³⁸⁹ J. J. Quantz, c.d., 328.

³⁹⁰ J. J. Quantz, c.d., 332.

³⁹¹ Pozri napr. MGG, heslá *Böhmen und Mähren, Deutschland a Klassik*.

³⁸⁵ J. J. Quantz, c.d., 305.

³⁸⁶ J. J. Quantz, c.d., 321.

³⁸⁷ J. J. Quantz, c.d., 323.

Už sme uviedli, že klasicizmus bol celoeurópskym javom, na ktorom sa zúčastnili skladatelia takmer všetkých zemí a ktorý nadto podstatne ovplyvnila aj ľudová hudba mnohých národov; v požiadavke univerzálnej hudobnej reči, ktorú vyslovovali toľkí doboví autori, túto podstatu klasicistickej hudby už vtedy uznávali a vyzdvihovali. A napokon, keď časť zmienenej staršej nemeckej muzikológie označila nielen početných českých skladateľov, akými boli Stamic, Benda atd., za Nemcov, ale aj najväčších majstrov klasicizmu, napr. Haydna, Mozarta a vôbec celý tzv. *viedenský klasicizmus* považovala v užšom zmysle za „nemecký“, je to vecne nezodpovedajúce nazeranie.³⁹² Napokon neúplne a skreslene citujú aj samého Quantza, na ktorého sa odvolávajú ako na autora, ktorý nový štýl, resp. *zmiešaný vkus* označil za nemecký, pretože na nasledujúcej strane Quantz doslovne hovorí: „...keby... Taliani a Francúzi chceli napodobniť zmiešanie vkusu tak, ako ich vkus napodobnili Nemci, keby sa toto všetko, hovorím, všade jednomyselne stalo, časom by sa mohol zaviesť všeobecný dobrý vkus v hudbe. To nie je ani tak nepravdepodobné, pretože ani Taliani, ani Francúzi, predovšetkým viac milovníci ako samotní skladatelia, nie sú už so svojim národným vkusom spokojní, ale už nejaký čas sa im viac páčia určité zahraničné ako vlastné skladby.“³⁹³ Quantz tu správne poukazuje na medzinárodný charakter novej hudby a hoci na predošlej strane uvádza, že „zmiešaný vkus by sme mohli označiť za nemecký vkus“ (teda sám ho ako taký neoznačuje, len pripúšťa možnosť), v ďalšom hneď pokračuje, že ide o „všeobecný dobrý vkus v hudbe“, a to niektorí muzikológovia zrejme prehliadli. Quantz okrem toho na inom mieste uvádza aj to, že „každý národ, ktorý nepatrí k barbarským, má... vo svojej hudbe niečo, čo sa mu páči pred inými...“³⁹⁴ a tým poukazuje na to, že aj iné národy majú svoju hudbu, i keď správne dodáva, že francúzsky a taliansky národ „sa v poslednej dobe... obzvlášť zaslúžili o vylepšenie hudobného vkusu“,³⁹⁵ takže termín „všeobecný dobrý vkus“ môžeme už aj v jeho nazeraní zovšeobecniť na celú vtedajšiu hudobnú Európu.

Požiadavku tzv. *zmiešaného vkusu*, ktorú naznačili v Nemecku už aj Mattheson a Scheibe a ktorá vlastne znamená požiadavku všeľudského umenia, získaného miešaním rôznych národných slohov, aby zodpovedala všetkým národom, stala sa základným hudobným ideálom nielen raného, ale ešte väčšmi vrcholného klasicizmu. Popri Quantzovi obdobnú myš-

³⁹² Pravda, jestvujú aj objektívnejšie hodnotenia; napr. v NDR sa muzikológia stavia proti týmto náhľadom a zdôvodnila ich nesprávnosť (napr. práce E. H. Meyera, C. Kneplera a iných), ale aj mladšia generácia hudobných historikov v NSR čiastočne odbúrala a prekonáva úzkoprsé nacionalistické hľadiská.

³⁹³ J. J. Quantz, c.d., 333.

³⁹⁴ J. J. Quantz, c.d., 306.

³⁹⁵ J. J. Quantz, c.d., 306.

lienku vyslovil aj C. Ph. E. Bach, keď v súvislosti s ozdobovacou praxou hovorí: „Keďže pri našom dnešnom vkuse, ku ktorému značne prispel taliansky dobrý spôsob spevu, nemožno vystačiť iba s francúzskymi manierami, musel som poznašať maniéry viacerých národov. A ja som pridal niekoľko nových. Myslím aj to, že... najlepší spôsob nástrojovej hry je taký, ktorý dokáže šikovným spôsobom spojiť čistotu a brilantnosť francúzskeho vkusu s lichterivým (vkusom) talianskeho spôsobu spevu. Nemci sú na to zvlášť spôsobili, kým zostávajú nezaťažení predsudkami.“³⁹⁶ Vari najlepšie a najvýstižnejšie to formuluje Quantz v závere svojej práce. Ako dôležitý kultúrny doklad citujeme celú túto stať: „Vo vkuse, ktorý tak ako terajší nemecký pozostáva zo zmiešania vkusu rôznych národov, každý národ nájde niečo sebe podobné, čo sa mu teda nikdy nemôže znepáčiť. I keby sa vzhľadom na všetky dosiaľ uvedené myšlienky a skúsenosti o rozdiely vkusu musela dať prednosť rýdzemu talianskemu vkusu pred rýdzim francúzskym, každý uzná, že pretože prvý už nie je taký dôkladný ako predtým, ale sa stal veľmi drým a bizarným, naproti tomu druhý zostal príliš prostý, preto vkus, zložený a zmiešaný z dobrých stránok oboch druhov, musí byť, nepochybne, všeobecnejší a príjemnejší. Pretože hudba, ktorá nie je prijatá a uznávaná za dobrú v jednotlivéj zemi alebo v jednotlivéj provincii alebo tým či oným národom samotným, ale mnohými národmi, ba z uvedených príčin môže byť jedine uznaná za dobrú, musí byť, keď sa ináč zakladá na rozum a zdravom čítaní, bez sporu najlepšou.“³⁹⁷ Táto stať hovorí za seba a ďalší komentár je zbytočný; tu vyvrcholuje nemecká estetika prechodného obdobia.

Je nesporné, že zmienení traja skladatelia-teoretici boli už obrátení k novej hudbe, ich estetika smerovala k novému senzualistickému nazeraniu, čo dosvedčili aj ako skladatelia. Skutočnosť, že sa v danej situácii nemohli ešte celkom zbaviť racionalistických momentov, nás nesmie prekvapiť, nemohli sa dostať za hranice, ktoré im ich doba a zaostalé nemecké pomery kládli; musíme skôr kladne hodnotiť to, že v čase, keď encyklopedisti vo Francúzsku ešte len začali svoj veľký boj, nemeckí teoretici sa dostali na takýto stupeň progresívneho nazerania. Na druhej strane je zrejme, že ani túto, ani neskorší prominentní nemeckí autori nedokázali zatieniť Matthesona, ktorý sa väčšinou otázok zaoberal a ich rozoberal už prv. Pravda, táto trojica na čele s Quantzom prinášala aj niektoré nové a originálne myšlienky.

V podstate nemecká estetika i napriek svojmu istému dualizmu výdatne a pomerne veľmi skoro prispela k formovaniu ranoklasicistických hudobnoestetických ideálov. Všimla si a analyzovala mnohé otázky zo špecificky hudobného hľadiska podrobnejšie ako francúzska estetika, jej

³⁹⁶ C. Ph. E. Bach, c.d., 59—60.

³⁹⁷ J. J. Quantz, c.d., 333—334.

pozornosť sa upierala aj na inštrumentálnu hudbu a hoci sa jej zretele zameriavali viac na kompozičnotechnické a interpretačné ako na estetické otázky, prinášala aj ku kryštalizácii nového estetického nazerania súbor podnetných myšlienok.

O ďalších teoretikoch prechodného obdobia v Nemecku sa netreba zmieniť, keďže buď vôbec neprinášali niečo podstatne nové, alebo sa pohybovali v nám už známom myšlienkovom okruhu francúzskej estetiky napodobnenia, ktorá sa čoskoro v Nemecku rozšírila. Hudobná estetika sa postupne vyvíjala vo vyšší stupeň, ku ktorému neskôr prispievali aj Francúzi a najmä Nemci, táto nová fáza sa však rozvinula predovšetkým v Anglicku.



Obr. 23. J. J. Haid. *J. Mattheson* (1681—1764), 1746. Akvatinta podľa Wahlla.

Johann Joachim Quantz,
Königl. Preussischen Kammermusikus,
Versuch einer Anweisung
die
Flöte traversiere
zu spielen;
mit verschiedenen,
zur Beförderung des guten Geschmacks
in der praktischen Musik
dienlichen Anmerkungen
begleitet,
und mit Exempeln erläutert.
Nebst XXIV. Kupfertafeln.

8. Výrazový princíp

8.1. Výraz. Anglicko

Vyššia alebo druhá fáza estetiky klasicizmu, ktorú môžeme dať do analógie s obdobím vrcholného klasicizmu v hudbe, vyznačuje sa odklonom od ešte kolisavej, do určitej miery dvojzmyselnej napodobňujúcej (resp. „galantnej“ atď.) estetiky raného klasicizmu a príklonom k výrazu ako jednému z hlavných faktorov hudobnej štruktúry. To znamená zároveň odvrat od všetkých racionalistických zvyškov v doterajších náhladoch a prehĺbenie i vnútorné pretváranie ich senzualistických stránok v smere zdôraznenia princípu výrazu ako autonómne hudobného činiteľa. Preto sme si zvolili a zavádzame (dosiaľ v literatúre nepoužívaný) terminus technicus *výrazový princíp*, pod ktorým myslíme viac-menej rovnocenný pendant k termínom *afektová teória* a *učenie o napodobnení*, tvoriaci takto tretiu hlavnú kategóriu v hudobnoestetickom nazeraní 18. storočia. Hovoríme o výrazovom *princípe*, keďže sa zdá, že tento smer sa tak široko a hlboko nerozpracoval v ucelené učenie (ako vo Francúzsku) alebo v teóriu (ako v Nemecku),³⁹⁸ aby sme ho mohli alebo mali označiť napr. za výrazové učenie alebo za výrazovú teóriu, avšak svojbytným estetickým princípom rozhodne bol. Túto skutočnosť hudobná historiografia (nech už pod akýmkoľvek názvom) dodnes nestanovila a tým menej spracovala. Pri tejto príležitosti tiež poznamenávame, že tu nejde ani o tzv. výrazovú estetiku, ktorá je oveľa neskoršieho dáta a patrí do ďalšieho storočia. Isteže tu jestvuje určitý súvis, lenže výrazový princíp ako estetickú kategóriu neslobodno v žiadnom prípade zamieňať alebo dokonca stotožňovať s výrazovou estetikou. Toľko na úvod.

V estetike výrazového princípu začali predovšetkým diskusiu a polemiku, smerujúce proti učeniu o napodobnení, ktoré sa podrobilo všestrannej kritike, vedenej s veľkým elánom, na širokej platforme a z rozličných hľadísk. Treba však zdôrazniť, že estetické nazeranie v rámci výrazového princípu nebolo proti napodobňujúcej estetike ani zďaleka tak bojovne a ostro vyhrotené, aby sme mohli stanoviť akúkoľvek para-

Obr. 24. Titulný list učebnice flautovej hry od J. J. Quantza (1697 až 1773), 1752.

Jedna z epochálnych učebníc svojej doby.

³⁹⁸ Aspoň pokiaľ možno súdiť podľa (fragmentárneho) pramenného materiálu, ktorý sme mali k dispozícii; na druhej strane je však dosť obsiahly na utvorenie si celkového obrazu a záverov v hlavných črtách.

lelu s ťažením (včítane pamfletov atď.) učenia o napodobnení proti afektivej teórii. Tam bolo sociologické, filozofické aj hudobnoštylové pozadie od základu rozdielne a protikladné a tiež na hudobnoestetickom poli boli rozdiely principiálneho charakteru, boli kvalitatívne odlišné. Naproti tomu rozdiely medzi učením o napodobnení a výrazovým princípom neboli antagonistické, mali kvantitatívny ráz, veď spoločenské danosti a sociálna funkcia hudby zostali v podstate rovnaké a pokiaľ ide o hudobnoštylové prvky, bol to vývojový rad, prechod od ranej k vrcholnej fáze v rámci jedného a toho istého slohu — klasicizmu — s určitými rozdielmi, nie však so zásadnými rozporami. Čo do filozofického pozadia treba znovu podotknúť, že oba smery vychádzali zo senzualizmu, iba s tým rozdielom, že výrazový princíp stál jednoznačnejšie na senzualistickej platforme a odbúral zvyšky racionalizmu starého typu (pokiaľ sa objavili vo vrcholnej štylovej syntéze rozumové momenty, mali od základu iný zmysel a zameranie). Preto, keď diskusie boli v rámci výrazového princípu neraz kriticky, ba niekedy aj ironicky ladené, vychádzali vždy z učenia o napodobnení, na ktoré nadväzovali, až ho napokon aj prekonal. Vyššia, štylizujúca fáza napodobnenia bola spojovacím článkom medzi učením o napodobnení a výrazovým princípom. Štylizované napodobnenie, napodobnenie vnútornej prírody človeka sa totiž teraz pretváralo v zmysle výrazu citov. Kým doteraz sa v estetickej terminológii tak často používalo slovo „napodobniť“ a jeho ekvivalenty (napr. kopírovať, zobraziť, líčiť, maľovať, opíčiť sa, imitovať), teraz sa takmer na každom kroku stretáme so slovom „vyjadriť“, „výraz“ a s jeho významove spriaznenými variantmi (napr. invencia, fantázia, originalnosť a pod.). Výraz bol niečo špecificky hudobné, zároveň aj niečo voľnejšie, individuálnejšie, subjektívnejšie ako staršie náhľady o napodobnení prírody, reči, kde bola ešte určitá viazanosť k objektívne danému vzoru, alebo hľadanie podobnosti medzi určitou zostavou hudobných prvkov a zodpovedajúcim duševným hnutím, ktoré boli závislé od systému pravidiel a analógií. Teda menej objektívne, racionálne podložené prvky vytvárajú hodnotu umeleckého diela, ako skôr vzťahy, ktoré ho citove spájajú so subjektom, vnímateľom, čo sú črty značne odlišné a nové v porovnaní s napodobňujúcou estetikou.

Hoci sa boj proti teórii napodobnenia rozvinul aj vo Francúzsku a v Nemecku, najcennejšie príspevky k výrazovému princípovi ako prví prinášali predovšetkým anglickí autori, ktorým pripadala spočiatku vedúca úloha. Odtiaľ sa potom táto estetika šírila na európsky kontinent.³⁹⁹

³⁹⁹ Za sprístupnenie týchto vzácnych pramenných materiálov v súčasnej dobe vďačíme H. Pfrognerovi a najmä K. H. Darenbergovi. Pravda, Pfrogner uvádza iba úryvky veľkého počtu autorov (v nemeckom preklade), kým Darenberg cituje síce väčšie množstvo prameňov (v anglickom origináli), avšak Darenbergovi ide výlučne o napodobňujúcu estetiku v Anglicku, a preto, ako sám uvádza v úvode

V Anglicku, vo vlasti senzualizmu, aj na poli estetiky hudby sa vskutku skôro vytvorila nová, senzualistická teória, ktorá veľmi významne prispela k ďalšiemu rozvoju náhľadov na novú hudbu. Proti francúzskej a nemeckej estetike ukazuje sa tu celkom originálne myslenie. Veď základné myšlienky senzualistickej filozofie tu mali svoju kolisku a taktiež idey francúzskeho osvietenstva tu mali svoj pôvod.

Anglickú hudobnú estetiku charakterizuje empirizmus, ďalej vytvorenie estetického princípu predstavivosti, imaginácie ako tvorivej sily, ďalej princíp krásna a smerovania k prirodzenosti — v tom mali spoločné črty s estetikou napodobnenia, i keď ju už skoro podstatne modifikovali. Najmä však kategória výrazu bola niečím špecificky hudobným, pomocou ktorého sa prvýkrát v dejinách hudobnej estetiky zdôrazňovala autonómnosť hudobného umenia. Je nesporné, že vplyv napodobňujúcej estetiky, ktorá sa tak zoširoka pertraktovala nielen vo Francúzsku, ale neskôr aj v celej západnej Európe, bol evidentný aj v Anglicku, kde sa o tejto otázke tiež veľa uvažovalo a popísalo. Veľmi často sa však na jednej strane kritizovala buď nižšia, naturalistická forma napodobnenia prírody, alebo na druhej strane sa zasa poukazyvalo na to, že hudba vlastne v porovnaní s ostatnými umeniami dokáže najmenej dokonale napodobniť prírodu, a preto hudbu jednoducho zaradili medzi umeniami na posledné miesto. Už z toho je zrejmé, že v Anglicku autori pristupovali k napodobňujúcej estetike trochu z iných hľadísk.⁴⁰⁰ Tu sa práve vytvorila situácia, celková atmosféra v estetickom myslení, ktorá bola vhodná na prekonanie učenia o napodobnení.

svojho spisu „... hovorím z preskúmaných a z excerptovaných prameňov iba o tých, ktoré vykazujú dieta o mimesis alebo o iných problémoch, princípoch a teóriách napodobnenia... Kvôli dôležitosti jedného problému, akým je napodobnenie, vedome sa vzdáva (práca, p o z n. P.P.) podrobného opísania ostatných problémov... teda práca sa sústreďuje na jednotlivý estetický problém...“ (K. H. Darenberg, *Studien zur englischen Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1960, 7—8). Toho sa autor aj konzekventne pridrižava — titul spisu nezodpovedá dostatočne obsahu — a zo širokého spektra hudobnoestetického nazerania priam úzkoprso zverejnil iba úryvky a vety, ktoré obsahujú myšlienky o napodobnení a ktoré v druhej časti svojho spisu potom komentuje. Avšak vzhľadom na to, že v dobovej anglickej spisbe sa odzrkadľuje živá polemika proti napodobňujúcej estetike, musel publikovať aj niektoré na ten predmet sa vzťahujúce myšlienky, ktoré boli východiskom pre podporu a rozvedenie nášho výkladu výrazového princípu. Pravda, Darenberg sa snaží negatívne hlasy voči napodobneniu rôznym spôsobom ospravedlniť (napr. že ten-ktorý autor nepochopil napodobňujúcu estetiku atď.), čo vyplýva z platformy, z ktorej jednostranne vychádza, kým my na základe týchto materiálov prichádzame k inej interpretácii a k odlišnému hodnoteniu.

⁴⁰⁰ To, zrejme, Darenberg nepochopil. O napodobňujúcej estetike sa preto zmienime potiaľ, pokiaľ autori prinášajú nové myšlienky v súvislosti s výrazovým princípom.

8.1.1. Addison, Lockman a prví predstavitelia. Harris, Avison, Webb, Hawkins, Beattie, Twinning a ďalší reprezentanti

Prvým významnejším estétom v tomto zmysle bol James Addison (*Essays moral and humorous*). Najvyšším princípom v umení bola preňho predstavivosť (*imagination*). Odtiaľ aj odvodil estetickú hodnotu napodobnenia prírody, ktorá je podľa neho súznačná s „nevýčerpateľnou mnohosťou“.⁴⁰¹ Podľa jeho mienky umelec narába so skutočnosťou voľne. Najbližšie k nej stojí sochárstvo, najvzdialenejšie hudba. Estetická hodnota napodobnenia je závislá od rozdielnosti (!) medzi vzorom (prírodou) a prostriedkami, ktorými sa napodobňuje. Keď je rozdiel malý a podobnosť medzi vzorom a jeho napodobnením veľmi verná, nie je možná veľká predstavivosť, čím hodnota napodobnenia je veľmi malá. O čo je rozdiel medzi objektom a prostriedkami jeho zobrazovania väčší, tým väčšiu voľnosť má predstavivosť a tým stúpa estetická hodnota. Addison tu veľmi vtipne znútra rozkladá teóriu napodobnenia pomocou pojmu imaginácie. Z jeho náhľadov vyplýva, že čím menej kopíruje hudba prírodu, čím viac sa uplatňuje fantázia, tým je aj hodnota hudby väčšia. Význam Addisonových myšlienok vynikne ešte viac, keď dodáme, že ich vyslovil už v ranom období 18. storočia.

Význam fantázie veľmi skoro vyzdvihuje aj Alexander Malcolm (*A Treatise of Musick, speculative, practical and historical*, 1721), keď uvádza, že treba dbať na všeobecné princípy, ktorým nás príroda priuča, aby sa dosiahli dobré účinky v hudbe. Tieto princípy slúžia „... na obohatenie fantázie (*Fancy*) s mnohosťou, ktorá je pre naše potešenie taká nepostrádateľná“.⁴⁰² Účel hudby vidí teda v potešení — ideálom hudby v období klasicizmu bola práve ušľachtilá zábava. Okrem toho hovorí aj o výraze, keď požaduje „výraz rôznych hnutí a afektov“.⁴⁰³

Pri tejto príležitosti musíme dôrazne podotknúť, že slovo afekt sa častejšie vyskytuje aj u neskorších anglických autorov, u nich je to však iba ekvivalentný pojem pre vášň, hnutie a nemá absolútne nič spoločné so starou afektovou teóriou (na to poukazuje už požiadavka „výrazu“ afektov. Avšak najmä svojim významom slovo afekt stojí v celkovom kontexte u anglických autorov v protiklade k postulátom afektovej teórie).

Skladateľ John Frederick Lampe (1703—1751) vo svojej hudobno-teoretickej práci (*The Art of Musick*, 1740) hovorí, že vo výraze ľudského hlasu panuje taká jemnosť, že inštrumentalisti nemôžu urobiť lepšie.

ako ho napodobniť a snažiť sa vyjadriť jeho krásu. Ľudský hlas dokáže primerane vyjadriť „najjemfatickejšie slová“ a je schopný „smelého výrazu“.⁴⁰⁴ Aj z tohto krátkeho úryvku vidieť — i napriek vplyvom napodobňujúcej estetiky, pravda, dávno pred encyklopedistami, ba aj pred Batteuxom! — že v Lampeho hudobnoteoretickom diele slová vyjadriť a výraz hrajú dôležitú úlohu. Okrem toho si všima aj krásno.

Estetickú kategóriu krásna, ktorá dosiahla v klasicizme (najmä vo vrcholnom) centrálny význam, pertraktoval už skôr Hildebrand Jacob (1693—1739). Vo svojom diele *Of the Sister Arts; an Essay* (1734), kde porovnáva jednotlivé umenia, zrejme sa opiera o napodobňujúcu estetiku; všade vyzdvihuje, že z prírody treba napodobniť to, čo je najkrajšie a okrem toho z krásy vybrať to, čo sa pre to-ktoré umenie najlepšie hodí. Ďalej je pozoruhodné, že v súvislosti s hudbou vyzdvihuje to, čo dokáže sama zo seba vytvoriť a čo nie, inými slovami teda o hudbe hovorí z jej imanentného stanoviska, hoci podľa názvu jeho práce by sa dalo usúdiť, že mal na zreteli najmä vzťahy jednotlivých umení medzi sebou.

Pozoruhodné sú aj myšlienky dramatika a libretistu Johna Lockmana (1698—1771), ktoré vyslovil v súvislosti s operou (*Rosalinda, a Musical Drama; kapitola Some Reflexions concerning Operas, Lyric Poetry, Music etc.*, 1740). Najprv uvádza, že hudba, poézia a maliarstvo sú napodobňujúcimi umeniami, avšak v súvislosti s hudbou hovorí, že „v dramatickej hudbe sa drsnejšie vášne napodobňujú niekedy práve tak dobre ako najjemnejšie“.⁴⁰⁵ Podľa neho teda hudba nenapodobňuje prírodu, ale vášne. Celkom obdobne, ale bez sporu skôr ako francúzski encyklopedisti ďalej hovorí, že „hudba pomocou zvukov napodobňuje vzdychy a iné ohyby (*Inflexions*) reči, pomocou ktorých príroda vyjadruje rôzne vášne, iba že neartikulovane“.⁴⁰⁶ Tu vidíme zaujímavú skutočnosť, že ešte pred Rousseauom („inflexie reči“) a Diderotom („neartikulovaný výkrik vášni“) už anglická estetika, resp. Lockman rozoberá tieto otázky. Potom sa obracia proti prílišnému použitiu ozdôb a prihovára sa za prirodzený výraz vášni a citov.

Okrem hudby, ktorá napodobňuje vášň, existuje aj taká hudba — v spojení s „opisnými veršami (*Verses properly called descriptive*)“ — ktorá vyžaduje „nie napodobnenie vášni, ale sa skladá zo zvukov, ktoré celé pochádzajú z ľudskej vynaliezavosti (*which are wholly of human Invention*)“.⁴⁰⁷ Lockman tým vlastne vyzdvihuje autonómnosť hudby (dokonca v súvislosti s vokálnou hudbou!) a v tomto prípade musí byť skladateľ „celkom zaviazaný umeleckému výrazu“.⁴⁰⁸ Lockman ako prvý

⁴⁰¹ W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, 44.

⁴⁰² K. H. Darenberg, *Studien zur englischen Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1960, 19.

⁴⁰³ K. H. Darenberg, c.d., 49.

⁴⁰⁴ K. H. Darenberg, c.d., 53.

⁴⁰⁵ K. H. Darenberg, c.d., 20.

⁴⁰⁶ K. H. Darenberg, c.d., 21.

⁴⁰⁷ K. H. Darenberg, c.d., 21.

⁴⁰⁸ K. H. Darenberg, c.d., 21.

anglický hudobný estét už roku 1740 stavia oproti napodobneniu prírody nielen napodobnenie vášni, ale aj invenciu a umelecký výraz v hudbe, čo bola neobyčajne podnetná a progresívna myšlienka.

Cenné sú aj príspevky Marka Akensideho (1721—1770), ktorý vo svojich *Pleasures of the Imagination* (1744) hovorí, že umenie „vyvoláva potešujúce vnímanie, ktoré poskytuje najvyberanejší pôžitok nezávisle od objektov, ktoré ho pôvodne vytvorili. Tým sa rozvinuli napodobňujúce a tvorivé umenia“.⁴⁰⁹ Akenside týmto okrem zdôrazňovania hedonistického ideálu klasicizmu (pôžitok, potešenie z umenia) rozlišuje nielen napodobňujúce, ale aj tvorivé umenia, čo bolo novým a dôležitým krokom vpred. Pritom emancipuje nielen tvorivé, ale aj napodobňujúce umenia od objektov, ktoré mohli byť vzorom pre umenie a nesporne ovplyvnil ďalšie hudobnoestetické myslenie (ako je to zrejme ešte aj u Herdera). V ďalšom presne rozvádza, čo myslí pod napodobňujúcimi a čo pod tvorivými umeniami. Autor totiž rozdeľuje, a tým aj diferencuje jednotlivé druhy umenia. Maliarstvo a sochárstvo sú podľa neho napodobňujúcimi, naproti tomu hudba a poézia tvorivými umeniami, pričom hovorí o všeobecne uznávaných a zrozumiteľných znakoch (zrejme pod vplyvom Dubosovej znakovej teórie z roku 1719). Z toho však vyplýva, že Akenside uznával autonómnosť alebo originalnosť hudobného umenia, ktoré nekopíruje prírodu, ale v smere jej štylizácie prekonáva učenie o napodobnení a stáva sa „tvorivým“ umením.

Hudobnú estetiku výrazového princípu významne obohatil James Harris (1709—1780) myšlienkami, ktoré vyslovil vo svojich *Three Treatises, concerning Art*, menovite v druhej kapitole (*Treatise the Second: a Discourse on Music, Painting and Poetry*, 1744). Domyslel použiteľnosť napodobnenia v umení, pričom jednotlivé umenia diferencoval podľa ich výrazových prostriedkov a v tejto súvislosti sa kriticky staval proti napodobneniu v hudbe. Tento spis, práve tak ako Akensideho, vyšiel roku 1744, teda súčasne s Batteuxovou prácou, ktorá práve všetky umenia, včítane hudby, odvodzovala z princípu napodobnenia. Harris síce uznal napodobnenie a pri svojich úvahách z neho vychádzal, obmedzil však jeho platnosť, a to predovšetkým v oblasti hudby. Hneď zo začiatku jasne zdôraznil senzualistické nazeranie, z ktorého vychádza. Hovoril, že vonkajší svet spoznáваме pomocou zmyslov a „práve pomocou týchto zmyslových ústrojov predkladajú umenia myslí napodobnenia a napodobňujú bud' časti alebo hnutia tohto prirodzeného sveta, ako aj vášne ... a iné hnutia mysle“.⁴¹⁰ Pravda, „medzi týmito umeniami a prírodou je rozdiel, a to v tom, že prírodu vnímame všetkými zmyslami, kým v umení používame iba dva zmysly — zrak a sluch“.⁴¹¹ Preto možno napo-

dobniť iba to, čo možno týmito zmyslami vnímať, a to sú „pohyb, tón, farba a tvar“.⁴¹² Zmyslovým orgánom maliarstva je oko a tak maliarske umenie napodobňuje viditeľné predmety pomocou farby a tvaru, kým hudba, ktorú vnímame uchem (!), „môže napodobniť iba pomocou tónov a pohybov“.⁴¹³ Toto lakonické konštatovanie, ktorým Harris ďalej domyslel, resp. obmedzil učenie o napodobnení v hudbe, rozviedli a systemizovali ďalší anglickí estéti (Avison, Home, Webb, Hawkins, Beattie a iní).

Harris ďalej vymenúva všetky veci, ktoré sú charakterizované tónom a pohybom a ktoré môže hudba napodobniť. Sú to naturalistické, tónomalebné možnosti napodobnenia zvukov neživej a živej prírody, napr. rôzne druhy šumu vody, hrom, vietor, búrka, hlasy zvierat, najmä spev vtákov atď., ako aj obmedzené množstvo zvukov a pohybov z ľudskej oblasti, napr. pochodovanie obra, krik masy a konečne citové hnutia, najmä zármutok a strach. Vzápätí to však obmedzuje, keď dodáva, že je to len veľmi málo a že „hudobné umenie dokonca aj tieto tóny a pohyby napodobňuje predsa len nedokonale“.⁴¹⁴ kým naproti tomu „maliarstvo je schopné s najväčšou presnosťou napodobniť všetky farby a tvary predmetov“.⁴¹⁵ čoho je hudba „úplne neschopná; ... treba ... priznať, že hudobné napodobnenie veľmi zaostáva za napodobnením v maliarstve a že je to iba vrcholne nedokonalá vec. Čo sa týka teda účinkov hudby, treba ich odvádzať z iného zdroja...“⁴¹⁶ Obdobne rozoberá poéziu a prichádza k záveru, že v porovnaní s hudbou poézia je, pokiaľ ide o napodobnenie, veľmi vo výhode. Hovorí, že „hudobné napodobnenia, hoci sú prirodzené, nesnažia sa vzbudzovať tie isté, ale len podobné a analogické predstavy, kým napodobnenia v poézii, ktoré sú umelé, vzbudzujú presne tie isté predstavy — pokiaľ treba vždy dať prednosť presnému a určitému pred nepresným a neurčitým, obzvlášť v napodobnení, kde hlavnou vecou je pôžitok zo spoznávania napodobnenej veci“.⁴¹⁷ Z toho potom uzatvára, že „dokonca v predmetoch, ktoré sú veľmi dobre spôsobilé na hudobné napodobnenie, napodobnenie bude v poézii ešte vynikajúcejšie“.⁴¹⁸ Poéziu z hľadiska napodobnenia dokonca nadraduje maliarstvu. Pokiaľ teda ide o napodobnenie, hudba je v porovnaní s inými umeniami nielen v nevýhode, ale môžeme dokonca povedať, že Harris uznal maliarstvo i poéziu za napodobňujúce umenia, kým hudbu za takúto vcelku neuznal. Harris sa však nezastavuje pri

⁴¹² H. Pfrogner, c.d., 218; K. H. Darenberg, c.d., 22.

⁴¹³ H. Pfrogner, c.d., 218; K. H. Darenberg, c.d., 22.

⁴¹⁴ H. Pfrogner, c.d., 220; K. H. Darenberg, c.d., 23.

⁴¹⁵ H. Pfrogner, c.d., 220; K. H. Darenberg, c.d., 23.

⁴¹⁶ H. Pfrogner, c.d., 220.

⁴¹⁷ K. H. Darenberg, c.d., 24.

⁴¹⁸ K. H. Darenberg, c.d., 24.

⁴⁰⁹ K. H. Darenberg, c.d., 21.

⁴¹⁰ H. Pfrogner, c.d., 218.

⁴¹¹ K. H. Darenberg, c.d., 22.

kritike napodobnenia v hudbe, ale poukazuje na zdroje, z ktorých hudba čerpá svoju silu: je to „moc, ktorá nie je v napodobnení a vo vzbudení predstáv, ale vo vzbudení vášní, ktorým niektoré predstavy môžu vyhovovať“.⁴¹⁹ Nakoniec dodáva: „A vskutku v tom a nie v napodobnení mala by byť predovšetkým kultivovaná.“⁴²⁰

Harris tým dospel k náhľadu, že zdroj sily a pôsobnosti hudby nie je v napodobnení, ale vo vzbudení citov, vo výraze ľudského vnútra. Hudobné umenie vyvoláva najrozmanitejšie afekty, „ktoré nás robia veselými, smutnými, bojovnými alebo nežnými; a tak je to takmer s každým iným afektom, ktorý cítime“.⁴²¹ Súčasne spoznal aj to, že vzbudenie citov umožňuje v hudbe obsiahnutý výraz, takže tým uznáva subjektívnosť umeleckej tvorby. Harris sa potom prihovára za spojenie hudby s poéziou, čím sa mimoriadne zosilňuje pôsobnosť oboch umení; vyjadruje tu všeobecný náhľad doby, že vokálna hudba je oproti inštrumentálnej vo výhode. I keď sú v Harrisových náhľadoch aj určité nedôslednosti, treba podotknúť, že v porovnaní s francúzskou a nemeckou estetikou svojej doby bol pokročilejší a originálny, napodobňujúci princíp už v značnej miere nahradil výrazovým princípom.⁴²²

Po roku 1750 sa hudobná estetika výrazového princípu v Anglicku vyhranila ešte viac, obohatili ju nové myšlienky. Otázka ďalšieho jestvovania učenia o napodobnení a jeho opätovné a stále dôraznejšie odmietanie dáva estetickým úvahám až do konca storočia dôležitú náplň, kde, pochopiteľne, nechýbajú polemicky vyhrotené formulácie.

Podstatnú modifikáciu výrazového princípu dosiahla anglická hudobná estetika najmä zásluhou Charlesa Avisona (1710—1770), (obr. 26 v prílohe), ktorého musíme označiť za jedného z popredných zjavov na tomto poli. V jeho práci *An Essay on Musical Expression* (1752) sa (ako už z jej názvu vyplýva) estetike hudobného výrazu venuje osobitná pozornosť.⁴²³ Svojimi úvahami okrem toho obohatil aj všeobecnú estetiku.

⁴¹⁹ H. Pfrogner, c.d., 222; K. H. Darenberg, c.d., 25.

⁴²⁰ K. H. Darenberg, c.d., 25.

⁴²¹ H. Pfrogner, c.d., 221.

⁴²² Naproti tomu Darenberg prichádza k podivnému záveru, keď uvádza, že Harris „bezpochyby stojí bližšie k učeniu o afektoch ako k učeniu o napodobnení“ (K. H. Darenberg, c.d., 60), z čoho vyplýva, že autor, zrejme, nemá ujasnené základné pojmy.

⁴²³ Darenberg — úplne nedostačujúcim spôsobom — nie náhodou uvádza z tohto významného spisu iba niekoľko riadkov (aj to nie závažnejšie), len preto, že sa tu o napodobnení v pozitívnom zmysle nehovorí. Naproti tomu dáva viac priestoru citácii pamfletu, ktorý proti Avisonovi roku 1753 uverejnil William Hayes, jednostranne zaujatý zástanca naturalistickej podoby učenia o napodobnení. Hayes nie veľmi pádnymi a málo presvedčivými argumentmi sa pokúša o kritiku Avisona, pričom vychádza z pozícií barokovej hudby (Händel). Avison nezostal Hayesovi dižny odpoveď, v ktorej obhájil svoje stanovisko.

Zároveň bol tiež výkonným i tvorivým umelcom, čo badať na jeho skôr z praxe ako zo špekulácie vychádzajúceho nazerania. Avison na niektorých svojich predchodcov nadväzuje v tom, že zdôrazňuje nevyhnutnosť výrazu ako hlavného činiteľa v hudbe a zároveň kritizuje a d'alekosiahle koriguje náhľady napodobňujúcej estetiky.

V prvej časti eseje postupne vedie čitateľa k svojmu charakteristickému nazeraniu, k výrazovému princípu v hudbe. Nehovorí už o napodobnení, ale o výraze vášní. Vyzdvihuje predovšetkým príjemné vášne, ktoré sú najvhodnejšie pre hudobný výraz. Súčasne sa dotýka aj vzťahu slova a hudby, kde platnosť napodobnenia značne obmedzuje, hoci sa ho ešte úplne nevzdáva. Hovorí o vášňach, ktoré dokáže vyjadriť hudba a ktoré slová nie sú schopné vyjadriť. Je to dôležitá novinka, pretože keď sa hudba už nemusí opierať o text alebo vychádzať zo slova, nejde mu ani o prioritu vokálnej hudby, ako sa to vtedy všeobecne hlásalo, a keď hudba priamo vyjadruje hnutia, ktoré nevyjadruje slovo, týmto zdôrazňuje špecifickosť a zároveň aj autonómnosť hudobného výrazu.

Ďalším, nie menej významným prínosom je jeho náhľad, že dokonalá hudobná skladba sa skladá z melódie, harmónie a z výrazu. Pritom výslovné uvádza, že „invencii (!) možno vďačiť za melódiu, ktorá je predpokladom pre harmóniu a výraz“.⁴²⁴ Melódia teda podľa Avisona vyviera z voľnej invencie skladateľa — je to celkom moderné nazeranie, ktoré bolo podstatným znakom hudby vrcholného klasicizmu, a prvýkrát sa vyslovilo už v polovici 18. storočia, teda dávno pred jej rozvojom! Vyzdvihovaním invencie ako aj zdôrazňovaním svojbytnosti hudobného výrazu zmizli z hudobnej estetiky posledné zvyšky starého racionalizmu, ako aj závislosť hudby od slovného textu, mimohudobných faktorov napodobnenia prírody, vášní alebo od akéhokoľvek iného vzoru atď.

V druhej časti práce Avison potom bližšie a konkrétnejšie rozvádza tieto svoje originálne myšlienkové pochody. Hovorí tu o hudbe, ktorú nazýva „príjemným“ umením, a dodáva, že „je schopná mocne pôsobiť tak na našu predstavivosť, ako aj na naše vášne“.⁴²⁵ Teda okrem citovej vyzdvihuje aj fantazijnú zložku. Už samotná harmónia a melódia majú na naše citové hnutia veľký vplyv, nadchnú naše uši, spôsobujú nám pôžitok, oslobodia dušu od každej nepokojnej vášne a poskytujú tichú a utešenú radosť, ktorá sa nedá vyjadriť slovami a srdce uvádzajú do šťastnej a pokojnej pohody. V týchto myšlienkach je obsiahnutý ideál radosti, vyrovnanej krásy vrcholného hudobného klasicizmu. Ďalej pokračuje: „Tento účinok na predstavivosť už majú, pravda, melódia a harmónia osebe. Keď však k tomu pristupuje ešte moc hudobného výrazu (!), tento účinok sa mimoriadne zosilňuje, pretože tieto vtedy nadobudnú

⁴²⁴ Reprodukovaná v komentárovej časti K. H. Darenberga, c.d., 60, z oddielu Avisonovho spisu, ktorý necitoval priamo.

⁴²⁵ H. Pfrogner, c.d., 214.

schopnosť vzbudzovať v duši najprijemnejšie vášne.⁴²⁶ Tu sa jasne vyzdvihuje moment výrazu, spojený s požiadavkou príjemnosti — hudba vie zvlášť dobre vzbudiť šťastné vášne a protikladné premôcť. Na inom mieste tieto myšlienky ďalej rozvádza a prehlbuje. Melódia a harmónia pôsobia prirodzene a uvádzajú dušu do príjemnej rovnováhy; táto potom bude spôsobilá prijať tie vášne, ktoré sú pre ňu najprirôdzenejšie a najprijemnejšie. Naproti tomu protikladné hnutia, napr. hnev, pomstychtivosť, žiarlivosť a nenávisť sú spojené s nevôľou a bolesťou. Každý druh hudobných tónov musí slúžiť na odohnatie týchto zlých vášní a musí slúžiť príjemným, dobrým pocitom. Toľko hovorí o melódii a harmónii. Ďalej pokračuje: „Tretia zložka, totiž výraz, vzniká... spojením oboch predchádzajúcich a nie je ničím iným ako ich prísny a primeraným použitím pre obsah, ktorý máme pred sebou.“⁴²⁷ Inými slovami výraz je podľa Avisona výsledkom kombinácie melódie a harmónie, keď obe prísne a primerane reprodukujú „obsah“, to, čo mal skladateľ v úmysle vyjadriť. I keď táto definícia vcelku znie trocha hmlisto, už sám fakt stanovenia kategórie výrazu je v hudobnoestetickom myslení významným krokom vpred. Okrem toho výraz sa podľa neho zakladá na melódii a harmónii, teda na čiste hudobných faktoroch, čo je veľmi pozoruhodná myšlienka.

V ďalšom tiež hovorí, že keď sa podniká niečo bez ich pomoci alebo proti nim, prestal by to byť hudobný výraz — odmieta najmä disonanciu a súčasne sa obracia aj proti akémukoľvek napodobneniu, ba výraz a napodobnenie dáva dokonca do protikladu: „A tak ako strašnú disonanciu a protivné tóny nemožno nazvať hudobným výrazom, myslím, že ani púhe napodobnenie niektorých vecí nemožno nim nazvať, ktoré predsa mnohí všeobecne za toto považujú.“⁴²⁸ Uvádza síce, obdobne ako Harris, tónomalebne použité rôznych zvukov (napr. smiech), ktoré na inom mieste doplnia možnosťou napodobnenia zvukov aj neoživenej prírody (napr. hrom, búrka), ako aj rôznych pohybových asociácií (napr. rýchly pohyb pre analógiu rýchlosti alebo letu, klesanie a stúpanie atď.), avšak toto odmieta, resp. silne obmedzuje: „Všetko toto by som radšej nazval napodobnením ako výrazom, pretože zámer, ako sa mi zdá, smeruje tu skôr k upieraniu pozornosti poslucháča na podobnosť medzi tónmi a vecami, ktoré majú opísať, čím podnecujú skôr náš rozum, aby porovnával, ako by dojali srdce a vzbudili vášne duše.“⁴²⁹ Nakoniec ešte dodáva, že kvôli „bezvýznamnému napodobneniu“ sa „zanedbávajú melódia i harmónia, na ktorých jedine môže spočívať pravý hudobný výraz.“⁴³⁰

Avison teda jasne vyslovil myšlienku uprednostňovania výrazového princípu, ktorý sa zakladá na čiste hudobných momentoch, pred princípom napodobnenia, ktorý je rozumovou záležitosťou, čo bolo na vtedajšiu dobu mimoriadne podnetným postrehom. Pritom nie menej zaujímavé je jeho odôvodnenie (je tu zrejmý Addisonov vplyv), totiž že tónomalebne napodobnenie sa pre svoju podobnosť s napodobneným predmetom obracia k rozumu, čo necháva primálny priestor pre predstavivosť, takže napodobnenie nemôže dojsť srdce, ani vzbudiť vášne, čo je predsa cieľom hudby! Výrazové umenie je teda nadradené, ba postavené do protikladu s akýmkoľvek napodobňujúcim umením. Avison tu znova hovorí o hudbe všeobecne a na rozdiel od iných autorov tým vlastne uznáva svojbytnosť aj tzv. „absolútnej“ hudby.

V ďalšom sa obracia na hudbu vokálnu, kde napodobnenie, t. j. súvis medzi slovom a hudbou celkom neodmieta, avšak aj tu jeho platnosť silne obmedzuje. Súčasne doplnia údaj, čo je vlastne hudobný výraz vo vokálnej hudbe, kde nadväzuje na skoršie vyslovené myšlienky o výraze v hudbe vo všeobecnosti. Na otázku čo je „pravý hudobný výraz“, odpovedá, že „je to taký súhlas melódie a harmónie, ktorý nás najsilnejšie dojíma a vzbudzuje tie vášne a duševné hnutia, ktoré chce vzbudiť básnik.“⁴³¹ Hneď však upozorňuje, že „skladateľ nemá zotrvať pri napodobnení jednotlivých slov, ale má zhrnúť celkový zámer básnika a podľa toho uspošobiť svoju melódiu a harmóniu, a to buď pomocou napodobnenia, pokiaľ mu to môže byť na prospech, alebo pomocou iných prostriedkov.“⁴³² Ešte jasnejšie to vyplýva zo skoršieho odseku, kde sa sťažuje, resp. sa vysmieva z toho, že „niektorí vynikajúci skladatelia sa nazdávajú, že vyčerpali celú hĺbku výrazu tým, že šikovne napodobnili význam niekoľkých osobitých slov, vyskytujúcich sa v hymnách alebo v piesňach, ktoré skomponovali.“⁴³³

Avison sa teda obracia proti napodobneniu jednotlivých slov, najviac uznáva napodobnenie celkového obsahového zámeru, pričom ešte dodáva, že sa to môže dosiahnuť aj iným spôsobom. A aby bolo celkom jasné, že aj toto obmedzené napodobnenie chápe v zmysle d'alekosiahlej štylizácie, pokračuje: „Ešte musím dodať, že keď chce (skladateľ, p o z n. P.P.) vzbudiť vášne pomocou napodobnenia, musí to byť tak umiernené a šikovne zariadené napodobnenie, aby poslucháčovi priblížil predmet“, a nie také napodobnenie, „ktoré by (poslucháča, p o z n. P.P.) nútilo porovnávať predmet s tónmi, pretože v poslednom prípade sa jeho pozornosť celkom zameriava na umenie skladateľa (totiž napodobniť, p o z n. P.P.), čím sa vašeň nevyhnutne veľmi oslabuje.“⁴³⁴

⁴²⁶ H. Pfrogner, c.d., 214.

⁴²⁷ H. Pfrogner, c.d., 216.

⁴²⁸ H. Pfrogner, c.d., 216.

⁴²⁹ H. Pfrogner, c.d., 216—217

⁴³⁰ H. Pfrogner, c.d., 217

⁴³¹ H. Pfrogner, c.d., 217.

⁴³² H. Pfrogner, c.d., 217.

⁴³³ K. H. Darenberg, c.d., 26.

⁴³⁴ H. Pfrogner, c.d., 217.

Ako vidíme, Avison zbavil hudobnú estetiku aj v otázke vzťahu slova a hudby akýchkoľvek racionalistických a naturalistických zvyškov, ktoré v tej dobe a ešte aj neskôr boli do značnej miery zastúpené v náhľadoch encyklopedistov — tu tiež bol zástancom výrazového princípu. Ani umiernené napodobnenie nemá teda pôsobiť asociatívne, ale špecificky hudobnými, zmyslovými prvkami. Avison dokonca dodáva, že „moc hudby, ... keď chce byť účinná, musí pôsobiť tajomným a nebadaným spôsobom“,⁴³⁵ čo už takmer anticipuje romantické nazeranie.

Na záver dodáva, že „preto jedným z najlepších pravidiel, ktoré možno poskytnúť pre hudobný výraz, je ... nenútené pozorovanie prírody a prostoty“.⁴³⁶ Od výkonných umelcov tiež vyžaduje, aby „výrazový prednes bol primeraný skladateľovi“, aby sa „všetky krásy diela zachovali a správne vyzdvihli“.⁴³⁷

Nie div, že inštrumentálne skladby barokových majstrov (Vivaldiho, Locatelliho atď.) počíta „do najnižšej triedy“, ktorým chýba invencia, hudobný vkus, ba vysmieva sa skladateľom, ktorí majú záľubu v napodobnení hlasov zvierat, napr. volanie kukučky, kodkodákanie sliepky a štekot psov (napr. u Vivaldiho), že „chcú týmto spôsobom preukázať svoj talent“.⁴³⁸ Naproti tomu novú hudbu chváli a vyzdvihuje krásu jej melodiky (napr. diela Vinciho, Pergolesiho). V tretej časti svojej práce tieto náhľady dopĺňa ešte opätovným zdôrazňovaním, že „treba pokarhať toho skladateľa, ktorý kvôli slabému a bezvýznamnému napodobneniu zanedbáva krásu výrazu“.⁴³⁹ Je jasné, že zavrhuje akékoľvek napodobnenie, keďže toto nemôže byť pravým výrazom.

Avison sa nám teda javí ako prvý významný hudobný estét druhej fázy klasicizmu, ako reprezentant výrazového princípu, ktorý celkom jednoznačne stavia pojem výrazu do protikladu s napodobnením, ba nadraduje ho nad ním a okrem toho požaduje svojbytnú, zmyslove krásnu hudbu. Pritom Avisonova práca vyšla už mimoriadne skoro, zhodou okolností roku 1752, teda v tom istom roku, keď vyšli prvý významnejší Rousseauov spis (*Lettres...*) a Quantzovo dielo (*Versuch...*). Nové vydanie a podrobné zhodnotenie Avisonovej práce by bolo záslužným činom v muzikológii.

Alexander Gerard (1728—1795) sa zaoberal rôznymi otázkami estetického charakteru (*Essay on Taste*, 1759). Kompilačnou formou tu uvádza rôzne myšlienky, ktoré vychádzajú z učenia o napodobnení i z výrazového princípu. Snaží sa o obohatenie novej mladej estetiky o ďalšie kategórie, najmä hovorí o vznešenosti a krásne. Najviac vyzdvihuje „prijemnú

pocitu“,⁴⁴⁰ „najjemnejšie city srdca“.⁴⁴¹ Gerard, ktorý je v ostatných umeniach zástancom napodobňujúcej estetiky, v súvislosti s hudbou inklinuje k výrazovému princípu. V kapitole, kde sa dotkol hudobnej estetiky, zdôrazňuje, že „... najvynikajúcejšou prednosťou hudby je jej výraz“.⁴⁴² Týmto podľa neho hudba dosahuje schopnosť pohnúť dušu pomocou vášne, ktorú vybral skladateľ. Hudba svojou harmóniou vyvoláva príjemnú náladu duše, „prirodzeným výrazom“ vzbudzuje primerané vášne v srdci. Týmto myšlienkami autor prejavuje v hudobnej sfére svoju blízkosť k citovej estetike.

Vo svojom, o poldruha desaťročia neskôr napísanom spise (*An Essay of Genius*, 1774) Gerard píše, ako už z nadpisu vyplýva, o géniovi, ako aj o imaginácii. Hovorí, že umenie má vyjadriť vášne a afekty, čo dokážu len tí umelci, ktorí vedia prijať v sebe vášň (teda ktorí sú citove založení), čím dávajú bezprostredný impulz svojej imaginácii. Zdôrazňuje aj význam fantázie, ktorá vytvára umelecké diela pomocou princípu asociácie. Pravda, táto myšlienka obsahuje protirečenie, pretože pod asociáciou myslí zväčša na verné napodobnenie, ktoré práve nevymedzuje dostatočný priestor pre fantáziu; tým Gerard napokon stojí v protiklade k iným autorom, ktorí otázku fantázie videli práve v odklone od napodobnenia a asociácie. Za hlavný predpoklad génia považuje vkus, ktorý ukazuje umelcovi cestu. Vcelku sa Gerard úplne nezrieka učenia o napodobnení, i keď hudbu počíta k menej presne napodobňujúcim umeniam.

Na tomto mieste sa zmienime o teoretikovi, ktorý, i keď sa hudbou nezaoberal priamo, svojimi náhľadmi ovplyvnil aj hudobnoestetickú spisbu v Anglicku. David Edward Young (1683—1765) sa vo svojej práci *Conjectures on Original Composition* (1759) prihovára za pôvodnosť v umení. Rozlišuje dvojaké napodobnenie: napodobnenie prírody, čo nazýva „originálom“, a napodobnenie autorov, čo nazýva „imitáciou“. Vyzdvihuje najmä prvý spôsob. To, čo je originálne, čo príroda dala človeku, má sa pestovať. Ľudia, ktorí to robia, sú podľa neho géniami. Tvorba génia je pôvodná, pretože je výrazom jeho tvorivých schopností. Génus je akosi žiakom prírody, avšak nenapodobňuje prírodu priamo, ale pôsobenie tvorivej prasy prírody. Young odmieta rozum, učenosť a génia stavia do protikladu s racionalistickými silami, podstatná preňho je schopnosť vynaliezania. Jeho nazeranie má už priam predromantické črty. Young dokonca hovorí, že génus je niečo božské a hlása idey, ktoré rozvinula romantická estetika. Je však nesporné, že zdôraznenie pôvodnosti, subjektívneho momentu v umeleckej tvorbe je veľmi podnetné a i napriek tomu, že Young hovorí sprvu o napodobnení prírody, stojí

⁴³⁵ H. Pfrogner, c.d., 217.

⁴³⁶ H. Pfrogner, c.d., 217.

⁴³⁷ H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, 167.

⁴³⁸ K. H. Darenberg, c.d., 27.

⁴³⁹ K. H. Darenberg, c.d., 27.

⁴⁴⁰ K. H. Darenberg, c.d., 29.

⁴⁴¹ K. H. Darenberg, c.d., 30.

⁴⁴² K. H. Darenberg, c.d., 30.

v diametrálnom protiklade práve k učeniu o napodobnení, ktoré sa obmedzovalo na púhe napodobnenie javov.

V myšlienkach Johna Mainwaringa, obsiahnuté v pamätnom spise o Händlovi (*Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel*, 1760), autor prichádza k niektorým pozoruhodným zisteniam. Hovorí, že jestvujú dve skupiny skladateľov. Jedna sa drží pravidiel, kým hlavnou zásadou druhej je, že ich umenie je založené na „invencii alebo na vkuse“,⁴⁴³ avšak invencia a vkus, ako dodáva, znamenajú odklon od pravidiel. Hudba týchto majstrov sa bude páčiť tým viac, čím väčší sa odklon od tradovaných pravidiel stáva základom pre nové pravidlá. Týmto poukázal na novú hudbu v protiklade k starej, ktorá zachováva ustálené pravidlá. Mainwaring však ide ešte ďalej, keď hovorí, že génus nás potešuje nepravidelnosťami, ktoré vytvárajú jeho originálnosť. V ďalšom hovorí o „invenčnom géniovi“ a o „smelých črtách alebo o rozlete fantázie.“⁴⁴⁴

Mainwaring bol takto jedným z tých teoretikov, ktorí do hudobnej estetiky zavádzali Youngove náhľady o originálnosti, géniovi a o fantázii, čo sú všetko črty novej estetiky autonómneho hudobného výrazu, ktorý sa neviazal na staré pravidlá, mimohudobné vzory a pod. Pokiaľ sa zmieňuje o napodobnení v súvislosti s vokálnou hudbou, obdobne ako Avison odmieta príliš presné opieranie sa o niekoľko zvláštnych slov, pretože tým sa odvádza pozornosť od všeobecnejšieho významu textu. Ináč hlas vo vokálnej hudbe považuje za tlmočníka prirodzeného výrazu emocií ľudského srdca. Je zaujímavé, že tieto progresívne myšlienky vyslovil v súvislosti s úvahami nad Händlovým dielom.

Podnetný je aj príspevok Olivera Goldsmitha (1728—1774), ktorý sa pridrižiava napodobňujúceho princípu v umeniach (*Essays*, 1759—1761), pričom krátku pozornosť venuje aj hudbe, kde vysoko vyzdvihuje Pergolesiho, kým Händla hodnotí negatívne. Hovorí, že „Pergolesiho hudba bezpochyby zaujíma prvé miesto... najväčším umením tohto veľkého majstra bolo, že vedel, ako má vyvolať naše vášne pomocou tónov...“⁴⁴⁵ Zaujímavé však je najmä jeho ďalšie vysvetlenie: „Nie sme schopní povedať, prečo nás takéto tóny pohnú; zdá sa, že nie sú vôbec napodobnením vášní, ktoré by chceli vyjadriť, ale jednako na nás pôsobia nevýslovnou sympatiou, ktorej pôvod možno práve tak ťažko vypátrať ako tajomné zdroje samého života.“⁴⁴⁶ Toto je krásny príklad znútra rozkladaného učenia o napodobnení, dokonca jeho vyššej fázy (napodobnenie vášní). Táto myšlienka takmer anticipuje už romantické nazeranie o tajuplných, nevysvetliteľných príčinách a silách pôsobnosti hudby (obdobnú myšlienku stručne naznačil už Avison). Naproti tomu

⁴⁴³ K. H. Darenberg, c.d., 74.

⁴⁴⁴ K. H. Darenberg, c.d., 75.

⁴⁴⁵ K. H. Darenberg, c.d., 32.

⁴⁴⁶ K. H. Darenberg, c.d., 32.

sa kriticky stavia k barokovej hudbe, a to odmietaním Händlovoho umenia mienkou, že málokedy dosiahol výraz určitejšie vášne a len zriedka v tom uspel. Potom dodáva: „Miesto výrazu vášní bol nútený napodobniť slová pomocou tónov. Toto napodobnenie síce vyvoláva pôžitok, ktorý napodobnenie vždy vyvoláva, avšak nepodarí sa vyvolať trvalé hnutia, ktoré ináč tóny rozhodne dokážu spôsobiť.“⁴⁴⁷ Autor teda napodobnenie ako niečo menejcenné stavia proti výrazu a demonštruje to na konkrétnych príkladoch dvoch skladateľov, z ktorých jeden patrí do barokovej (Händel) a druhý do klasicistickej (Pergolesi) epochy.

Aj Henry Home (1696—1782) sa vo svojej estetike výrazového princípu hlási k myšlienkam avisonovského typu (*Elements of Criticism*, 1762) a zdôrazňuje najmä výraz vášní, emócií, citov a pocitov, rozoberá kategóriu krásna, vznešenosti a vkusu; novým momentom je najmä vyzdvihovanie kontrastu (dôležitého činiteľa klasicistickej hudby). Zo všetkých krásnych umení za napodobňujúce uznáva iba maliarstvo a sochárstvo; v opieraní sa o Harrisa síce spomína, že aj hudba vie napodobniť, ale najviac zvuky a pohyby, preto zdôrazňuje najmä originálnosť v hudbe a vraví, že originály vznikajú len vtedy, keď sa nekopirujú vzory; vcelku sa teda stavia negatívne k napodobneniu v hudbe.

John Brown (1715—1766) vydal spis (*A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry, and Music*, 1763), ktorý eklekticky traktuje výrazový princíp, opierajúc sa pritom o učenie o napodobnení. Jeho myšlienkové pochody sú však značne komplikované a neschodné, preto len stručne naznačíme výťahy z jeho názorov.

Brown v súvislosti s hudbou hovorí, že keď umelec presne napodobňuje zvuky prírody, tieto budú nehudobné. Ak sa od prírody odkloní, aby zvuky urobil hudobnými, napodobnenie bude nedokonalé. Hoci hudobník nenapodobňuje presne a teda napodobnenie bude chybné, jednako do značnej miery pohne. Inde si však autor sám protirečí, keď hovorí, že čím melódia menej kopíruje prírodu, tým sa stáva komplikovanejšou a vyumelkovanejšou, a tým stráca svoju moc, aby pohla, a preto sa prihovára za prostú melódiu. V ďalšom sú jeho myšlienkové pochody ešte neprehľadnejšie. Vcelku však možno povedať, že podľa neho dokonalý hudobný výraz možno dosiahnuť iba nepresným, teda nedokonalým napodobnením prírody, každá kópia je po výrazovej stránke nehudobná a naopak, každá menej presná kópia má hudobný výraz; na druhej strane však podľa neho nedokonalá kópia sa prehršuje proti prostote. Jeho teória kulminuje v záverečnom konštatovaní: „... hudobné tóny, ktorých poslaním je vyjadriť vášne... prostredníctvom nedokonalnej imitácie, často viac pohnú ako prirodzený alebo dokonalý hlas týchto vášní,

⁴⁴⁷ K. H. Darenberg, c.d., 32.

ktorý je vyjadrený bez hudobnej intonácie“.⁴⁴⁸ Je však jasné, že aj Brown, vychádzajúc z učenia o napodobnení, toto značne narušil z hľadiska výrazového princípu, ktorý stavia proti napodobneniu. V inej práci sa v súvislosti s hudbou zmieňuje o tom, že hudobné nástroje sú iba napodobnením ľudského hlasu, čím podtrhuje známe dobové myslenie o prioritě vokálnej hudby oproti inštrumentálnej.

Závažnejší je zástoj Daniela Webba (ca 1735—1815) s jeho významným spisom *Observations on the correspondence between Poetry and Music* (1769), kde, opierajúc sa o Harrisa a Avisona, skúma najmä vzťahy medzi básnickým a hudobným umením a rozoberá tiež napodobnenie. Vcelku sa k učeniu o napodobnení stavia kriticky z hľadiska výrazového princípu, i keď jeho náhľady sú miestami ešte zaťažené starším nazieraním. Webb od hudobníka žiada, aby sa neučil od maliara, ale od básnika. Hovorí, že „predmetom hudby je, aby vyjadřila vášne tak, ako prichádzajú z duše“.⁴⁴⁹ Maliarstvo naproti tomu čaká, až tieto vášne prejdú v dej, v skutok. Iba poézia má prednosti oboch. O melódii hovorí, že „keďže už sama osebe je príjemná, musí prirodzene súhlasiť s takými vášňami, ktoré majú za základ príjemný pocit“.⁴⁵⁰ Hudba má podľa neho napodobňujúcu silu a stavia sa aj za modifikovaný, umiernený napodobňujúci princíp. Hudba napodobňuje vášň; silu alebo slabosť tónov treba zariadiť podľa sily alebo slabosti vášne. Psychický pohyb vášne je preňho analogický k hudobnému pohybu. Vyplýva to napr. aj z iného citátu, kde hovorí: „Keď hudba vďaka za svoju existenciu pohybu a keď si ani vášne nemožno bez neho predstaviť, právom možno povedať, že súhlas medzi hudbou a vášňami má svoj pôvod v súhlase pohybov.“⁴⁵¹ (Je tu zrejmý Harrisov vplyv.) Ďalej porovnáva hudbu s hlasom, ktorý pri vyjadrení náhľadov rovnako vyvierá z emócií. Tento „je silný a živý, keď chceme vyjadriť silný cit, a mierny a lahodný, keď chceme vyjadriť mierny cit.“⁴⁵² Obdobne je to aj v hudbe.

Zaujímavý je Webbov náhľad, ktorý vyslovil v súvislosti s inštrumentálnou hudbou. Táto podľa neho vzbudzuje vášne, avšak poslucháč nevie, že ide o napodobnenie, pretože nemyslí na tú vášň, ktorú skladateľ napodobnil: „Pri vypočutí si Jomelliho predohry alebo Geminianiho koncerta sme . . . unášani, nadšení, potešení . . . V týchto chvíľach . . . nemáme presnú predstavu o nejakom súhlase alebo napodobnení; príčinou je to, že nemáme presnú predstavu o vášni, na ktorú sa má tento súhlas vzťahovať.“⁴⁵³ Tým sa v inštrumentálnej hudbe jasne dišancuje aj od vyššieho spôsobu učenia o napodobnení.



Obr. 25. Neznámy autor. C. Ph. E. Bach (1714—1788). Akvarel. (Wien, Porträt-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek).

Autor dôležitej učebnice klavírnej hry, 1753.

⁴⁴⁸ K. H. Darenberg, c.d., 34.

⁴⁴⁹ H. Pfrogner, c.d., 223.

⁴⁵⁰ H. Pfrogner, c.d., 223.

⁴⁵¹ K. H. Darenberg, c.d., 34.

⁴⁵² H. Pfrogner, c.d., 225.



Obr. 26. Neznámy autor. *Ch. Avison* (1710—1770) (Newcastle, St. Nicholas Cathedral).

Popredný reprezentant výrazového princípu.

Webb sa snaží jednotlivé umenia posudzovať podľa ich napodobňujúcich schopností. Kým maliarstvo a sochárstvo iba napodobňujú, „hudba pôsobí dvojakým spôsobom, sprostredkuje dojmy práve tak dobre ako napodobňuje“.⁴⁵⁴ Kým tu sa prvý raz stretáme s náhľadom, že hudba sprostredkuje dojmy (*impressions*), v ďalšom sa hovorí o výraze (*expression*) v súvislosti s vokálnou hudbou, ktorú tak ako aj ostatní nadraduje inštrumentálnej hudbe. Konštatuje, že „hudba má výraz iba vďaka jej akcentom, avšak akcenty nemajú napodobňujúcu silu, iba ak pochádzajú od pocitov. Vskutku hudba preberá pocity od poézie a za to jej prepožičiava hnutia“.⁴⁵⁵ Podľa Webba teda hudba, keď má mať výraz, potrebuje podporu poézie. Výraz nadobúda iba pomocou akcentov, ktorých napodobňujúca sila je jedine v pocitoch prevzatých z poézie. Tým Webb vysvetľuje vzájomnú závislosť a vzťah medzi hudbou a poéziou. S obdobným nazeraním (akcent reči atď.) sme sa ostatne stretli u francúzskych encyklopedistov. Webb sa však obracia proti Rousseauovi a jeho náhľadu, že hudba vie maľovať. Webb tvrdí, že hudba, naopak, vôbec nevie maľovať viditeľné predmety, pretože by musela vedieť maľovať hnutia, a to by sa vraj rovnalo čarodejníctvu. Týmto sa Webb jednoznačne stavia proti tónomaľbe. „Hudba nemá inú možnosť predstaviť viditeľný predmet, ako že vyvoláva v našej duši tie isté hnutia, aké by sme cítili prirodzene, keby predmet bol prítomný.“⁴⁵⁶ Takáto hudba však nemaľuje, ale vyjadruje alebo opisuje. Na inom mieste obdobne hovorí o spojení hudby s poéziou; treba vraj pamätať na to, že hudba môže napodobňovať iba tak, že sa sama stáva tou vecou, ktorú napodobňuje, čím sa prirodzeným spôsobom spojí s poéziou.

Vidíme teda, že Webb vcelku hlása výrazovú prax, i keď ešte uznáva aj napodobnenie a analógie s určitými pohybmi (klesanie, stúpanie atď.), vysmieva sa však „skladateľom, ktorí dokonca celkom vážne nechajú usmievať sa lúky a spievať údolia“ a v takom prípade „v hudbe je lepšie nemať žiadne idey, ako mať falošné“.⁴⁵⁷ Tento falošný realizmus v tónomaľbe odmieta slovami: „Je vždy istejšie spoľahnúť sa iba na jednoduchý účinok dojmu ako na plané hračky núteného napodobnenia.“⁴⁵⁸ Je zrejme, že Webb podstatne obmedzil (hoci ešte neprekonal) zástož učenia o napodobnení v hudbe v prospech výrazu.

Na výrazovú estetiku Avisona nadviazal aj Anselm Bayly (*A practical Treatise on Singing and Playing With Just Expression and Real Elegance*, 1771). Na rozdiel od Avisona Bayly (†1794) však zastáva stanovisko,

⁴⁵³ K. H. Darenberg, c.d., 35.

⁴⁵⁴ K. H. Darenberg, c.d., 35.

⁴⁵⁵ K. H. Darenberg, c.d., 35.

⁴⁵⁶ K. H. Darenberg, c.d., 35.

⁴⁵⁷ H. Pfrogner, c.d., 225.

⁴⁵⁸ H. Pfrogner, c.d., 225.

že harmónia síce zvyšuje hudobný výraz, avšak tento možno dosiahnuť aj púhou melódiou (teda bez harmónie); to je ďalším pokrokom v smere vyzdvihovania samostatnej melódie ako nositeľa výrazu v anglickej estetike. V tejto súvislosti poznamenáva, že hudobný výraz možno dosiahnuť najmä voľnou improvizáciou. Výraz vo vokálnej hudbe dosiahneme tým, že noty skladáme príjemným a ľúbivým spôsobom na taký text, ktorý vyjadruje pocity alebo predstavy. Ďalej bližšie rozoberá Händlovu a Purcellovu hudbu z hľadiska svojej estetiky.

Pozoruhodný príspevok v smere kritiky napodobňujúcej estetiky pochádza tiež z pera Williama Jonesa (1746—1794), ktorý sa podrobne zaoberal touto otázkou (*Essay on the arts, commonly called imitative*, 1772). Hovorí, že by bolo aroganciou protirečiť všetkým autorom, ktorí — nech sa v jednotlivostiach akokoľvek medzi sebou líšia — súhlasne považujú umenie za napodobňujúce, „za iba (!) napodobňujúce: avšak každému, kto skúma, musí byť jasné, čo sa odohráva v jeho vlastnej duši, že je najkrajšími básňami, hudobnými skladbami a obrazmi pohnutý princípom, ktorý sa, nech je už akýkoľvek, od základu líši od napodobnenia“.⁴⁵⁹ Kritizuje Batteuxa, ktorý chcel odvrátiť všetky umenia od princípu napodobnenia, to že možno vzťahovať najviac na maliarstvo, kým poézia a hudba mali pravdepodobne „vznešený pôvod“⁴⁶⁰ (nevznikli teda napodobnením). Inde dodáva, že „najväčší účinok“ hudby a poézie „nevzniká pomocou napodobnenia, ale pomocou celkom iného princípu.“⁴⁶¹ Aký to je princíp, priamo neudáva, ale nepriamo možno usúdiť, čo pod tým myslí, pretože v obdobnej situácii to neskôr ilustruje príkladom. Hovorí, že v poézii sa prudká vášeň vyjadruje silnými, presne rytmizovanými slovami, prednáša sa obyčajným hlasom, správnymi akcentmi a s príslušnou kadenciou. Keby sa takáto „pravá poézia“ zhudobnila, čo by mimoriadne zvýšilo výrazovú silu slov, bola by to „čistá a originálna hudba, ktorá by sa páčila nielen uchu, ale pohla by aj srdce; to by však nebolo napodobnením prírody, ale hlasom samej prírody“.⁴⁶² Teda umelec, ktorý komponuje takú čistú a originálnu hudbu, nenapodobňuje prírodu, ale je tvorcom prírody, originálnym géniom, čo je nakoniec youngovská myšlienka, aj keď v pozitívnom riešení jeho vývody sú omnoho hmlistejšie ako v kritike napodobnenia. V ďalšom kritizuje preťaženie harmóniou, obracia sa proti polyfónii, „fúgam, profúgam, ... ktoré modernú hudbu skôr špatia ako zdobia“.⁴⁶³ Ďalej zosmiešňuje tónomalebne účinky, napodobnenie rôznych zvukov neoživenej a oživenej prírody, o ktoré sa, ako hovorí, pokúšali aj vynikajúci hudobníci, čo označuje

⁴⁵⁹ K. H. Darenberg, c.d., 38.

⁴⁶⁰ K. H. Darenberg, c.d., 38.

⁴⁶¹ K. H. Darenberg, c.d., 38.

⁴⁶² K. H. Darenberg, c.d., 39.

⁴⁶³ K. H. Darenberg, c.d., 39.

za „neospravedliteľný nevkus sa o to len pokúšať; pre tieto smiešne (!) napodobnenia nevyhnutne zničia ducha a dôstojnosť najkrajších básní, ktoré možno lepšie ilustrovať pôvabnou a prirodzenou melódiou“.⁴⁶⁴ Zároveň autor zhrňa svoje kritické úvahy, ktoré sú namierené proti napodobneniu, a hovorí, že „žiaden umelec nedosahuje svoj cieľ napodobnením prírody, ale tým, že si osvojí sily prírody, čím docieli ten istý účinok na predstavivosť (*imagination*), akú vyvoláva príroda svojimi vlnami v zmysloch“.⁴⁶⁵ Autor teda požaduje nielen púhe pôsobenie umenia na zmysly, ale aj na predstavivosť. Nakoniec vyzdvihuje prostú krásu, ktorá vyvoláva trvalejšie účinky ako vyumelkovaná. Jones teda vcelku veľmi rozhodne odmieta, ba ironizuje napodobnenie prírody v umení i v hudbe a formuluje — hoci trochu nejasným alebo nepriamym spôsobom — svoj ideál výrazového princípu, originalnosti a imaginácie ako cieľov umeleckého snaženia, a to predovšetkým v oblasti hudby.

Dva známe cestopisy hudobného historika a kritika Charlesa Burneyho (1726—1814) (obr. 27 v prílohe) *The present State of Music...* (1771 a 1773) svedčia o príslušnosti autora k výrazovému princípu. Už vo svojej prvej cestovnej správe principiálne odmieta akékoľvek napodobnenie. Napr. hovorí: „... nič by sme nezískali napodobnením“⁴⁶⁶ a vyzdvihuje hudobný výraz, pričom, ak sa má vyjadriť vášeň, žiada prostotu a stručnosť. Ťažké ozdoby naproti tomu odmieta. V jeho druhom cestopise je zaujímavé pozorovanie a charakteristika v súvislosti s C. Ph. E. Bachom, ktorý ako reprezentant citového slohu klasicizmu urobil nášho silný dojem. Hovorí, že by bolo ťažké povedať, odkiaľ si Bachov syn vzal vzory, kde získal vkus a vzdelanie, ako si vytvoril svoj štýl, ale že určite to neprevzal od svojho otca J. S. Bacha, ktorý predsa bol jeho jediným učiteľom! A teraz nasleduje kritika umenia J. S. Bacha z hľadiska kritérií výrazového princípu klasicizmu, a to do určitej miery obdobne, ako to robil pred ním J. A. Scheibe zo stanoviska galantnej hudby. Burney totiž o J. S. Bachovi hovorí, že „... tento ctihodný hudobník i napriek svojej neporovnateľnej učenosti a ostrovtipu považoval za potrebné zachytiť celú harmóniu, ktorú mohol uchopiť do dvoch rúk, čím nevyhnutne musel obetovať melódiu i výraz. Keby syn bol hľadal vzory, iste by ich bol našiel u svojho otca, ktorého si veľmi ctí...“ avšak „... tie krásne city, mnohosť nových nápadov a vybranosť zvláštnych pasáží, ktoré sú v jeho (t. j. C. Ph. E. Bacha, pozn. P.P.) skladbách také zrejmé, musel odvodzovať iba od prírody“.⁴⁶⁷ Stručným, ale veľmi výstižným spôsobom Burney tu osvetlil podstatu slohového prelomu okolo polovice 18. storočia charakteristikou umenia J. S. Bacha a jeho syna C. Ph. E. Bacha,

⁴⁶⁴ K. H. Darenberg, c.d., 39.

⁴⁶⁵ K. H. Darenberg, c.d., 39.

⁴⁶⁶ K. H. Darenberg, c.d., 38.

⁴⁶⁷ K. H. Darenberg, c.d., 40.

ktorý už patril do inej slohovej sféry. Podľa Burneya harmónia v barokovej dobe bola taká silná, hutná, že nevyhnutne museli trpieť melódia i výraz (Avisonov vplyv!). Keďže C. Ph. E. Bach neprevzal svoje umenie od svojho veľkého otca a nenapodobnil ani iných veľkých majstrov, Burneymu sa zdalo, že sa musel orientovať k prírode, aby dostal melódiu i výraz. Pod prírodou myslí v podstate prirodzenosť, pretože nikde sa neprihovára za napodobnenie prírody ako princípu, ale práve naopak.

Druhý významný anglický hudobný kritik 18. storočia, John Hawkins (1719—1789) napísal k svojim dejinám hudby (*General History of the Science and Practice of Music*, 1776) obsažnejší estetický úvod. Z jeho myšlienok jasne vyplýva jeho spolupatričnosť k avisonovskej výrazovej náuke; autor sa, pravda, zaoberá celým radom estetických problémov, ktoré tu nemôžeme rozvíjať, obmedzíme sa len na tie, ktoré sa dotýkajú našej témy, najmä výrazového princípu. Hudba podľa neho pôsobí na dušu, v ktorej vzbudzuje hnutia a obrazy (!) (*images*) pomocou tónov. Voči napodobneniu sa Hawkins stavia krajne kriticky. Hovorí, že tam, kde je „úmyslom hudby napodobnenie, ako spev vtákov alebo výraz rôznych ohybov (*inflexions*) hlasu, ktoré sprevádzajú vášne alebo výkriky, plač, smiech a iné afekty“, ... sa právom hovorí o „... hudbe iba napodobňujúcej“,⁴⁶⁸ čo myslí v pejoratívnom zmysle. Uvádza ešte rad konkrétnych príkladov napodobňujúcej hudby, nakoniec však dodáva: „Ale táto moc napodobnenia ... predstavuje iba veľmi malú časť vynikajúcej hudby ... V skutočnosti napodobnenie prináleží oveľa viac poézii a maliarstvu ako hudbe“,⁴⁶⁹ preto sa odvoláva na Harrisa, ktorý napodobnenie v hudbe označil za veľmi nedokonalú vec. Je zaujímavé, že Hawkins aj poéziu spolu s maliarstvom počítal k napodobňujúcim umeniam. Videli sme, že mnohí autori poéziu dali do jednej kategórie s hudbou. Tým Hawkins podtrhuje autonómnosť hudby. Ešte jasnejšie to vyplýva z jeho myšlienky, že pôvab (*charms*) hudby je v samej hudbe, kým tých niekoľko vecí, ktoré hudba dokáže napodobniť, je takých nezaujímavých, až sa zdá, že najlepšia časť hudby je v jej „vnútornej, absolútnej a v inherentnej podstate“.⁴⁷⁰ Je jasné, že Hawkins, ktorý nebol všeobecným estétom, filozofom alebo literátom, ale hudobným teoretikom, zdôrazňuje, že sily hudby pochádzajú z nej samej a aj napodobnenie odmietol z tohto hľadiska samobytnosti hudby. Hawkins odmietol napodobnenie dokonca v recitatíve, keď v tejto súvislosti uvádza — v zrejmom protiklade k encyklopedistom — že „hudobné tóny nemôžu napodobniť obyčajnú reč; ... vcelku krásy recitatívneho slohu hudby nie sú schopné napodobniť tóny a tým menej rozmanité ohyby hlasu hovoru, ale jeho krásy sú v mnohosti akcentu a melódie, pretože tieto nepodliehajú metrickým zá-

konitostiam“.⁴⁷¹ Nakoniec dodáva: „Skrátka všetko, čo sa tu uviedlo o hudbe vo všeobecnosti, možno aplikovať aj na recitatív, t. j., že jeho napodobňujúca moc je úplne bezvýznamná a všetok pôvab, ktorý obsahuje, má absolútnu a inherentnú podstatu.“⁴⁷²

Vidíme teda, že Hawkins je zástancom imanentnosti hudobného umenia, nevynimajúc dokonca ani recitatív. To bol ďalší významný krok v smere autonómnej hudobnej estetiky, hoci ani Hawkins nerozviezol bližšie, čo konkrétne rozumie pod touto absolútnou a inherentnou podstatou.

Škót James Beattie (1735—1803) vo svojom objemnom estetickom diele *Essays On Poetry and Music, as they affect the mind* (1776) síce analyzuje otázky, o ktorých diskutovali aj iní autori, jednako však jeho vývody zasluhujú prístupnosťou štylizácie a jasnosťou myšlienok, kde nielen vhodne zhŕňa vtedajšie estetické nazeranie, ale prináša i nové originálne myšlienky, našu podrobnejšiu pozornosť, zvlášť keď berieme do úvahy, že práca bola dohotovená už roku 1762, teda takmer poldruha desaťročia pred jej publikovaním a v rukopise, prostredníctvom prednášok bola už známa okruhu záujemcov. Autor sa podrobne zaoberá učením o napodobnení, ktoré v súvislosti s hudbou (na rozdiel od iných umení) podrobuje prenikavej kritike a vyzdvihuje princíp výrazu a samobytnosti hudby. Preto z jeho diela vyberieme najzaujímavejšie myšlienky.

Najprv vo všeobecnosti hovorí o napodobnení, udáva, že spôsobuje potešenie atď.; tu neprináša v podstate nič nové. Nové nie je ani označenie poézie a maliarstva za napodobňujúce umenia, pričom dodáva, že „samé napodobnenie, ktoré je dielom umelca, je príjemné práve tak ako napodobnená vec, príroda“.⁴⁷³ Ináč súdi o hudbe, o ktorej podáva veľmi diferencovanú a postupne sa stupňujúcu kritiku napodobňujúcej estetiky. Hovorí o tom, že sa pridáva ku kritikom napodobňujúcej estetiky, ktorí sa odvrátili od náhľadu, že hudba spolu s maliarstvom a s poéziou sú napodobňujúcimi umeniami, keď si objasnili podstatu napodobnenia, a dodáva: „Keďže tým dávam na známosť, že hudba nie je napodobňujúcim umením, nemyslím s neúctou na Aristotela, ktorý na začiatku svojej *Poetiky* tvrdí opak, ako sa zdá. Nie je to celá hudba, ale jej väčšia časť, ktorú onen filozof nazýva napodobňujúcou. Súhlasím s ním potiaľ, pokiaľ pripúšťam, že táto vlastnosť platí pre niektorý druh hudby, nie však pre celú. On však hovorí o antickej hudbe, kým ja o modernej ...“⁴⁷⁴ Hoci Beattie pripúšťa možnosť, že niektorá časť hudby môže byť napodobňujúca, týmto sa stavia do vedomého protikladu s Aristotelom — „moderná“ hudba ako celok nie je podľa neho napodobňujúcou. Túto myš-

⁴⁶⁸ K. H. Darenberg, c.d., 41.

⁴⁶⁹ K. H. Darenberg, c.d., 41.

⁴⁷⁰ K. H. Darenberg, c.d., 41.

⁴⁷¹ K. H. Darenberg, c.d., 42.

⁴⁷² K. H. Darenberg, c.d., 42.

⁴⁷³ K. H. Darenberg, c.d., 43.

⁴⁷⁴ K. H. Darenberg, c.d., 43.

lienku, resp. jeho argumentáciu v súvislosti s Aristotelom neskorší estéti, ktorí zavrhlí napodobnenie v hudbe, častejšie opakovali. Beattie však svoj odmietavý postoj ešte viac vyhranil, ba dokonca žiadal — hoci sám sa toho do posledných dôsledkov nakoniec nepridržiaval — aby hudbu vymazali z radu napodobňujúcich umení: „Nemyslím, že je to neúcta voči hudbe, keby som ju vyškrtol (!) z listiny napodobňujúcich umení.“⁴⁷⁵ Vzápätí ilustruje príkladom, že nemôžeme povedať, akú prírodu hudba napodobňuje: „Keď sa ma spýtajú, aká časť prírody je napodobnená napríklad v Händlovej *Vodnej hudbe* alebo v Corelliho *Ósmom koncerte* alebo v ktorejkoľvek anglickej piesni alebo v škótskej melódii, myslím, že nemôžem dať nijakú určitú odpoveď.“⁴⁷⁶ Len veľmi malú časť hudby uznáva za schopnú napodobniť. Hovorí: „Hudba je napodobňujúca, keď nám ihneď pripomína vec, ktorú napodobňuje. Keď je potrebné vysvetlenie a keby sme okrem toho ešte ťažko mohli spoznať nejakú presnú podobnosť, nenazval by som takú hudbu napodobnením prírody.“⁴⁷⁷ Je zrejmé, že Beattie uznáva jedine naturalisticky kopírujúcu hudbu ako napodobňujúcu, avšak aj túto v ďalšom ešte obmedzuje, ako svedčí o tom jeho porovnanie hudby s maliarskym umením, poukázaním na pomer obrazu k svojmu modelu: „... medzi napodobnením v hudbe a napodobnením v maliarstve je podstatný rozdiel: zlý obraz je vždy zlým napodobnením prírody a dobrý obraz je nevyhnutne dobrým napodobnením; avšak hudba môže byť presne napodobňujúca a predsa neznesiteľne zlá, alebo vôbec nie napodobňujúca a predsa dokonale dobrá.“⁴⁷⁸ Opäť to dokladá príkladom: „Dozvedel som sa, že ‚Pastorale‘ v Corelliho *Ósmom koncerte* (ide o finále A. Corelliho koncerta grossa g-moll, tzv. *Vianočného koncertu*, p o z n. P.P.) bolo zamýšľané ako napodobnenie spevu anjelov, vznášajúce sa nad Betlehemom a postupne približujúce sa k nebesám... Nie je jasné, či autor mal v úmysle napodobniť čokoľvek; či tak urobil alebo nie, nie je rozhodujúce, pretože hudba sa bude naďalej páčiť, aj keď sa na tradíciu už nebude viac pamätať... Nenazval by som tieto (harmónie, p o z n. P.P.) napodobňujúcimi. Myslím skôr, že sú krajšie ako akákoľvek napodobňujúca hudba na svete.“⁴⁷⁹ K tomu nakoniec ešte dodáva — pod zrejmým Harrisovým vplyvom — že „tóny osebe nemôžu bezprostredne napodobniť nič iné ako tóny a so svojimi pohybmi iba pohyby. Avšak jestvuje iba málo prirodzených tónov a pohybov, ktoré smie hudba napodobniť.“⁴⁸⁰ Odmietanie napodobnenia je tu ilustrované veľmi vtipne a konkrétne, pričom Beattie sa už zrejme bliži

⁴⁷⁵ K. H. Darenberg, c.d., 43.

⁴⁷⁶ K. H. Darenberg, c.d., 43.

⁴⁷⁷ K. H. Darenberg, c.d., 43.

⁴⁷⁸ K. H. Darenberg, c.d., 43—44.

⁴⁷⁹ K. H. Darenberg, c.d., 44.

⁴⁸⁰ K. H. Darenberg, c.d. 44.

k imanentnému chápaniu hudby. Je pritom zaujímavé poznamenať, že Corelli písal svoju skladbu v období nadvlády afektovej teórie, avšak v období nadvlády učenia o napodobnení nevnímali túto hudbu už viac na základe poučiek starého (afektového), ale nového (napodobňujúceho) učenia, a keď toto bolo zasa prekonané (výrazovým princípom), vnímali tú istú skladbu opäť z iných hľadísk, ako správne postrehol Beattie. V tejto súvislosti si pripomeňme, čo sme uviedli v kapitole o afektovej teórii, totiž že barokovú hudbu dnes vnímame z úplne odlišného zorného uhla, ako ju vnímali vo svojej dobe a keď aj súčasný poslucháč nemá žiadne znalosti o afektovej teórii, nemení to nič na intenzite jeho estetického zážitku, hoci sa tento zakladá na odlišných kritériách.

Z toho, čo Beattie uviedol, je jasné, že nepomerne vyššie hodnotí tú hudbu, ktorá nič nenapodobňuje, ba ide ešte ďalej a odmieta ešte aj iné napodobnenie: „Je tu ešte iný druh napodobnenia pomocou tónov, ktoré by sme nikdy nemali v hudbe počuť alebo vidieť: vyjadrenie stupňania predmetov zodpovedajúcimi vysokými notami a ich klesanie hlbokými alebo nízkymi notami, čo nie je o nič správnejšie ako akákoľvek iná slovná hračka.“⁴⁸¹ Vidíme teda, že Beattie tu neuznáva nielen napodobnenie, ale ani symboly, mimohudobné asociácie a iné hermeneutické predstavy, čo znova svedčí o jeho imanentnom stanovisku vo vzťahu k hudbe. Namiesto toho Beattie cieľ každej opravdivej hudby vidí v tom, aby istým afektom umožnila prístup do ľudskej duše (pričom, pochopiteľne, aj on slovo afekt používa len ako synonymum pre city). Nakoniec sám hovorí, o aké afekty mu ide: „... všetky afekty, nad ktorými má hudba akúkoľvek moc, sú príjemné.“⁴⁸² Toto je práve klasicistický ideál, „príjemné“ afekty proti silným, prudkým, v barokovej epoche. Napodobnenia sú preňho prípustné jedine potiaľ, pokiaľ „inšpirujú príjemné afekty.“⁴⁸³ Beattie sa potom obracia nielen proti „absurdnému napodobneniu“ (!), ale aj proti zbytočnému opakovaniu slov, proti rozdeleniu slabík a zhudobneniu bezvýznamných slov, čím vyslovuje požiadavku väčšej dramatickej pravdivosti textu, ktorá vyznačuje klasicistickú epochu a ktorú aj teoretici častejšie zdôrazňovali (napr. Mattheson, Diderot, Gluck).

Podnetný je však najmä jeho postoj k vtedy ešte nedocenennej inštrumentálnej hudbe, kde je zrejmý vplyv Avisona, na ktorého sa aj odvoláva. Beattie argumentuje mienkou, „... že do čistej inštrumentálnej hudby (*music purely instrumental*) by sa nikdy nemalo zavádzať napodobnenie. Výraz vo vokálnej melódii je alebo by mal byť určený poéziou. Výraz najlepšej inštrumentálnej hudby je však viacvýznamový (*ambi-*

⁴⁸¹ K. H. Darenberg, c.d., 44.

⁴⁸² K. H. Darenberg, c.d., 44.

⁴⁸³ K. H. Darenberg, c.d., 44.

guous). V nej nejestvuje nič, čo by poslucháča viedlo k tomu, aby spoznal napodobnenie... Keby zasa bolo také presné, že by naše myšlienky viedlo hneď k napodobnenej veci, naša pozornosť by sa upierala iba na napodobnenie, takže by sme boli ľahostajní voči hlavnému účinku skladby. Jedným slovom: prikláňam sa k náhľadu, že napodobnenie v „concerte“ pre nástroje nevyvolá buď žiaden, alebo zlý účinok“.⁴⁸⁴ Z tých istých príčin neuznáva napodobnenie ani v inštrumentálnych sóloch, nech by z hudobného hľadiska boli aj hodnotné. Iba keby tieto sóla mali „ukázať šikovnosť výkonného umelca, možno pridať ad libitum napodobnenia a všetky možné variácie tónov“.⁴⁸⁵

Tento celý Beattieho pasus je preto taký závažný, že jednak vyzdvihuje význam inštrumentálnej hudby, ba dokonca po prvý v estetickej spisbe sa stretáme s termínom „čistá“ inštrumentálna hudba, a jednak zdôrazňuje aj špecifickosť inštrumentálnej hudby poukazom na jej viacvýznamovosť; ďalej prikró odmieta akékoľvek napodobnenie a tým viazanosť na mimohudobné faktory v inštrumentálnej hudbe (s výnimkou prípadných, vyslovene virtuózných sólových kadencií a pod., kde virtuóz chce ukázať svoju čiste technickú zdatnosť — čo je však iba „ad libitum“, teda možno to aj vypustiť — a preto tu napodobnenie priraduje k variáciám); okrem toho do oblasti nástrojovej hudby zavádza pojem „výrazu“ oproti napodobneniu a týmto všetkým vyzdvihuje autonómnosť výrazu v inštrumentálnej hudbe. Keďže tento spis, ako sme uviedli, vznikol roku 1762, Beattie, zdá sa, bol prvým alebo aspoň jedným z prvých autorov na poli dejín hudobnej estetiky, ktorí sa dostali k takému modernému nazeraniu na sústavne podceňovanú samostatnú inštrumentálnu hudbu, inými slovami, Beattie, zrejme, prvý teoreticky uznal tzv. „absolútnu“ hudbu (i keď tento termín ešte nepoužil).

Vo vokálnej hudbe Beattie síce uznáva isté napodobnenie, ale iba vtedy, keď je určené slovom. „V pravej vokálnej hudbe presný výraz určujú slová a upierajú pozornosť poslucháča na seba. Oprávnené napodobnenia tu možno používať, pretože spevný text ich robí zrozumiteľnými a nehrozí nebezpečie, že by pozornosť poslucháča bola odvedená od hlavnej melódie. Avšak ešte aj tu treba napodobnenia umiestniť do inštrumentálneho sprievodu a v žiadnom prípade ich nemôže vykonať spevák, iba keď sú výrazné, hudobné a hlasom ľahko predvediteľné. V spevnom parte, ktorý predstavuje hlavný hlas, mal by prevládať výraz a napodobnenia by sa vôbec nikdy nemali používať, a keď, tak iba výnimočne, keď napomáhajú výraz. Okrem toho tóny ľudského hlasu nie sú... spôsobilé pre ozdobu napodobňujúcej melódie, ktoré sa najvhodnejšie vykonajú vždy pomocou nástroja.“⁴⁸⁶

Podľa Beattieho teda obmedzené napodobnenie je možné len vo vokálnej hudbe, vzťahuje sa tu na text, pričom napodobnenie, hoci je zrozumiteľné a určené poézou, musí byť umiestnené v sprievode, kým výraz je vo vokálnom parte. Napodobnenie v spevnom hlase uznáva výlučne v tom prípade, ak zvyšuje výraz. Ďalej je príznačné, že pod „pravou“ vokálnou hudbou Beattie rozumie jedine spev s inštrumentálnym sprievodom a potom uvádza opäť príklady pre ilustráciu uvedených myšlienok, kde konkrétne dokladá, že sa proti princípom umelecky hodnotného napodobnenia často prehrešili aj poprední skladatelia. Tak sa okrem iného kriticky stavia proti *Cecilskej óde*, ktorú zhudobnil Händel. Tento skladateľ podľa neho podliehal i napriek svojmu skvelému talentu „časťým omylom pri použití svojich napodobňujúcich nápadov“.⁴⁸⁷

Rekapitulujúc ešte raz podtrhuje svoje stanovisko voči napodobneniu: „Napodobňujúca hudba... sa vzťahuje iba na tie prirodzené zvuky a hnutia, ktoré sú samy osebe príjemné, zlučiteľné s melódiou a s harmóniou, ako aj s príjemnými afektmi a citmi. Ich hodnota je taká bezvýznamná, že čistej inštrumentálnej hudbe (napodobnenie, p o z n. P. P.) skôr škodí, ako ju vylepší a vokálna hudba si ním posluži iba na podporu výrazu, vyjmúc tie prípady, v ktorých samé napodobnenie je výrazné, dobré, príjemné a zároveň spevné.“⁴⁸⁸

Z toho všetkého veľmi jasne vyplýva, ako je pre Beattieho napodobňujúca hudba indiferentná, umelecky bezcenná, výlučne ju uznáva v obmedzenom zmysle v hudbe vokálnej, aj to len vtedy, keď pôsobí príjemne. Ako doplnok pre tieto podnetné myšlienky môže slúžiť v neskoršej kapitole vyslovená mienka, ktorá sa sem hodí, totiž, že „hudba nás nepotešuje preto, lebo napodobňuje, ale preto, že niektoré melódie a harmónie majú schopnosť vzbudiť v duši isté vášne, afekty a pocity“.⁴⁸⁹ Opätovné zdôraznenie, že napodobnenie musí byť spojené s výrazom a s citmi a najmä rezolútne postavenie výrazu proti napodobneniu poukazuje na vplyv Avisona, avšak Beattie túto otázku rozviedol a prehĺbil.

Odsek, ktorý môžeme považovať za zhrnutie a snáď aj za vyvrcholenie jeho hudobnoestetického prínosu v smere napodobnenia kontra výraz, pre svoju dôležitosť odcitujeme celý. Beattie hovorí: „Keď porovnáваме napodobnenie s výrazom, nadradenosť posledného bude zrejmalá. Napodobnenie bez výrazu nie je ničím. Napodobnenie, ktoré škodí výrazu, je chybné; napodobnenie je vždy neznesiteľné, aspoň vo vážnej hudbe, s výnimkou, keď podporuje a posluži výrazu. Keďže vrcholnú dokonalosť v inštrumentálnej hudbe dosahujeme bez napodobnenia a keď napodobnenie vo vokálnej hudbe je dokonca iba druhoradé, z toho nevyhnutne

⁴⁸⁴ K. H. Darenberg, c.d., 44—45.

⁴⁸⁵ K. H. Darenberg, c.d., 45.

⁴⁸⁶ K. H. Darenberg, c.d., 45.

⁴⁸⁷ K. H. Darenberg, c.d., 45.

⁴⁸⁸ K. H. Darenberg, c.d., 45—46.

⁴⁸⁹ K. H. Darenberg, c.d., 46.

vyplýva, že napodobnenie prírody nie je pre toto umenie podstatné.⁴⁹⁰

V tomto myšlienkovom pochode Beattie a s ním snád' celá estetika výrazového princípu najmarkantnejšie vyjadruje zásadu výrazového princípu ako autonómneho, čiste hudobného fenoménu v boji proti učeniu o napodobnení. Beattieho odmietavý postoj k učeniu o napodobnení je tu vyslovený nedvojzmyselne. Nevysvetľuje iba prvenstvo výrazu nad napodobnením, ale zdôrazňuje, že tak instrumentálna, ako aj vokálna hudba môžu sa úplne zriecť akéhokoľvek napodobnenia. Z toho vyplýva preň záver, že vrchol dokonalosti hudobného umenia je v jeho výraze, teda v poslednom dôsledku mu ide o umeleckú, čiste hudobnú hodnotu. Tak ďaleko sa v tej dobe nedostal snád' žiaden, hoci aj progresívny autor, ako Beattie, ktorého musíme spolu s Harrisom a menovite s Avisonom počítať k prominentným hudobným estétom 18. storočia a aj uňho musíme vzniesť požiadavku reedície jeho diela alebo aspoň jeho časti a jeho monografické spracovanie ako vskutku aktuálnej témy hudobnej historiografie.⁴⁹¹

Stručne sa dotkneme anonymného spisu (*Euterpe* . . . , 1778), ktorého autor tiež dôrazne odporúča uskutočniť výrazový princíp, pričom za zmienku stojí náhľad, že „vokálna hudba je citovému výrazu (*sentimental expression*) mimoriadne prospešná“.⁴⁹² Tento termín je priamym reflexom anglickej estetiky v smere tzv. citovosti alebo citového slohu.

Ďalším predstaviteľom anglickej hudobnej estetiky bol Thomas Twinning (ca 1734—1804), ktorý tiež odmietol napodobnenie v hudbe (*Two Dissertations on poetical and musical imitation*, 1789). Hovorí, že „v hudbe možno hovoriť o napodobnení len potiaľ, pokiaľ niečo vyjadruje (!). Keď je jej účinok obmedzený iba na fyzické, sluchové pôsobenie, poskytuje iba prostý, pôvodný pôžitok (obdoba pre Rousseauov *plaisir physique*, p o z n. P.P.), to znamená, že nič nevyjadruje, na nič sa nevzťahuje“.⁴⁹³ Ďalej hovorí, že hudba síce „môže bezprostredne vzbudzovať predstavy skutočnou podobnosťou jej tónov a pohybov s tónmi a pohybmi predstaveného predmetu. Takú hudbu nazývame napodobňujúcou . . .“⁴⁹⁴ avšak že je to veľmi nedokonalá vec a môže sa postrehnúť iba pomocou reči, ktorá toto vysvetľuje. Potom pokračuje, že „zo všet-

kých síl hudby je najslabšia a najmenej dôležitá práve tá, ktorá vzbudzuje predstavy bezprostrednou podobnosťou“ a že to nepatrí k skutočnému pôžitku hudby. Naproti tomu „najvyššou silou hudby . . . pomocou ktorej sa stáva najúčinnější, je nesporne jej sila vyvolať duševné hnutie. Táto však sa tak málo považuje za napodobnenie, že skôr stojí s ním vo vyslovenom protiklade“.⁴⁹⁵ Hoci Twinning je zrejme epigónom Avisona, Harris a atď., odmietanie napodobnenia uňho je výraznejšie vyhranené — najviac ho nesporne ovplyvnil Beattie, o čom svedčí aj nasledujúca myšlienka. Twinning hovorí, že predstavy starých (myslí tu na starých Grékov) o tomto predmete boli rôzne. Keď hovorili o hudbe ako o napodobnení, zdá sa, že mali na mysli jej moc nad duševnými hnutiami. Pod napodobnením rozumeli to, čo my práve od napodobnenia rozlišujeme a proti tomu pojmu stavíme pojem hudobného výrazu. Proti napodobneniu Twinning teda jednoznačne kladie výraz ako hlavný princíp v hudbe. Na rozdiel od Beattieho sa prihovára predovšetkým za vokálnu hudbu. Hovorí, že „hudobný výraz sám osebe a bez slov je neurčitý, všeobecný a mnohoznačný“ — potiaľ jeho náhľad nediverguje príliš od Beattieho náhľadu, ale pokračuje, že pôsobením slov „sa zosilňuje výraz hudby, . . . usmerňujú ho . . . a tým uvádzajú poslucháča . . . do živšieho pociťovania stavu zvláštnej a určitej vášne alebo prinajmenej do obdobného stavu“.⁴⁹⁶ Význam predstáv čistej instrumentálnej hudby je naproti tomu neurčitý, kolísavý, no len čo k nej pristupujú slová, myseľ je usmernená určitým smerom.

Mimochodom Twinning si aspoň do istej miery sám protirečí, keďže na jednej strane napodobnenie odmieta práve preto, že vzbudzuje predstavy bezprostrednou podobnosťou s napodobneným, ale na druhej strane vo vokálnej hudbe vidí výhodu v tom, že slová usmerňujú myseľ určitým smerom — pravda, má tu na mysli skôr vyvolanie hnutia ako napodobnenie niečoho, inými slovami teda odmieta najmä naturalistické napodobnenie, kým štylizujúce napodobnenie (vnútro človeka) čiastočne prijíma, pričom tu myslí predovšetkým v zmysle kategórie výrazu. V každom prípade však Twinning zaujíma vo veci vzťahu instrumentálna — vokálna hudba iný postoj ako Beattie. Nakoniec tak ako iní aj on podrobil Batteuxa kritike, keď hovorí: „Predstava, že maliarstvo, poézia a hudba sú napodobňujúcimi umeniami, iste priniesla veľa zmätku“.⁴⁹⁷ Iba výtvarné umenie je napodobňujúce, ale pri použití pre poéziu a hudbu — obe umenia dáva do jednej kategórie — toto slovo má úplne iný význam.

Posledný z anglických estétov, Arch. Alison, o ktorom sa zmienime, nahradil vo svojom spise (*Essays on the nature and principes of taste*, 1790) napodobňujúcu estetiku asociatívnou, ktorú traktuje ináč

⁴⁹⁰ K. H. Darenberg, c.d., 46.

⁴⁹¹ Hovorí síce o ňom vo svojej práci H. Goldschmidt, ktorého interpretácia je však absolútne neprijateľná; aj W. Serauky o ňom hovorí vo svojej knihe medzevovite a jeho výklad je prekonaný, autor vytrhol z kontextu neúplnú myšlienku z hľadiska svojho jednostranného postoja; H. Pfrogner vybral zasa málo charakteristické úryvky; najlepšie poslúži K. H. Darenberg, ktorý, hoci sa snaží niektoré myšlienky interpretovať z hľadiska svojej témy, excerpoval podnetné materiály z jeho diela.

⁴⁹² K. H. Darenberg, c.d., 112.

⁴⁹³ H. Pfrogner, c.d., 226.

⁴⁹⁴ H. Pfrogner, c.d., 226.

⁴⁹⁵ A. Pfrogner, c.d., 227.

⁴⁹⁶ H. Pfrogner, c.d., 227.

⁴⁹⁷ H. Pfrogner, c.d., 229.

(skoro opačne) ako A. Gerard. Krásno je preňho niečo subjektívne. Pra-
meň krásy nevidí v čistých pocitoch, ale v asociácii pocitov s predstavami.
Pocity krásna a vznešeného vznikajú až vo fantázii. Bez týchto asociácií
nejestvuje krásno, vznešenosť. Hudba čiste príjemná (v tom sa líši a vy-
hraňuje od svojich predchodcov) poskytuje iba mechanický pôžitok,
ktorý je v pravidelnom slede určitých tónov, naproti tomu na asociáciách
sa zakladajúca krásna, vznešená hudba pôsobí „pôžitok plný výrazu“.⁴⁹⁸
Alison sa teda odvracia od pojmu príjemnosti, ktorý aj v anglickej hudob-
nej estetike hral takú významnú úlohu, nepovažuje príjemnú hudbu ešte
za schopnú výrazu.

Alison vyzdvihovaním fantazijnej zložky, svojim záporným postojom
k iba príjemnej hudbe, zdôraznením krásna a vznešeného v hudbe, me-
novite však odvodením moci hudby od jej spojenia s predstavami, aso-
ciáciami ďalej dobudoval estetiku výrazového princípu. Ináč však aj on
podceňuje inštrumentálnu hudbu a dáva prednosť vokálnej.

8.1.2. Zhodnotenie anglickej estetiky

Anglická hudobná estetika priniesla do hudobnoestetickéj problema-
tiky veľa nových, progresívnych myšlienok, ktoré ešte nie sú podľa zá-
sluhy ocenené. Výrazový princíp, ako sme videli, nezrodil sa absolútnou
negáciou učenia o napodobnení, ale naopak, bazíruje a vychádza z neho,
všestranne kritizujúc jeho nižšiu, naturalistickú formu kopírovania, nad-
väzujúc na jeho vyššiu, štylizujúcu podobu, ktorú ďalej rozvíja, pričom
však prináša podnetné úvahy, ktorými ju postupne rozkladá a z hľadiska
svojbytného autonómneho výrazu prekonáva. Za hlavnú vec v hudbe
považuje výraz — výraz citov, pocitov, emócií, hnutí, vášní, afektov (tieto
termíny sa používajú synonymne), princíp originálnosti a tvorivej fan-
tázie bez viazanosti na daný (mimohudobný alebo naturalisticky kopíru-
júci) vzor, ktorý by sa mal rozumom usmernými predstavami napodob-
ňovať. Týmto nastal odvrát od zvyškov prekonaného racionalizmu a na-
koniec odmietavý postoj voči učeniu o napodobnení v hudobnej oblasti
vôbec. Ba dokonca možno povedať, že v jeho kritike estetiky výrazového
princípu boli silní, konkrétni, v tom bol hlavný dôraz ich myšlienok, kým
naproti tomu v postavení pozitívneho programu a v budovaní princípu
výrazu v ucelený systém neboli takí dôslední. Nech by totiž afektová
teória bola akokoľvek naivná a učenie o napodobnení akokoľvek natura-
listické, je nesporné, že teoreticky tieto učenia boli fundované a dôsledne
rozpracované. V porovnaní s nimi vývody výrazového princípu sú hmlis-
tejšie, akosi metaforické.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700
bis 1850*, 229.

⁴⁹⁹ Za túto cennú pripomienku som vďaka zaviazaný A. Sychrovi.

Pravda, to už nakoniec vyplýva zo samej gnozeologickej podstaty sen-
zualizmu, ktorý okrem materialistického aspektu poskytoval možnosť aj
pre idealistické tendencie a pre určitú ohraničenosť (nepoznaná „vec
osebe“ a pod.). Táto gnozeologická podstata sa vtedy ešte bezprostredne
vo väčšine prípadov neprejavila tak vypukle v hudobnoestetickom mys-
lení (to nastalo až neskôr, najmä v súvislosti s Kantom, o čom budeme
ešte hovoriť); v pozadí však bol latentne prítomný, a to iste prispelo
k menej vyhraneným záverom v zmysle pozitívneho riešenia konkrétnych
postulátov tohto estetického smeru. Treba si však pritom na druhej strane
uvedomiť, že výrazový princíp bol prvým krokom v smere skutočne auto-
nómnej hudobnej estetiky, ktorá spoznala špecifickosť hudobného výrazu,
a to bol iste pozitívny prínos a znamenal nemalý pokrok v hudobnoeste-
tickom myslení. Tým sa zásadne líši od starých teoretických systémov.
Niet sa preto čo diviť, že táto nová estetika nemohla tak rýchlo vyzrieť
v ucelenú doktrínu — afektová teória i učenie o napodobnení sa budo-
vali každá poldruha storočia, svojich predchodcov mali už v antickom
Grécku a opierali sa o mimohudobné fenomény. Naproti tomu výrazový
princíp nemal takéto základy a okrem toho vychádzal predovšetkým zo
samej hudby. Tieto princípy mohlo ucelenejšie vybudovať až 19. storočie,
pravda, mnohé progresívne prvky sa aj zotrelí. Avšak výrazový princíp
bol v dejinách hudobnej estetiky nesporné dôležitým medzníkom; tu
najskôr vyslovili niektoré podstatné ideály hudby vrcholného klasicizmu,
a to vlastne časove ešte pred jeho zrodom alebo rozvojom a k tomu v kra-
jine, kde sa táto nová tvorba práve najmenej rozvinula. Ostatne najmä
preto sa hudobnoestetické analýzy zamerali na Händla, Purcella a na
iných, v Anglicku pôsobiacich barokových majstrov. O význame a pro-
gresívnom zástoji výrazového princípu v Anglicku pre dejiny hudobnej
estetiky vôbec a pre estetiku hudobného klasicizmu zvlášť v každom prí-
pade nemožno ani v najmenšom pochybovať.

Kritiku teórie napodobnenia a zameranie sa na výrazový princíp
ďalej rozvinuli francúzski, ale najmä nemeckí teoretici, pravda, relatívne
neskôr ako v pokrokovom, senzualistickými ideálmi naplnenom Anglicku.

8.2. Francúzsko

8.2.1. Chabanon a jeho predchodcovia

Vo Francúzsku sa hudobné nazeranie len ťažko a pomaly oslobodzo-
valo od učenia o napodobnení. Medzi prvými autormi to bol nesporné
André Morellet (1727—1817), ktorý začal obmedzovať pôsobenie napo-
dobnenia v oblasti hudby. Vo svojom spise *De l'expression en musique*
(1759) hovorí, že napodobnenie v hudbe je nedokonalé, nie je úplné, ba
ani presné, čo však nie je nedostatkom hudby. Hudba nemá napodob-

ňovať prírodu, má sa od nej líšiť a môže prinášať najviac určité analógie. Hudba je menej napodobňujúcim umením ako všetky ostatné umenia. Morellet nazýva hudbu „metaforickou rečou“, čím vyzdvihuje, že hudba štylizuje, čo je určitý odklon od teórie napodobnenia, najmä od jej naturalistických tendencií, i keď na druhej strane sa od tohto napodobnenia ešte celkom neodvrátil. Zdôraznenie metaforického charakteru hudby je však pozoruhodné. Morellet začal svoje myšlienky už trochu pripodobňovať novému nazeraniu, ktoré sa šírilo v Anglicku, a to v čase, keď učenie o napodobnení bolo vo Francúzsku v plnom rozkve — Rousseau a Diderot vydali napr. mnohé dôležité spisy ešte v polovici šesťdesiatych rokov, ba i neskôr! Aj Ch. H. Blainville uznáva princíp výrazu, zmyslovú krásu v hudbe, žiada mnohosť, kontrasty, napodobnenia sa však ešte nezriekol.

Prenikavejšia premena od dlho prevládajúceho napodobňujúceho k novému výrazovému princípu nastala až neskôr. Tak Lāborde vo svojom spise *Essai sur la Musique* (1780) hovorí, že podstatou hudby nie je napodobnenie — toto sa uplatňuje v maliarstve — ale výraz. „Je to výraz, ktorý má byť základom pre všetkých skladateľov. Ten, ktorý sa mu najviac približuje, bude najdokonalejší.“⁵⁰⁰ Obracia sa proti tónomalbe a hlavný účel hudby vidí v tom, aby sa nám svojou krásou páčila, pričom nemyslí iba na zmyslové pôsobenie, ale hudba má prenikať do duše. Výrazový princíp sa uňho už stavia do protikladu s učením o napodobnení.

Nesporne najvýznamnejším predstaviteľom výrazového princípu vo Francúzsku bol všestranne nadaný Guy de Chabanon (1729—1792), huslista, literát, libretista, herec a skladateľ, ktorý sa venoval aj hudboestetickým otázkam, kde zaujíma významné miesto. Svoje myšlienky a 30-ročné skúsenosti, ako aj výsledky svojich skorších náhľadov zhrnul v práci *De la Musique considerée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785). Vo svojich spisoch vyjadril tiež svoje pokrokové sociálne presvedčenie, ideály slobody a vrele pozdravil francúzsku revolúciu, novú ústavu a vyhlásenie ľudských práv. Jeho estetické náhľady sú pozoruhodne logické a systematické, sú dokladom progresívnych snažení jeho epochy, výrazne poukazujú na vývoj hudobného vkusu a na odvrát od myšlienok teoretikov napodobnenia, z ktorých pôvodne vyšiel.

Chabanon sprvu hovoril, podobne ako Rousseau, že podstatou hudby je spev alebo melódia. Harmóniu do toho nezahŕňal, pretože ju nepovažoval za bezpodmienečne potrebnú pre hudbu. To je aj všetko, čo má spoločné s Rousseauom. Chabanon podtrhol pôvodnosť, imanentnosť hudby, ktorá má osobitné zákonitosti. Teóriu napodobnenia podrobil prenikavej kritike. V podstate hovorí, že napodobnenie v hudbe je nepod-

statnou, druhoradou vecou, je to niečo, čo možno vynechať. Akékoľvek naturalistické napodobnenie prírody v hudbe je podľa neho nemožné. Dokazuje to napr. vtáčí spev, ktorý je v hudbe nenapodobniteľný — je to iste zaujímavá myšlienka, ktorá protirečí dovtedajším náhľadom. Tak isto však odmieta teóriu, že hudba vznikla napodobnením reči (Rousseau), pretože reč nemá presné intervaly. Práve tak hudba nie je napodobnením neartikulovaného výkriku vášne (Diderot), pretože tento neobsahuje v sebe nič hudobné. Hudba teda nevie napodobniť ani afekty. Hudba je preňho menej napodobňujúcou ako všetky ostatné umenia. Hudobná reč je vybudovaná na prirodzených a fyziologických zákonitostiach v protiklade k reči, ktorá sa zakladá na konvencii. Hudba bezprostredne pôsobí na zmysly a bezprostredne vyvoláva pôžitok a citové hnutia.

Chabanon bol aj jedným z tých mála autorov, ktorí sa plne zastávali inštrumentálnej hudby, čo treba obzvlášť podtrhnúť; je zjavné, že na rozdiel od väčšiny iných teoretikov hovorí z neho praktický muzikant. Uznáva dokonca bezvýhradnú nadradenosť skladateľa symfónii nad skladateľom vokálnej hudby, pretože táto na rozdiel od inštrumentálnej hudby sa opiera o napodobnenie mimohudobného modelu, čo považuje za nedostatok. Hovorí, že keď sa niekto spytuje, o čom symfónia hovorí alebo čo maľuje, svedčí to o neznalosti hlbšieho zmyslu hudby. Kto ho spoznal, takéto vysvetlenie nehľadá. Hudba je bezprostredným výrazom tvorivého inštinktu a svoje oprávnenie nosí v sebe, v čistej kráse, ktorá vyplýva zo vzťahov tónov medzi sebou. Chabanon sa takto ukázal ako prvý teoretik vo Francúzsku, ktorý definitívne skoncoval so starým učením a so všetkými jeho zvyškami, a ktorý stanovil v hudbe ideál „čistej“ krásy. V jeho dobe bol tento jeho dôsledný boj proti racionalizmu a vyzdvihnutie špecifických hudobnovýrazových prvkov nesporne pokrokovým činom.

Pravda, Chabanon sa zaoberal aj teóriou napodobnenia, ktorej úlohu presne určil. Táto bola však oprávnená iba v dramatických dielach. Hovoril, že rozum sa, žiaľ, zamieša do zmyslového pôžitku a hľadá vzťahy, analógie s rôznymi predmetmi, a tak vzniká racionalizmom infikovaná napodobňujúca hudba, ktorú Chabanon zavrhuje. Rozumu však „stačia najvzdialenejšie podobnosti, najslabšie vzťahy; toto umenie sa nazýva napodobňujúcim, i keď málo alebo nič nenapodobňuje“⁵⁰¹ Týmto ironizuje najmä Batteuxa. Priznáva síce spôsobilosť hudby zobrazovať isté všeobecné „charaktery“, ale hudba sa nemôže domáhať určitého, jednoznačného výrazu a pýta sa: „Či sa nestáva, že jeden a ten istý nápev sa hodí pre dva texty protikladného afektového obsahu?“⁵⁰² Chabanon teda zdôrazňuje viacvýznamovosť hudby, i keď napriek tomu uznáva, že môže pôsobiť podľa určitých analógií. Tak melódiu, ktorá má v hudbe prenášať

⁵⁰¹ W. Serauky, c.d., 218.

⁵⁰² Alice Sorel-Nitzberg, *Chabanon*. MGG II, 1952, 1002.

hnev, možno dať do súvisu s hnevom pomocou ruchu tónov, rýchlosti rytmov a silného zvuku. Avšak „maľovať je iba jej druhou úlohou, prvou je spievať“.⁵⁰³ Chabanon veľmi jasne analyzuje pôsobenie predstavivosti v procese hudby.

Ďalej skúma tiež vzťahy medzi hudbou a ostatnými umeniami a Rousseauove názory o zlej použiteľnosti francúzskej reči v hudbe podrobuje prenikavej kritike. Poukazuje na rozdielnosť medzi štruktúrou spevu a reči. Trilky, figúry, frázy, harmóniu, transpozíciu atď., toto všetko v reči nepoznáme. Hovorí, že Rousseauove námietky voči francúzskej reči by práve tak mohli byť argumentom v jej prospech, veď napr. plynulosť, nemé slabiky, neurčitá prozódia sú priaznivými vlastnosťami pre hudbu. Ostatne jestvuje veľa dobrej hudby, ktorá prozódii vôbec neposlúcha. Nakoniec sa reč stáva tým, čo pisatelia z nej urobia. Francúzsku reč uznáva za spôsobilú pre operu, „aj pre takú hudbu, ktorá sa od Lullyho odlišuje“.⁵⁰⁴ Hudba podľa neho súhlasí s takými predlohami, ktoré prichádzajú od srdca. Ďalej rozvíja aj myšlienky o výrazovej a psychologickú úlohu operného orchestra. Avšak i napriek tomu balet je preňho tým umením, ktoré je najviac príbuzné hudbe. „Tanec prenáša pôžitok uší na oči.“⁵⁰⁵

Chabanon sa nám javí ako hlavný reprezentant výrazového princípu vo Francúzsku. Vyzdvihovaním autonómnosti hudobného umenia, uznaním hodnoty samostatnej inštrumentálnej hudby, odmietaním napodobnenia, kritikou Rousseauových náhľadov, zdôraznením pôžitku a melodickú, zmyslove krásnej hudby, zamietnutím posledných zvyškov starého racionalizmu významne prispel k obohateniu a k prehĺbeniu výrazového princípu.

8.3. Nemecko

V Nemecku sa hudobná estetika dostala začiatkom druhej polovice 18. storočia pod vplyv francúzskeho učenia o napodobnení, z ktorého sa v ďalšom síce len pomaly odpútala, avšak už pomerne skoro sa jeho pôsobnosť silne obmedzila, začína sa kritika naturalistického napodobnenia a aj tu teoretici v prvom rade zdôrazňujú výraz, vyvolanie citov ako hlavný činiteľ pôsobnosti hudby.

8.3.1. Krause, Hiller, Sulzer, Heinse, Herder a iní autori

Ako jeden z prvých sa lübecký kantor Ruetz obracia proti Batteuxovi a jeho náhľadu, že všetky umenia možno odvádzať z jediného princípu

⁵⁰³ A. Sorel-Nitzberg, c.d., 1002—1003.

⁵⁰⁴ A. Sorel-Nitzberg, c.d., 1003.

⁵⁰⁵ A. Sorel-Nitzberg, c.d., 1003.



Obr. 27. F. Bartolozzi. Ch. Burney (1726—1814). Rytina podľa J. Reynoldsa.

Zástanca výrazového princípu v Anglicku.



Obr. 28. Neznámy autor. J. A. Hiller (1728—1804). Rytina (Kassel, Deutsches Musikgeschichtliches Archiv).

Zástanca výrazového princípu v Nemecku.

napodobnenia prírody. Súčasne sa obracia aj proti teóriám, že vzorom pre hudbu je reč, čím v tomto smere odmieta tiež náhľady encyklopedistov. Ruetz sa síce úplne nevzdal celej teórie napodobnenia, ale ukázal, že hudba používa svoje špecifické umelecké prostriedky. „Nie je pravdou“, hovorí, „že všetky tóny sú už v prírode. Sídlo hudby je umelcovo vnútro a nie príroda. Taktiež nemožno tvrdiť, že by deklamácia bola pravzorom hudby. Tým by sa dal vysvetliť najviac recitativ, nikdy však ária“.⁵⁰⁶ Hudba však nie je už obsiahnutá v slovách, ako to vykladá Batteux, ale vyjadruje mnohé city, ktoré nemožno opísať a nemajú v reči vzor. Toto podľa neho nie je nedostatkom, ale prednosťou hudby: „Nielen tie duševné hnutia a vášne, ktoré sú zároveň aj vzorom pre poéziu a rečnícke umenie, ale aj tisíce iných pocitov, ktoré ani nemožno pomenovať a opísať, pretože nie sú vzorom pre výrečnosť, sú podrobené hudbe.“⁵⁰⁷ Francúzski autori učenia o napodobnení túto neurčitost' čiastočne tiež spoznali, bola však pre nich nevýhodou, pokladali ju za nedostatok hudby, ktorá takto bola zbavená viac objektívno-rationálne zachytiteľnej podstaty, a preto si cenili najmä na slovo viazanú hudbu. Podľa Ruetza však hudba vyjadruje také city, ktorých žiaden rečník alebo básnik nie je schopný, čím vyzdvihuje hudobnú predstavivosť ako niečo osobité. Hudba preňho nie je kópiou prírody, ale sama je originálnou „rečou prírody“ (teda ani on sa tohto termínu ešte úplne nezriekol, ale myslí to už čiste metaforicky — ostatne obdobnú myšlienku neskôr vyslovil aj Angličan W. Jones).

Prechod k novému nazeraniu a kritika učenia o napodobnení sú pomerne skoro zrejme aj u Christiana Gottfrieda Krauseho (1719—1770), zakladateľa prvej berlínskej piesňovej školy. Vo svojej práci *Von der musikalischen Poesie* (1752) najprv preberá francúzsku poučku a hovorí, že v umeniach ide o napodobnenie prírody. Avšak hneď to aj obmedzuje a dodáva, že každý druh umenia robí tak svojim spôsobom a „príroda dala všetkým veciam určité hranice“.⁵⁰⁸ Hudobník vie napodobniť pohyb a rýchlosť striedania pocitov (teda len určité analógie). Keďže ucho je orgán, ktorý sprostredkuje cit, hudobník vie síce baviť poslucháča aj tónomal'bou, lenže „tónomal'ba nie je hlavným predmetom hudby, ... okrem toho je zriedkavosťou“.⁵⁰⁹ Skladateľ pôsobí aj takým duševným pohybom, „ktorý sa nezakladá iba na súhlase s predmetom hmotného pravzoru ... čo je pravým a najdôležitejším účelom hudby“.⁵¹⁰ Hudba nás bezprostredne dojíma a tým nesmierne prevyšuje maliarstvo. „Pri vypočutí hudobnej skladby sa nestaráme o to, či napodobňuje pohyb

⁵⁰⁶ Reprodukoval V. Helfert, c.d., *Poznámky ke spisu*, 65 (poznámky sú číslované osobitne).

⁵⁰⁷ W. Serauky, c.d., 78.

⁵⁰⁸ H. Pfrogner, c.d., 229.

⁵⁰⁹ H. Pfrogner, c.d., 230.

⁵¹⁰ H. Pfrogner, c.d., 230.

hmotného sveta, ale len o to, či je krásna, či sa páči, či nás dojima.⁵¹¹ Je tu zrejmé jeho imanentné stanovisko. Dojímavosť, ktorá je preňho najdôležitejšou vlastnosťou hudby, definuje takto: „Dojímavé je to, prítomnosť čoho, aj keď len v predstavách, naše srdce pohne.“⁵¹² Celkom v rousseauovskom duchu potom zdôrazňuje demokratické ideály zrozumiteľnej hudby, ktorá má byť prístupná každému a nie iba vzdelaným poslucháčom: „Dojímavá hudba nepotrebuje skúseného a v tomto umení cvičeného poslucháča, ... treba mať len zdravé ucho...“⁵¹³ Inde hovorí: „Príroda vložila do spojenia tónov takú silu, že nás pohnú a dojmajú bez toho, aby sme museli byť v tomto umení veľmi skúsení.“⁵¹⁴ Skutočnosť, že nás hudba nerobí múdrejšími ani učenejšími, nie je chybou skladateľov, ale vyplýva zo samej podstaty hudby. Poézia naproti tomu vie aj dojať, ale aj obohacovať naše poznanie a svojimi pojmami sa obracať na náš rozum, pretože používa slová ako nástroj výrazu, pomocou ktorých vie dať dokonca aj rozum do pohybu. Hudba však vie vzbudiť najviac iba všeobecné predstavy. „Hudba hovorí nášmu srdcu iba toľko: to je príjemné, to je dojímavé... Vlastný rozum nemá s tým nič spoločné.“⁵¹⁵ Hudba nás sama osebe nemôže poučiť, iba ak v tom, že poučné slová tlmočí účinnejšie. Dôležitejšie je však citové pôsobenie. Vyjadril to slovami: „Nemôže nás niečo natoľko dojať, keď vyjadrujeme slovo, ako nás dojme, keď vyjadrujeme cit“⁵¹⁶, čím jasne uprednostňuje moment hudobný a nepriamo odmieta napodobnenie reči v hudbe. Celkom v zmysle novej hudby svojej doby žiada dojímavú, krásnu hudbu, ktorá sa zakladá na „ušľachtilých citoch“, a menuje „lásku, dobrotu, vdácnosť, záľubu“.⁵¹⁷ Tieto náklonnosti nás robia šťastnými a spôsobujú pôžitok z hudby. Preto chce odstrániť z hudby „všetko, čo vzbudzuje strach a hrôzu“, čo podľa neho „vôbec nie je hudobné“ a keby sa to aj podarilo zobrazit hudbou, „pocity poslucháča by boli nepostačujúce na to, aby tieto silné hnutia vydržali“.⁵¹⁸ Mattheson aj Avison vyjadrili obdobnú myšlienku, ako sme to už uviedli. Hudba mala dojať, potešiť, poskytovať radosť, príjemný pôžitok, čo bol typický ideál klasicizmu — vyslovil to napr. aj Chabanon, aj anglicki autori. Vcelku možno povedať, že Krause oddeľuje hudbu od ostatných umení a vymedzuje jeho hranice.

Je zrejmé, že hoci vychádza z učenia o napodobnení, nakoniec toto

⁵¹¹ H. Pfrogner, c.d., 230.

⁵¹² R. Schäfke, *Quantz als Ästhetiker*, 223.

⁵¹³ H. Pfrogner, c.d., 230.

⁵¹⁴ H. Pfrogner, c.d., 232.

⁵¹⁵ H. Pfrogner, c.d., 231.

⁵¹⁶ R. Schäfke, *Quantz als Ästhetiker*, 220; R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 36.

⁵¹⁷ H. Pfrogner, c.d., 232.

⁵¹⁸ R. Schäfke, *Quantz als Ästhetiker*, 224; R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 321.

učenie úplne zavrhuje a jeho čiste senzualistická platforma, na ktorej stojí, a jednoznačne protiracionalistický postoj je — aspoň pokiaľ sa nám z dostupného materiálu javí — tak evidentný, že len ťažko môžeme pochopiť, ako Goldschmidt i Serauky mohli hovoriť o Krausem ako o racionalistovi, čo obaja vo svojich prácach zdôrazňujú. Krause bol, naopak, jedným z prvých v Nemecku, ktorých senzualizmus je už plne vyhranený — mimochodom jeho spis vyšiel v tom istom roku ako prvý významný Rousseauov spis a práce Avisona a Quantza. Krause je nesporne významným reprezentantom klasicistickej hudobnej estetiky v Nemecku.

V tejto súvislosti sa môžeme krátko zmieniť aj o Johannovi Eliasovi Schlegelovi, i keď tento má význam najmä pre literatúru. Schlegel, ktorý, hoci prekladal Batteuxa do nemčiny a šíril jeho náhľady, hovorí, že konečným cieľom umenia nie je napodobnenie, ono je len prostriedkom; pritom pri skúmaní citov, ktoré umenie vyvoláva, dochádza k záveru, že „nie zásada napodobnenia, ale zásada zmyslového výrazu dokonalosti“ je najvyšším princípom.⁵¹⁹

Spomenieme tu ďalšieho nemeckého prekladateľa a glosátora Batteuxa (preklady vyšli dvakrát, a to v rokoch 1751 a 1754), Johanna Christophha Gottscheda, ktorý prispel aj k hudobnej estetike svojej doby v zmysle pozitívnych ideálov osvietenstva, a to pomerne veľmi skoro. Už v jeho náhľadoch na operu vo svojom spise *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730) sa obracia proti neprimordzenosti, nepravdepodobnosti a nezmyselnosti libriet, proti neohrabanosti, s akou sa opery končia pomocou deus ex machina. Barokovú operu považuje dokonca za „najnezmyselnejší čin, aký ľudský rozum kedy vynášiel“.⁵²⁰ Gottsched sa obracia aj proti uplatneniu rozumovej zložky v opere. Napríklad hovorí: „Rozum musíme nechať doma, keď ideme do opery.“⁵²¹

Johann Adam Hiller (1728—1804) (obr. 28 v prílohe) bol všestranne vzdelaným, veľmi produktívnym hudobníkom — pôsobil ako dirigent, organista, pedagóg, skladateľ a hudobný spisovateľ, prijímal všetko nové a pokrokové svojej doby, bojoval proti starým predsudkom a neporiadkom. Svojím hudobným časopisom, prvým svojho druhu v modernom zmysle slova (*Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 1766—1770) získal popularitu. Pokiaľ ide o jeho estetiku, má pravdu L. Hoffmann-Erbrecht,⁵²² keď hovorí, že táto dodnes nebola súvisle preskúmaná a že jediný, zatiaľ povšimnutý prameň podáva veľmi nedokonalý pohľad do jeho estetických náhľadov, pretože autor prekonal veľký vývoj.⁵²³

⁵¹⁹ H. Goldschmidt, c.d., 133.

⁵²⁰ W. Serauky—Hans Haase, *Gottsched*. MGG V, 1956, 577.

⁵²¹ W. Serauky—H. Haase, c.d., 576.

⁵²² Lothar Hoffmann—Erbrecht, *Hiller*. MGG VI, 1957, 418.

⁵²³ Toto sa ukazuje aj v prácach H. Goldschmidta a W. Seraukyho, ktorí naň nazerajú jednostranne a málo vyhodnotili jeho prínos.

Avšak aj úryvok zo spomenutej práce *Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik* (1753), ktorá je akousi recenziou Batteuxa (k jeho neskorším prácam sme nemali priamo prístup), svedčí o tom, že prekonáva racionalizmus i Batteuxa, hoci z neho vychádza. Hovorí tu, že rozum sa zaoberá obrazmi a ideami, kým srdce pocitmi. Pomocným prostriedkom pre rozum je reč, kým srdce je prostejšie, na vyjadrenie vášni mu stačí tón. Tón vytvorený citom srdca je sám citom, ktorý sa bezprostredne a bez okolkov dostáva k srdcu, kým pomocou reči sa vašeň dostáva k srdcu až prostredníctvom rozumu, ktorý ju musí najprv získať. Z toho uzatvára, že „pocity vo svojej najprostejšej a najprirodzenejšej podobe, vyjadrené púhymi tónmi, sú hlavným základom hudby“.⁵²⁴ Tu je už zrejme nazeranie, ktoré sa od Batteuxa (odvádzajúci všetky umenia od princípu napodobnenia) líši zdôrazňovaním špecificky hudobných momentov. Ďalej hovorí, že umenie zdokonaľuje predmety, ktoré napodobňuje, robí z nich syntézu, skrášľuje ich. Rôzne pocity a ich patričný výraz sú zdrojmi, tieto sa zjednocujú mnohými pravidlami, spôsobujú krásu a dokonalosť a spravia niečo nové, čo nazývame hudbou. Jestvujú pocity, ktoré sú slabé; tieto znesú mnohé prídavky, ktoré sú nevyhnutné, kým iné, ktoré sú prudké, treba zmierniť, pretože hudba nemá vzbudzovať hrôzu, ale pôžitok. Hudba sa „slobodne môže pozdvihnúť nad prírodu, a to tak ďaleko, ako je len možné, pravda, kým ju celkom nestratí zo zreteľa; ak sa v tónoch zachová aspoň niečo z prírody, to značí, ako by tam bola celá prítomná. Môže tu rozhodnúť výlučne srdce. Hudba sa stane prírodou, keď zaujme srdce; nebude však ňou, keď budí v srdci odpor“.⁵²⁵ Hiller, ako vidíme, slovo „príroda“ používa tak voľne a v širokom, štylizovanom zmysle, že učenie o napodobnení prírody vlastne tým prekonáva a stojí už na platforme samostatného výrazového princípu v hudbe. Obdobne ako Krause a iní, aj on žiada predovšetkým pôžitok, kým prudké a hrôzu vzbudzujúce vášne žiada zmierniť.

Hiller obdobne ako niektorí anglickí estéti hovorí aj o neurčitosti, resp. o viacvýznamovosti pocitov, keď píše, že hudba sa páči ako taká, že „neusiluje sa vzbudiť ani smútok, ani radosť, ani súciti, ani hnev (teda práve to, čoho sa afektová teória tak silne pridržala a čo až po Quantzovi a C. Ph. E. Bachovi zostalo v platnosti, p o z n. P.P.) a predsa nás dojíma... nevieme, čo pociťujeme, alebo presnejšie, nevieme naše pocity pomenovať. Tento pocit tónov je nám neznámy, vzbudí však pôžitok, a to nám stačí. Vskutku, príjemnosť hudby sa nedá vždy pomenovať, ba ani nadpísať určitými názvami“.⁵²⁶ Je zrejme, že Hiller sa tu zastáva teoretikmi väčšinou zaznávanej tzv. „absolútnej“ hudby, ktorá vie pôsobiť bez slovného podkladu. Vyplýva to aj z jeho ďalších myšlienok, kde hovorí,

že keď sa žiada od hudby, aby bola určitá, alebo keď má názorne ukázať svoju silu v napodobnení prírody, najlepšou pomocou bude, keď sa spojí s rečou. Hiller sa tu prihovára za vokálnu hudbu, ktorej výhody podrobnejšie rozvádza, táto pôsobí určitejšie, pričom tu musí medzi hudbou a poéziou vládnuť úplná rovnocennosť. Slová už vytvárajú určitú melódiu, to je ako v maliarstve kresba; nie sú však ešte umením, ale prírodou a hudba túto „prirodenú melódiu“ spracúva. Vo vzťahu k vokálnej hudbe, kde sa hudba opiera o slovo, sa teda Hiller ešte celkom nezriekol učenia o napodobnení, avšak aj tu je za štylizáciu; hovorí, že umenie má voľnosť, ktorú musí použiť na to, aby prírodu (t. j. v tomto prípade reč) vyzdobilo, niečo pridalo alebo odobralo, skrášľilo, zdokonalilo, a to tak, že hoci má sledovať prirodený výraz vášni, všade musia byť zrejme „prídavky“ umenia, pretože to je jediný prostriedok, pomocou ktorého sa nám hudba páči.

Neskôr sa Hiller od napodobňujúcej teórie čoraz väčšmi odvracia. V predhovore k prekladu Chabanonových *Observations* (vydané roku 1781 pod názvom *Über die Musik und deren Wirkungen*) definitívne skoncoval s napodobňujúcim učením. Východiskom preňho tu nie je už objektívne chápaná príroda, ale subjektívna predstava, teda fantazijná zložka. Aj samostatnej inštrumentálnej hudbe prisúdil už úplnú rovnoprávnosť, i keď celkom neodmietal ani tónomaľbu. Hiller sa tu už jednoznačne javí ako reprezentant výrazového princípu.

Za inštrumentálnu hudbu sa prihovára aj Friedrich Nicolai (*Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften*, 1755), a to ani nie tak rozborom podstaty jej estetických účinkov, ako skôr poukazom na „silnú návštevnosť verejných koncertov v Berlíne“,⁵²⁷ teda na konkrétnu hudobnú prax, pretože mnohí ľudia si radi vypočujú inštrumentálne skladby bez toho, aby sa nudili.

Novú, proti učeniu o napodobnení a za výrazový princíp zameranú hudobnú estetiku v Nemecku ovplyvnil aj Alexander Gottlieb Baumgarten (1714—1762), ktorého považovali za zakladateľa nemeckej estetiky ako filozofickej disciplíny. Baumgarten prvýkrát v dejinách tejto filozofickej disciplíny použil výraz „estetika“, ktorým termínom sa tento vedný obor označuje dodnes. Podľa Baumgartenovej práce *Aesthetica* (I. zväzok, 1750, II. zväzok, 1758) estetika je učením o krásne, vedou o cite, nazýva ju *Empfindungslehre*. Krásno dáva do spojitosti s citom a faktor umeleckej fantázie bezvýhradne uznáva. Tým sa Baumgarten už úplne stavia proti učeniu o napodobnení. Hovorí, že umelec svojim dielom sprostredkuje a uskutočňuje krásne zmyslové poznanie, čím sa stane tvorcom a nie napodobniteľom. Svoje náhľady, ktoré stáli blízko k anglickej senzualistickej estetike, žiaľ, vôbec nepoužil v oblasti hudby. Jeho

⁵²⁴ H. Pfrogner, c.d., 233.

⁵²⁵ H. Pfrogner, c.d., 234.

⁵²⁶ H. Pfrogner, c.d., 234.

⁵²⁷ W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, c.d., 82.

myšlienky však v ďalšom ovplyvnili hudobnoestetické náhľady v Nemecku.

Tieto preniesol na hudbu jeho žiak Georg Friedrich Meier a tiež Moses Mendelssohn. Meier celkom v duchu Baumgartenových zásad hovorí (vo svojom spise *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften*, 1757), že napodobnenie prírody netvorí základný princíp umenia, pretože v aplikácii na jednotlivé umenia má priveľa výnimiek a táto zásada „je príliš neurčitá“. Proti tomuto princípu kladie iný princíp, ktorý je vraj daný krásou zmyslového poznania, podľa ktorého má umelec postupovať. Aj hudobník „má krásny zmyslový pojem, na základe ktorého skladá tóny“.⁵²⁸ Mendelssohn udáva (v práci *Über die Empfindungen*, 1755), tri pramene, ktoré v umení pôsobia pôžitok. Sú to: jednota v rozmanitosti, dokonalosť a zmyslový pôžitok. Týmto zvýraznil ideály hudobného klasicizmu, obmedzil platnosť napodobnenia a vyslovil sa za princíp krásna. Obaja, pravda, boli eklektikmi, práve tak ako neskôr F. J. Riedel, obdivovateľ Glucka, ktorý tiež odmietal napodobnenie (*Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, 1774). Najvyššie si cenil samostatnú tvorivú silu umelca, teda fantazijnú zložku. Hovoril, že hudba je pre zmyslový pôžitok ucha. Ináč však o hudbe nehovoril.

Relatívne významnejšie miesto zaujíma Johann Georg Sulzer (1719—1799) svojim dielom *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771—1774, 2. rozšírené vydanie 1793). Pravda, obdobne ako ostatní teoretici z okruhu Baumgartenových nasledovníkov, aj on je typickým epigónom, a to nielen Baumgartena, ale aj mnohých iných autorov (Dubosa, Batteuxa, Rousseaua, Marpurga, Krauseho, Hillera). Sulzer od estéta žiada znalosti z psychológie, keďže táto učí, ako vznikajú rôzne pocity a len na tom základe možno postaviť estetické požiadavky.

Podrobnejšie ako iní autori Sulzer hovorí aj o hudbe. Spája napr. Baumgartenovu ideu krásna s Batteuxovým štylizovaním prírody. Cieľom umenia je napodobniť krásu, prírodu, avšak menej konkrétne v jej hmotných predmetoch ako skôr v jej pôsobení. Ako jeden z prvých v Nemecku plne uznáva tvorivú silu umelca. O teórii napodobnenia prírody hovorí pod heslom *Nachahmung*, že je v nej „niečo pravdivé, ale ešte viac falošné“.⁵²⁹ Na rozdiel od maliarstva, ktoré vzniklo z napodobnenia prírody, vznikla hudba „z plnosti živých pocitov“.⁵³⁰ Inde vraví: Účelom hudby je vzbudenie citov⁵³¹ a prízvukuje aj to, že pohnutie sa nikdy nedosahuje umením napodobnenia, ale jedine spolicením dojatého srd-

ca. Preto pod heslom *Malerei* odmieta tónomaľbu, ktorá je preňho „úplne ľahostajnou vecou“.⁵³²

Vidíme teda, že Sulzer odmieta v hudbe princíp napodobnenia, resp. tento pretvára v princíp voľnej tvorby. Príkladná sa k výrazovému princípu i napriek tomu, že svoje úvahy o hudbe začal snahou „vypátrať jej pôvod v prírode“.⁵³³ Zdôrazňuje, že srdce je sídlom citov, ktoré tam prenikajú prostredníctvom ucha; ucho je hlavným zmyslovým orgánom, prostredníctvom ktorého sa vzbudzujú vášne. Z pocitov, ktoré hudba vyvoláva, v prvom rade menuje veselosť (!) a potom žiadostivosť; v prvom prípade smeruje „k akémusi očareniu alebo k dojatiu zmyslov, v druhom prípade k podnecovaniu telesných a duševných síl“.⁵³⁴ Hudba však nemôže vyjadriť žiadne predstavy o predmetných veciach, tieto nemajú vzťah k pocitom. „Pre vyjadrenie myšlienok a predstáv sa vynáša reč“, kým „účel hudby je protikladný... Hudba teda vôbec nepôsobí na človeka, pokiaľ myslí alebo si niečo predstavuje, ale pokiaľ pociťuje. Hudobná skladba, ktorá nevzbudzuje city, nie je preto dielom pravej prírody. A hoci by tóny nasledovali za sebou akokoľvek umele a hoci by harmónia bola vymyslená akokoľvek dôkladne a podľa najprísnejších pravidiel, ani vtedy by taká skladba, ktorá nám nevloží do srdca spomenuté pocity, nemala žiadnu hodnotu“.⁵³⁵

V týchto myšlienkach je zhrnuté jadro jeho hudobnoestetických náhľadov, kým na iných miestach tohto článku dosť vybočuje z oblasti estetiky a vyslovuje najrôznejšie, neraz aj naivné a nejednotné myšlienky, ktoré sú eklekticky pozbierané od Descarta (životní duchovia) po Rousseaua (teória prareči). Senzualistická, citová platforma je ešte doplnená známou demokratickou požiadavkou zrozumiteľnosti hudby pre široký okruh poslucháčov, celkom v duchu Rousseaua, Matthesona a Krauseho: „Poslucháč, pre ktorého je hudobná skladba komponovaná, i keď umeniu vôbec nerozumie, stačí, ak má citlivé srdce a vtedy môže vždy rozhodnúť, či skladba je dobrá alebo zlá; keď je jeho srdcu nezrozumiteľná, nech smelo povie, že nie je primeraná svojmu účelu a nestojí za nič; keď však cíti, že jeho srdce je dotknuté, môže ju bez rozmýšľania vyhlásiť za dobrú; účel sa týmto dosiahol.“⁵³⁶ Sulzer sa obracia aj proti vyumelkovanosti, ako aj proti prázdnej virtuozite, ktoré sú neprirodzené. Prirodzenosť, nenútenosť a pravdivosť žiada od hudby i na iných miestach. Preňho je najmä spev rečou, ktorá vyjadruje prejavy citlivého srdca. V opere sa obracia proti nezmyselnosti v texte i v hudbe. V recitative sa majú vyjadriť afekty, ária má byť citovým výlevom srdca, pri-

⁵²⁸ W. Serauky, c.d., 110.

⁵²⁹ H. Progner, c.d., 237.

⁵³⁴ H. Pfrogner, c.d., 241.

⁵³⁵ H. Pfrogner, c.d., 242.

⁵³⁶ H. Pfrogner, c.d., 242.

⁵²⁸ W. Serauky, c.d., 95.

⁵²⁹ W. Serauky, c.d., 109.

⁵³⁰ W. Serauky, c.d., 109.

⁵³¹ H. Pfrogner, c.d., 241.

čom, v duchu požiadaviek svojej doby, odmieta príliš silné, nepokojné vášne a v áriách žiada krásu. Čistú inštrumentálnu hudbu však nedocení správne; hoci na jednom mieste žiada, aby inštrumentálna hudba napodobnila spev, inde zasa hovorí, že sonáty a symfónie sú „nie nepríjemným hlukom, ktorý slúži iba na krátenie dlhej chvíle a snád' na cvičenie hráča“.⁵³⁷ Napriek zjavne epigónskemu charakteru Sulzerovej estetiky nachádzame tu akési zhrnutie mnohých zásad výrazového princípu v hudbe, ktoré v tej dobe panovali v Nemecku.

Výrazový princíp vyzdvihovali aj ďalší teoretici. Napríklad Abbé Georg Joseph Vogler (1749—1814) definuje výraz takto: „Výraz je dušou hudby, keď táto prehovorí, rozhoduje, dojíma, zmäkčuje srdce...“⁵³⁸ (*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* I, 1778); zaujímavý je aj výrok J. J. Engela, pre ktorého tónomalba znamená „zobrazenie objektívneho, kým zobrazenie subjektívneho nenazývame už maľovaním, ale vyjadrením“ (*Über die musikalische Malerei*, 1780).⁵³⁹

Medzi kritikov učenia o napodobnení, ktoré sa v Nemecku ešte ani zďaleka úplne neprekonalo, treba zaradiť aj Johanna Chr. Königa (*Philosophie der schönen Künste*, 1784). Hovorí, že napodobnenie skutočného, hmotného predmetu nie je možné a napodobnenie ideálu je nezmyslom. Aj vydarené napodobnenie je vždy slabšie ako dobré originálne dielo. Snaha po pohodlnosti v človeku víťazí nad vynaliezavosťou, a preto väčšina ľudí je náklonná na napodobnenie. I keď napodobnenie vcelku ešte úplne neodmieta, z týchto myšlienok je zrejmé, že viac zdôrazňuje subjektívny moment, originálny výraz nad objektívnosťou napodobnenia.

Obdobne hovorí Johann August Eberhard (*Theorie der schönen Wissenschaften*, 1783), že napodobnenie prírody je podradnou vecou, kým hlavným účelom umení je spôsobiť pôžitok. Túto, podľa neho najvyššiu zásadu všetkých umení formuluje v požiadavke: „Vytvor dielo, ktoré duši poskytuje najpríjemnejší a najčistejší pôžitok.“⁵⁴⁰ V hudbe je akékoľvek napodobnenie nedokonalé, podstatným je tu výraz krásnych citov a činnosť fantázie.

V myšlienkach Karla Heinricha Heydenreicha (1764—1801) princíp napodobnenia je síce tiež značne obmedzený, avšak ešte ani zďaleka nie prekonaný. Vo svojom spise *System der Ästhetik* (1790) hovorí, že duševné sily človeka sú poznávacie a citové. Prvé vedú k vzniku diel vedy, kým druhé k vzniku diel umenia. „Každé dielo krásnych umení je teda zobrazením istého stavu citovosti.“⁵⁴¹ Heydenreich toto zobrazenie triedil a tu okrem iného napr. žiada jednotu v rozmanitosti, keď píše, že i na-

priek jednote v dielach musí panovať aj rôznosť, a to práve tak ako v samotných citoch a vášňach. Už naturalistickejšie znie jeho náhľad, že „hudba je ... jediným umením, ktoré dokáže kopírovať city a vášne v plnom zmysle slova“,⁵⁴² čo prv doplnia racionalisticky zafarbenou myšlienkou, že „vrelé dojatie z hudobných diel sa zakladá predovšetkým na úzkom súvisí medzi sluchom a pamäťou“ a že tónové rady „vzbudzujú v pamäti stopy po predchádzajúcich citoch a vášnivých stavoch“,⁵⁴³ avšak pripúšťa, že človek môže v sebe vytvoriť aj nové citové stavy. Heydenreich hovorí aj o vyvolávaní pôžitku a o skráslení skutočnosti, vyzdvihuje vynaliezavosť a zmyslové poznanie v umení, vcelku teda nie príliš originálne myšlienky, ktoré boli známe už z pera skorších autorov.

Naproti tomu spisovateľ Johann Jakob Wilhelm Heinse (1746—1803) jednoznačne patrí k teoretikom výrazového princípu. Vo svojich *Musikalische Dialoge* (1776, vydané roku 1805) žiada tvorivú slobodu a nie napodobnenie. Oproti maliarstvu hudba nemá model. Odmieta tiež odvodenie hudby z napodobnenina pozdvihutej reči. Umeniu sa má pridať to individuálne, pričom je dôležité predovšetkým krásno, pretože oškľivosť nie je estetickou hodnotou. V hudbe vyzdvihuje predovšetkým krásu, cit a melódiu, ale rovnako aj výraz. Hovorí: „Krásno v umeniach prevyšuje všetko.“⁵⁴⁴ Ideál krásna v hudbe je stelesnený v melódii: „Krása melódie vyjadruje najvyšší ideál usľachtilého, slobodného života.“⁵⁴⁵ Ideál kantabilnej, zmyslove krásnej melodiky Heinse tu dáva do súvislosti s ideálmi slobody! O výraze napr. vraví, že „aj najsilnejší výraz možno zjednotiť najvyššou krásou melódie a harmónie“.⁵⁴⁶ Týmto sa odvracia od skorších náhľadov nemeckých teoretikov, ktorí požadovali mierne hnutie, a vyslovuje sa za silné vášne, otriasajúce city, ktoré sú podľa neho zlučiteľné s krásnom; toto je oproti ranému klasicizmu ideálom jeho vrcholnej fázy a typickou črtou tejto hudby. Vyslovuje tiež myšlienku viacvýznamovosti hudby, ktorá vraj vôbec nie je nevýhodou, a hovorí, že hudba vlastne ani nemôže presne líčiť určité afekty, čo ilustruje príkladom, že dvaja rovnako dobrí skladatelia by pre jeden a ten istý text vytvorili vždy rôznu hudbu, i keby tento text akokoľvek jednoznačne vyjadril určitú vášeň. Na otázku, čo hudba zobrazuje, odpovedá: „Hmotu a zároveň jej pohyb prostredníctvom tónov; čistý, od všetkého odlúčený život v prírode a v človeku.“⁵⁴⁷

Inštrumentálnu hudbu, voči ktorej zaujal kladné stanovisko a o ktorej hovorí, že „má oveľa väčší rozsah ako ľudský hlas“,⁵⁴⁸ zadeluje do

⁵⁴² H. Pfrogner, c.d., 247.

⁵⁴³ H. Pfrogner, c.d., 247.

⁵⁴⁴ H. Goldschmidt, c.d., 194.

⁵⁴⁵ H. Goldschmidt, c.d., 194.

⁵⁴⁶ H. Goldschmidt, c.d., 195.

⁵⁴⁷ W. Serauky, c.d., 247.

⁵⁴⁸ W. Serauky, c.d., 246.

⁵³⁷ W. Serauky, c.d., 116.

⁵³⁸ W. Serauky, c.d., 99.

⁵³⁹ W. Serauky, c.d., 99.

⁵⁴⁰ W. Serauky, c.d., 122.

⁵⁴¹ H. Pfrogner, c.d., 244.

dvoch kategórií, do zmyslove krásnej, ktorá baví, a do citovej, ktorá otriasa. Zmienil sa aj o Haydnových symfóniách a kvartetách, ktoré „otriasajú srdce neurčitými pocitmi a tušením vášní“.⁵⁴⁹ Okrem toho si cení Pergolesiho, Duranteho a reformátorov talianskej opery, napr. Jomelliho, Traëttu, Sacchiniho, Maja, Glucka i Mozarta. Heinse ako amatér aj sám hrával na klavíri. Jeho živý vzťah k hudbe je zrejmý aj z konkrétnosti mnohých jeho myšlienok. Na druhej strane však Heinse hmlisto idealizujúcimi formuláciami zabieha aj do romantizmu, a to najmä svojimi neskoršími prácami, napr. v románe *Hildegard von Hohenthal* (1795). Už z uvedených myšlienok je zrejmé, že smeruje k zdôrazneniu imanentnosti, neurčitosti hudby, pritom však neodmieta zobrazenie prírody, je len za značnú štylizáciu. Žiada totiž, aby sa v hudbe nenapodobňovalo, ale tvorilo na základe vnútorne pocítovaného ideálu, ktorý je spojený s prírodou, čo neraz zdôrazňuje napr. tým, keď hovorí, že „predpokladom individuálneho je všeobecné“,⁵⁵⁰ alebo tým, že „výborná hudba je úplne čistou prírodou“.⁵⁵¹ Súčasne treba nechať dostatočný priestor pre originalitu v tvorivom procese. Neskôr čoraz väčšmi dochádza k skoro mystickej glorifikácii hudby ako niečoho božského, nekonečného, tajomného, výlučného, čo je už typicky romantickým nazeraním.

Do romantizmu ešte viac zabieha Christian Friedrich Daniel Schubarth (1739—1791), a to vo svojich *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1806, začaté však už roku 1784). Výraz je preňho základným faktorom, okolo ktorého sa točí celá jeho estetika; pravda, túto možno osvetliť iba v súvislosti s romantickými ideálmi v hudbe, a preto ho tu nemôžeme bližšie ohodnotiť.

Johann Gottfried Herder (1744—1803), bádateľ v oblasti kultúry a predný bojovník za zbieranie pôvodných ľudových piesní, čiastočne tiež patrí do epochy romantického nazerania na hudbu (najmä jeho *Kalligone*, 1800), jeho staršie práce však spadajú ešte do epochy klasicizmu, kde tiež zaujíma významné miesto a ďalej prehľbuje požiadavku výrazu v hudbe.

Vo svojom diele *Viertes kritisches Wäldchen* (1769) v rousseauovskom duchu vyhlasuje prvenstvo melódie pred harmóniou; hovorí, že táto má síce význam pre praktickú hudbu, ale nie pre estetiku. Základným prvkom hudobného krásna nie je preňho súčasné znenie viacerých tónov, ale jednotlivý tón, samostatná hodnota jediného hlasu, ktorý je viac hodný ako „gotická“ harmónia. Rousseauovsky znie aj vysvetlenie pôvodu hudby z reči; v priebehu vývoja sa potom rozvinulo to špecificky hudobné, zmyslové, príjemné pre ucho. Zo všetkých zmyslov je preňho najdôležitejší sluch. Ucho a hlas sú dverami duše, preto hudba pôsobí

dôraznejšie a výraznejšie ako iné druhy umenia, vie „najhlbšie vnikat do duše a túto najsilnejšie pohnúť“.⁵⁵² Je tu typickým zástancom výrazového princípu a výrazový moment dáva dokonca do protikladu s čiste zmyslovým pôsobením hudby, a to obdobne ako Heinse, ktorý ho ovplyvnil, zrejme, aj inde. Hovorí totiž, že hudba je predovšetkým výrazovým umením, že tónmi nepôsobí na vonkajší ušný bubienok, ale „chce pôsobiť v duši, chce vyjadriť“.⁵⁵³ Nakoniec už aj Rousseau hovoril o nižšom — zmyslovom a o vyššom — morálnom pôsobení hudby, iba druhý druh že vniká do duše. Herder pritom neodmieta zvukovú zmyslosť, zdôrazňuje iba výraz ako podstatnú zložku hudby.

Podnetné myšlienky rozvíja aj v ďalšej práci *Ob Malerei oder Tonkunst eine grössere Wirkung gewähren* (1781), kde hudbu kladie na vyššie miesto ako iné druhy umenia, a výslovne odmieta aj napodobnenie. Hovorí, že maliarstvo napodobňuje, kým hudba „je vždy tvorkyňou, pretože... nemá pre svoje umenie vlastný vzor, ... práve preto jej účinok je vždy nový, pôvodný a krásny. Je tvorkyňou a nikdy nenapodobňuje“.⁵⁵⁴ Tu je okrem Heinseho zrejmý vplyv anglickej estetiky, najmä M. Aken-sideho, ktorý, ako sme uviedli, už roku 1744 umenia rozdelil na napodobňujúce a tvorivé. Preto podľa neho hudba pôsobí hlbšie, jej účinky sú citové. Maliarstvo sa obracia k rozumu, hudba k srdcu. Herder tu vyzdvihuje špecifickosť hudby. Hudba je preňho proste „umením ľudstva“,⁵⁵⁵ výrazom srdca a tvorivej sily prírody (chápanej značne voľne).

Herder založil tiež výskum ľudovej piesne, v ktorej videl vzor pre prirodzenú hudbu, ktorá je plná citu. Ostro útočil aj na nepomer medzi slovom a hudbou v opere, kritizoval triviálne texty a zovňajškovú tónomalbu v opere, jeho ideálom bola jednota hudby a básnictva. Poukazuje na Glucka ako na vzor. Herder sa prihovára za vokálnu hudbu, no kým v skorších rokoch tzv. „absolútnu“ hudbu považuje za neurčitú, čo pocituje ako jej nedostatok, jeho náhľady prekonali veľký vývoj a zmenili sa v prospech inštrumentálnej hudby — iste pod dojmom mocného rozvoja novej inštrumentálnej hudby, ktorej diela zrejme spoznal.

Vo svojej *Kalligone* (1800) túto hudbu už plne uznáva, keď hovorí, že „by bolo... omylom, keby sme súdili, že sa tón nikdy nesmie oddeliť od slova alebo od posunkov... Pomenovanie myšlienok je nám dané pomocou reči; pocit... v nich vyjadruje viac tým, čo nepovie, ako tým, čo povie... Aj hudba potrebuje slobodu, aby mohla sama prehovoriť... Bez slov, iba sama pre seba a osebe sa hudba vyvinula v umenie svojho druhu“.⁵⁵⁶ Vytrhnuté zo súvislosti znie „osebe“ možno kantovsky, avšak

⁵⁵² Walter Wiora, *Herder*. MGG VI, 1957, 208.

⁵⁵³ W. Serauky, c.d., 177.

⁵⁵⁴ W. Serauky, c.d., 180.

⁵⁵⁵ H. Progner, c.d., 261.

⁵⁵⁶ H. Pfrogner, c.d., 263.

⁵⁴⁹ H. Goldschmidt, c.d., 198.

⁵⁵⁰ H. Goldschmidt, c.d., 188.

⁵⁵¹ W. Serauky, c.d., 248.

Herder Kanta v podstate zavrhol. V uvedenej myšlienke je pozoruhodné zdôraznenie svojbytnosti inštrumentálnej hudby, najmä však poukaz na súvislosť medzi novou hudbou a ideálom slobody. O jeho *Kalligone* však nebudeme hovoriť bližšie, pretože toto dielo patrí už do oblasti estetiky romantizmu a individualizmu, a tým aj do celkom iných súvislostí. Napr. keď o tónoch hovorí, že „sa môžu prenasledovať a naháňať, protirečiť si a opakovať sa; útek a návrat týchto čarovných vzdušných duchov (!) je práve podstatou umenia, ktoré pôsobí pomocou záchvevov“⁵⁵⁷ alebo: „samotné srdce spieva a hrá, ... tón... voľne zvučí, iste dojma každé spolucítiace stvorenie a všade sa rozlieha...“⁵⁵⁸ potom je to už typicky romantické nazeranie.

8.3.2. Filozofi Kant, Hegel

Zato však musíme ešte hovoriť o dvoch popredných filozofoch tzv. nemeckého klasického idealizmu, a to o Kantovi a Heglovi a ich estetike, pokiaľ súvisí s hudbou a pokiaľ sa dotýka nášho tematického okruhu. Na prvý pohľad možno prekvapuje, že o hudobnej estetike Immanuel Kanta (1724—1804) sme nehovorili na poprednom mieste, teda už oveľa skôr a že tak robíme až ku koncu. Je totiž všeobecne rozšíreným náhľadom, že Kant je prominentným reprezentantom, ba priam symbolom estetiky umenia klasicizmu, teda aj hudby (alebo snáď predovšetkým hudby). V skutočnosti to však tak nie je; také nazeranie je dedičstvom romantickej, idealistickej a formalistickej hudobnej estetiky 19. storočia (E. Hanslick a ďalší), ktorí sa zo zorného uhla svojich náhľadov nazdávali, že kantovská *vec osebe, nezainterosovaná krása* je najprilievavejším zvýraznením estetických ideálov klasicizmu a najmä tzv. *absolútnej* hudby (nie náhodou sa tento termín neskôr rozšíril v súvislosti s Kantom!). Keď sa však na Kantov prínos dívame v zmysle hudobnoestetických náhľadov 18. storočia, ak teda skúmame jeho zástoj v tej dobe a analyzujeme jeho názory o hudbe, výsledok nie je veľmi uspokojujúci; jeho význam nie je z tohto zorného uhla práve veľký, skôr naopak, a z jeho myšlienok pre formovanie princípov estetiky hudobného klasicizmu zostáva pomerne málo pozitívneho. Nesmie nás teda myliť interpretácia jeho systému v 19. storočí, ktorá sa rozmáhala až neskôr, dlho sa tradovala a čiastočne sa traduje aj dodnes. Áno, Kant bol nesporne veľkým filozofom, zakladateľom nemeckého klasického idealizmu, okrem toho bol aj významným vedcom v oblasti prírodných vied (v kozmológii, fyzikálnej geografii, antropológii). Jeho svetonázor bol však plný hlbokých rozporov. Táto rozpornosť prejavuje sa aj v jeho estetike, ktorú považuje za záverečnú časť svojho filozofického systému.

⁵⁵⁷ H. P f r o g n e r, c.d., 263.

⁵⁵⁸ H. P f r o g n e r, c.d., 264.

Vo svojej filozofii prísne oddelil *javy* od *vecí osebe*, a to tak, že sa snažil dokázať, že „podstata vecí, ako existujú samy osebe (vecí osebe), je principiálne nášmu poznaniu nedostupná“⁵⁵⁹ kým „poznanie je možné len potiaľ, pokiaľ sa týka ‚javov‘, t. j. spôsobu, prostredníctvom ktorého sa veci v našej skúsenosti prejavujú“⁵⁶⁰ V dôsledku tohto svojho dualizmu prišiel k uznaniu nepoznateľnosti *vecí osebe* a tým aj k bezplodnému formalizmu. Lenin túto nepoznateľnú kantovskú vec osebe nazval prázdnotou, neživou abstrakciou.

Tento Kantov postoj je zrejmy aj v jeho estetike, kde stredobodom jeho záujmu bol problém krásna. Estetický cit je podľa neho nezainteresovaný, je *vecou osebe* a čistou záľubou v predmet. Predmetom záľuby však nie je nič iné ako forma. Krásno je predmetom nezainteresovanej záľuby, páči sa nám bez pojmu. Ináč povedané, podľa Kanta „krásno je to, čo sa nevyhnutne páči všetkým bez akéhokoľvek záujmu svojou čistou formou“⁵⁶¹

Spomenuli sme už v súvislosti so staťou o senzualizme ako filozofickým smerom, ako aj pri zhodnotení prínosu anglickej estetiky, že čistý senzualizmus svojou podstatou umožnil aj prenikanie idealistických prvkov do tohto filozofického myslenia. Tieto idealistické tendencie sa však v anglickej hudobnej estetike priamo a bezprostredne v podstate neprejavili. Pri jej rozboře sme uviedli, že výrazový princíp zdôrazňoval špecifickosť hudobnej estetiky a niekde sa hovorilo aj o viacvýznamovosti hudby („neurčitost“), čo prevzali aj niektorí nemeckí autori. Bolo to však nakoniec vždy pozitívnym konštatovaním a predstavovalo vo vývoji hudobnej estetiky progresívny moment. (Racionalizmus sa naproti tomu usiloval o pojmovú jednoznačnosť, čo bolo naivné a protirečilo vlastnej podstate hudby.) Kant svojimi úvahami síce tiež vyzdvihuje špecifickosť estetična, avšak túto zabsolútnuje, krásno redukuje na akési „nestranné“ potešenie, podmienené len formou, bez vzťahu a nezávisle od toho, či existuje alebo neexistuje obsah (*predmet*), ktorý zvýrazňuje umelecké dielo. Kant tým prechádza do úplnej izolácie sféry estetična od ostatných foriem spoločenskej činnosti človeka, čo ho nakoniec viedlo — ako je to zrejme aj v súvislosti s hudbou — k absurdnému záveru, že ornamenty, vzorky, arabesky atď. sú skutočným prejavom krásna, pretože sa tu nepredpokladá žiaden úžitok, žiaden cieľ (teda nezainterosované krásno osebe). Tak sa dostáva na základe nesprávneho gnozeologického základu, z ktorého vychádzal, k subjektívnemu idealizmu i formalizmu a nakoniec k agnosticizmu. Kantovu estetiku ostatne charakterizuje aj anti-

⁵⁵⁹ *Filozofický slovník*, red. P. F. J u d i n, M. M. R o z e n t a ľ, uprav. a dopl. vyd., Bratislava 1965, 241.

⁵⁶⁰ *Filozofický slovník*, 1965, 241.

⁵⁶¹ *Základy marxisticko-leninské estetiky*, Praha 1961, 97.

historizmus, pretože jeho idealistické estetické tézy, ktoré neskôr po ňom prevzali a ďalej rozpracovali mnohí estéti, protirečia samej praxi a tvárnosti klasicistickej hudby.

Ved' diela klasicistov neboli predsa koncipované v zmysle kantovskej „veci osebe“, iba ako „pohybove znejúca forma“ (Hanslick), ako „pohyblivá hra tónov“ (Nägeli), neboli myslené ani ako „umenie hry krásnych foriem“ (Kant), ako „l'art pour l'art“ alebo nejaké „arabesky“, ako sa to tejto hudbe snažila časť Kantom ovplyvnenej estetiky 19. storočia dodatočne imputovať; táto síce bola svojbytným, autonómnym umením (to práve vyzdvihovali a kodifikovali estéti výrazového princípu), ale zároveň bola aj výrazovým umením (aj to tito estéti veľmi správne spoznali). Takáto hudba mala svoj obsahový, myšlienkový náboj, čosi vyjadrovala, mala konkrétnu („pravdivú“, „realistickú“) silu výpovede, hoci vyjadrenú špecificky hudobnými tvárnymi prostriedkami, avšak v konečnom dôsledku tvorila dialektickú jednotu obsahu a formy, a preto táto hudba aj vo svojej dobe mala konkrétne poslanie, jasne vymedzenú sociálnu funkciu, ako sme to zdôrazňovali už v úvodnej časti práce. Skladatelia sa svojou demokratickou, univerzálnou, prístupnou hudobnou rečou obrátili k širokým vrstvám, ba k celému ľudstvu nie preto, aby predviedli prázdnu abstraktnú hru s tónmi alebo „čistú“ formu, akési „ornamenty“, ale preto, aby osvietenského človeka esteticky obohacovali, a to v prvom rade obsahovou, výrazovou stránkou umenia; pritom je prirodzené, že na vyjadrenie hlbokého obsahu, na verné tlmočenie svojich myšlienok zdokonaľovali aj formovú zložku, táto napomáhala zvýraznenie ich ideálov. Keď napr. vo vtedajšej dobe komorná hudba bola medzi diletantmi tak mimoriadne rozšírená, že „hudobné ochotníctvo bolo v Európe kontinentálnou mocou“ a „len málo z mnohých významných hudobných udalostí týchto desaťročí možno menovať, pri ktorých nemusí historik dôrazne pamätať na účasť okruhu amatérov“,⁵⁶² svedčí to o jej veľkej spoločenskej potrebe; tak isto rozvoj symfonickej, opernej atď. hudby, návštevnosť symfonických koncertov novým obecnstvom, rozsiahly boj za demokratizáciu opery atď. svedčí o tom, že nová hudba bola pre novú spoločnosť — pre širokú obec poslucháčov — veľmi potrebná.

Toto Kant vôbec nepochopil a ako z jeho celého systému vyplýva, bola uňho zjavná nielen nedostatočná znalosť jednotlivých umení, ale obzvlášť naliehavo to platilo o hudbe; zdá sa, že bol úplne nemuzikálny, ba priam zaujatý proti hudbe. Iste nepoznal napr. ani diela Haydna a Mozarta, ktoré sa vtedy predvádzali už aj tam, kde pôsobil, a preto sú aj jeho vývody o hudbe nielen stručné, ale na svoju dobu aj značne zaostané a spiatocnícke.

Vo svojej práci *Kritik der Urteilskraft* (1790) už na začiatku stavia

⁵⁶² A. Schering, *Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes. Von grossen Meistern der Musik*, 2. vyd., Leipzig 1940, 94.

svoju idealistickú tézu, že krásnym možno nazvať predmet iba vtedy, „keď sa páči bez akéhokoľvek záujmu“.⁵⁶³ Zdôrazňuje, že v „každom krásnom umení je podstatná forma“.⁵⁶⁴ V súvislosti s hudbou Kant hovorí o „absolútnej hudbe“, že je „slobodná“ (*frei*) a v porovnaní s výtvarným umením a architektúrou nie je viazaná na nejaký „pojem o predmete“, a preto vraj „nič nepredstavuje“. (*Sie stellt nichts vor, kein Objekt unter einem Begriff*).⁵⁶⁵ Vidíme teda, že pojem „slobody“ prevracia v duchu idealistickej romantickej estetiky, v zmysle niečoho výlučného, čo s ničím nesúvisí. Kant kladie hudbu dokonca do jedného radu s „kvetmi, vtákmi, papierovým čalúnením a s kresbami à la grecque“, ktoré vraj majú tú istú vlastnosť. Týmto vyjadril svoje nazeranie na hudbu ako na hru foriem, čím preukázal úplné nepochopenie hudby ako umenia. Práve tak abstraktný a od hudby vzdialený je aj jeho náhľad na hru fantázie a asociácie pri počúvaní hudby, kde hudbu porovnáva „s plápolaním ohňa v peci alebo s rinutím vody v potoku“,⁵⁶⁶ ktoré svojím oživujúcim vplyvom na orgány vnímania tiež uvádzajú asociačný mechanizmus do pohybu; preto vraj hudba môže slúžiť ako stolová hudba, pričom skladbu si nikto nevšima.

Okrem takýchto neprijateľných myšlienok hovorí o hudbe ešte na inom mieste, kde je zrejme zasa miešanie idealizmu so strnulým racionalizmom a opieraním sa o starú afektovú teóriu. Hudba je tu preňho iba „krásnou hrou pocitov“ a keďže hovorí iba prostredníctvom pocitov, teda bez pojmov, neposkytuje nič, o čom by sa rozmýšľalo (napr. na rozdiel od poézie). Síce pohne srdce, avšak „... je, pravda, viac pôžitkom ako kultúrou... a je, posúdená rozumom, menej hodnotná ako všetky ostatné krásne umenia“.⁵⁶⁷ Obdobne hovorí aj na inom mieste: „Keď... hodnoty krásnych umení oceňujeme podľa kultúry, ktorú táto poskytuje duši, a za meradlo berieme rozšírenie schopností, ktoré sa v súdnosti musia združiť v poznanie, potom hudba zaujíma spomedzi krásnych umení najnižšie miesto, a to preto,... lebo sa iba hrá s pocitmi.“⁵⁶⁸ Naproti tomu výtvarné umenia majú omnoho väčšie prednosti, pretože sa obracajú na rozum. V hudbe sa ide „od pocitov k neurčitým ideám“, kým vo výtvarných umeniach „od presných ideí k pocitom“,⁵⁶⁹ preto majú tieto na rozdiel od hudby trvalú hodnotu, kým hudbe ako púhej hre s pocitmi chýbajú presné idey.

Hudba je pre Kanta najformalistickejším zo všetkých umení. Tento

⁵⁶³ Dieter Henrich, *Kant*. MGG VII, 1958, 550.

⁵⁶⁴ Dénes Zoltai, *Diderottól napjainkig*. Muzsika III/2, Budapest 1960, 16.

⁵⁶⁵ D. Henrich, c.d., 551.

⁵⁶⁶ D. Henrich, c.d., 551.

⁵⁶⁷ H. Pfrogner, c.d., 248.

⁵⁶⁸ H. Pfrogner, c.d., 249.

⁵⁶⁹ H. Pfrogner, c.d., 249.

formalizmus je však uňho pozitívnu hodnotu. Formu chápe matematicky a hovorí, že „... na tejto matematickej forme... sa zakladá jedine záľuba... hra tejto je pre každého platnou podmienkou krásy... a jedine na jej základe si vkus môže dopredu nárokovať právo vyjadriť úsudok...“⁵⁷⁰ Teda ľúbivosť hudby je jedine v matematickej forme, pričom síce dodáva, že samotná matematika nevyvoláva pôvab a citové hnutia, ale je „nevyhnutnou podmienkou (conditio sine qua non)“ pre formu.⁵⁷¹ Potom nás už vôbec neudivuje, keď sa utieka k starej racionalistickej afektovej teórii. Hovorí, že už aj v reči každému výrazu zodpovedá tón, označujúci určitý afekt, ktorý je jeho významu primeraný a vyvoláva ho aj u poslucháča. Hudobné umenie je „rečou afektov a tak podľa zákona asociácie ich pomocou zdeľuje prirodzeným spôsobom spojené estetické idey.“⁵⁷² Tu sa Kant dostáva do protirečenia medzi svojou poučkou o abstraktnej, od všetkého pojmového odlúčenej hry krásnych foriem a racionalisticky presne zachytiteľnou a „významove primeranou“ afektovou formulkou, vyjadrenou pomocou asociácie. Z tejto slepej uličky sa usiluje dostať úsudkom, že „tieto estetické idey nie sú ani pojmi, ani určitými myšlienkami, forma zostavenia týchto pocitov... vyjadruje iba... pomocou úmernej nálady... estetickú ideu“, ktorá je závislá od „určitých matematických pravidiel.“⁵⁷³

Obdobne si Kant protirečí, keď i napriek svojmu racionalistickému nazeraniu na umenie na druhej strane tvorivý akt vysvetľuje ako iracionálny, ako výsledok činnosti génia, ktorý je absolútne originálny. Protirečí si tiež v tom, že na jednej strane jeho ideálom je hra foriem, formalizmus, na druhej strane však poéziu kladie na prvé miesto zo všetkých umení (kde práve slovný podklad pripúšťa väčšiu pojmovú a tým aj obsahovú jednoznačnosť). Nakoniec už samotným stanovením pojmu *veci osebe* Kant uznáva, že svet vecí existuje mimo nášho vedomia (teda objektívne), zároveň však na druhej strane vyhlasuje, že *vec osebe* je principiálne nepoznateľná, z hľadiska nášho poznania „transcendentná“ (nadmyslová). Je zrejme, že Kantov systém je charakterizovaný spojením rôznorodých a protichodných smerov i tendencií.

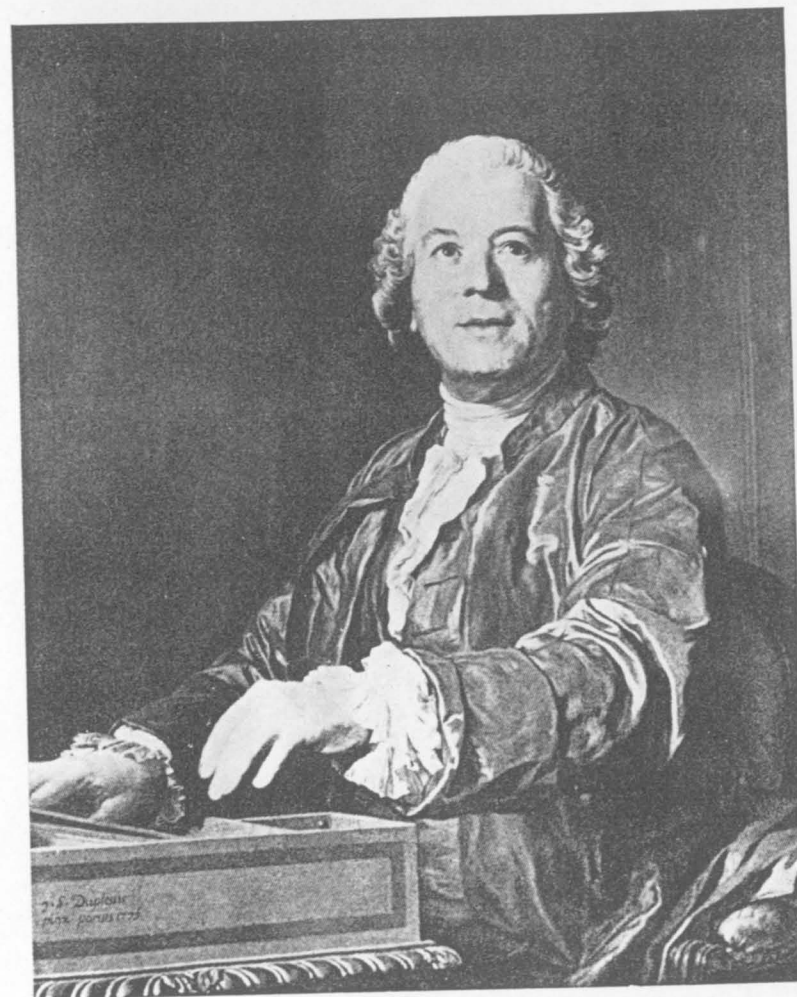
Jeho estetika, vyrastajúca v podstate z idealistických gnozeologických základov, má vyslovene špekulatívny charakter a najmä jeho úvahy o hudbe, ktoré si nakoniec aj protirečia, nie sú také významné, ako sa traduje a patria o niekoľko desaťročí dozadu. Pravda, Kant mal v období rozmachu idealistickej a formalistickej estetiky početných nasledovníkov aj na hudobnom poli, kde sa niektoré jeho myšlienky ďalej rozpracovali, ba možno povedať, že práve pre romantické obdobie je jeho vplyv

⁵⁷⁰ H. Pfrogner, c.d., 248—249.

⁵⁷¹ H. Pfrogner, c.d., 249.

⁵⁷² H. Pfrogner, c.d., 248.

⁵⁷³ H. Pfrogner, c.d., 248.



Obr. 29. J. S. Duplessis. Chr. W. Gluck (1714—1781), 1775. Malba (Wien, Staatliche Gemälde-Galerie).



Obr. 30. J. Hoppner. J. Haydn (1732—1809), 1791. Olejomalba (London, Buckingham Palace).

omnoho zrejmejší ako pre klasicizmus, hoci prevládajúca mienka o jeho zástoji je skoro opačná, čo však nezodpovedá skutkovej podstate. Na druhej strane treba podotknúť, že požiadavky formovej dokonalosti sa ku koncu storočia vyslovovali častejšie, čo však nemožno zamieňať s formalizmom. Hudobný klasicizmus v priebehu svojho vývoja dosahoval takú dokonalosť a výšku, že sa jeho obsah musel primerane formovať, potreboval zodpovedajúcu formu a toho si nemohla nevšimnúť ani estetika.

Omného väčší dosah majú myšlienky druhého veľkého nemeckého filozofa Georga Wilhelma Friedricha Hegla (1770—1831). Vo svojom diele *Ästhetik* (vyšlo až v rokoch 1836—1838), ktoré bolo vlastne prvou podrobnejšou systematickou prácou svojho druhu, vymedzil miesto aj hudbe (i keď relatívne menšie ako iným oblastiam, avšak sám udáva, že v hudbe je málo zbehlý). Jeho prínos, i keď sú zjavné vplyvy tradície myšlienok francúzskej, anglickej a nemeckej hudobnej estetiky predchádzajúceho obdobia, bol i napriek tomu pozoruhodný, avšak — hoci jeho estetika zažila reedície i preklady do cudzích rečí — jeho hudobné nazeranie patrične nezhodnotili, ba naraz ho celkom obchádzali (napr. vo Schäffkeho dejinách hudobnej estetiky).

Hegel bol so svojou mystickou teóriou *absolútnej idey* síce idealistickým filozofom, no na rozdiel od Kanta nebol subjektívnym, ale objektívnym idealistom a značne prispel k vypracovaniu dialektickej teórie vývinu, ktorá protirečila jeho metafyzike. Jeho dialektická metóda, učenie o tom, že vývin sa deje na základe boja protirečení, bola veľkým prínosom do filozofického myslenia a stala sa jedným z teoretických zdrojov marxizmu-leninizmu. Jeho dialektika sa zameriavala, pravda, viac na minulosť ako na prítomnosť. Hegel sa vo svojej estetike pokúsil historizovať základné kategórie estetiky, čo je práve jednou z jeho najväčších zásluh; podáva celkový historický a filozofický prehľad o vývine umenia, vypracúva líniu historického vývoja ako východisko pre správne estetické hodnotenie jednotlivých javov. Spravil však jedinú výnimku, a to práve v oblasti hudby, čo vyplývalo z jeho nedostačujúcich znalostí na tomto poli.

Keď preto nehovoríme o Heglovi s patričnou šírkou, ktorá by bola aspoň približne úmerná jeho významu, je to hlavne z troch príčin. Po prvé treba mať na zreteli, že nemôžeme detailnejšie rozoberať myšlienky teoretika, ktorý po sebe zanechal objemné dielo o estetických problémoch, kde hudobná estetika — hoci vzhľadom na rozmery celej práce vytvára pomerne malý priestor — je pochopiteľná len v kontexte analýzy jeho celého systému, čo rozsah a zameranie našej práce vylučujú. Druhým dôvodom je horespomenutá absencia historického pohľadu v kapitole o hudbe. Z toho dôvodu nie je Heglovi hudobný klasicizmus bezprostredným objektom skúmania. Konečne Heglova činnosť už nespadá do obdobia, ktoré skúmame, ale do ďalšej epochy, do 19. storočia. Hegel sa však

našej problematiky dotýka spôsobom, ktorý vyžaduje potrebu aspoň stručného, hoci neúplného pohľadu na niektoré jeho náhľady. Hoci Hegel hudbu výslovne označuje za *romantické umenie*, zo zorného uhla ktorého sa až dajú lepšie pochopiť jeho názory, predsa v nejednom ohľade sú platné práve pre vyššiu fázu klasicizmu, ako napr. v otázke obsahu a formy.

Heglovi v podstate ide o dialektickú jednotu obsahu a formy, idey a tvaru, pričom vychádza z obsahu ako prvotného faktora, ktorý je stredobodom jeho záujmu. Hegel, ktorý zavádzal do estetiky vývojové hľadisko, spoznal, že umelecké ideály sa v každej epoche realizovali ináč. Pravou epochou je preňho *klasická grécka antika*, v ktorej vládla dokonalá jednota medzi ideou a tvarom. Toto obdobie predchádzalo *symbolické* obdobie umenia, v ktorom idea ešte nenašla zodpovedajúci tvar. Nakoniec prišlo *romantické* obdobie, v ktorom už idea predstihuje tvar. Toto iste zaujímavé zadelenie možno, pravda, dnes sotva akceptovať, na vtedajšiu dobu bolo však pozoruhodné, keďže spojilo absolútne kategórie estetiky s relatívnym, historickým charakterom ich konkrétnych prejavov.

Hudba, ktorú Hegel zaraďuje do *romantického* umenia spolu s maliarstvom a básnictvom, tvorí „vlastný stred“ tohto romantického umenia, nezobrazuje objektívnu realitu, ale vyjadruje „subjektívnu vnútrajskosť“ (*subjektive Innerlichkeit*). Hudba podľa neho je subjektívna „tak obsahom ako aj formou“ a aj „vo svojej objektivite sama zostáva subjektívnou“.⁵⁷⁴ To isté platí pre pôsobenie hudby. Kým artefakty výtvarného umenia sú objektívne dané, zatiaľ „hudba je umenie mysle, ktoré sa bezprostredne obracia na samu myseľ... Jej obsahom je to, čo je samé osebe subjektívne“.⁵⁷⁵ Tu je v nazeraní typickým romantikom-idealistom, keď práve romantizmus vysoko vyzdvihoval subjektívny moment obsahu.

Hegel však vyzdvihuje aj formovú stránku, keď hovorí, že nejestvuje iné umenie, v ktorom by forma zohrala takú centrálnu úlohu ako v hudbe. Hegel pritom nepostupuje v kantovskom formalistickom zmysle. Uznáva síce, že „hudba zo všetkých umení zahŕňa v sebe najväčšiu možnosť oslobodiť sa nielen od každého skutočného textu, ale aj od výrazu nejakého určitého obsahu a uspokojiť sa s vnútorne uzavretým priebehom zostáv, obmien, protikladov a prechodov, ktoré spadajú do rámca čiste hudobnej oblasti tónov.“⁵⁷⁶ Ale hneď dodáva: „Potom však hudba zostáva prázdna, bezvýznamná a keďže jej chýba jedna z hlavných stránok všetkého umenia, totiž duchovný obsah a výraz, nemožno ju vo vlastnom zmysle ešte považovať za umenie.“⁵⁷⁷ Hegel ďalej vysvetľuje, že až keď k zmyslovému pôsobeniu tónov a zvukových figurácií pristupujú

priliehavý obsah a výraz, hudba sa povyšuje na skutočné umenie, a to „bez ohľadu na to, či tento obsah je výslovne bližšie vyznačený slovami, alebo musí byť neurčitejším spôsobom vycititeľný z tónov, ich harmonických vzťahov a melodického oduševnenia.“⁵⁷⁸ Hegel sa tu dotýka centrálnej problematiky hudobnej estetiky; správne vyzdvihuje špecifickosť hudby, avšak zároveň sa obracia proti čiste zmyslovému pôsobeniu a zdôrazňuje jej obsahovú, výrazovú stránku, pričom ju nechce príliš fixovať alebo akokoľvek konkretizovať v podobe nejakého programu.

Túto dialektickú jednotu medzi obsahom a formou vyslovuje obdobne aj v inej kapitole (*Wirkung der Musik*), keď hovorí o moci hudby na dušu človeka: „K tomu, aby hudba pôsobila plným účinkom, je potrebné ešte viac ako púhe abstraktné zvučanie v svojom časovom slede. Druhá stránka, ktorá k tomu musí pristúpiť, je obsah, duchovný cit v myšli a výraz, duša tohto obsahu v tónoch.“⁵⁷⁹ Hudba vyjadruje obsah citov, náplňou výrazu je vnútro človeka a keď obsah a výraz chýbajú, hudba pôsobí len zmyslovo alebo jej účinok je iba vo virtuózných obratoch.

I keď teda Hegel svojimi náhľadmi patrí vcelku už do romantickej periódy, formuluje jasnejšie ako ktokoľvek iný práve dôležitý ideál hudby vreholného klasicizmu, dialektickú jednotu medzi obsahovou hĺbkou (resp. výrazom) a dokonalou formou, čím významne dopĺňa citeľnú medzeru v estetike hudobného klasicizmu.

Hegel nadväzuje aj na Diderotove a Rousseauove myšlienky o súvislosti akcentov reči, resp., ako hovorí Hegel, *interjekcií* (teda citoslovieč) a hudby, ktoré ďalej rozvádza a dopĺňa. Kým totiž u Diderota už priamo výkrik vášne — interjekcia je prirodzeným vzorom pre hudbu a u Rousseaua hudba vznikla z neartikulovanej reči, z intonácie interjekcií, zatiaľ Hegel hovorí, že „tón je už mimo umenia, ako interjekcia, ako výkrik bolesti, ako vzdych, ako smiech najživším bezprostredným prejavom duševných stavov a pocitov, je to „ach“ a „och“ ľudského vnútra.“⁵⁸⁰ K tomu však dodáva, že „iba prirodzený výraz interjekcií ako taký nie je ešte žiadnou hudbou, pretože tieto zvolania nie sú artikulované...“⁵⁸¹ i keď zvyčajne nejakú náladu alebo cit. Avšak „hudba musí, naopak, vložiť city do určitých tónových pomerov“ a prirodzený výraz vo svojej surovosti, divokosti musí mierniť, k čomu ešte dodáva: „Interjekcie tak vytvárajú síce východisko pre hudbu, avšak umením sa stávajú až vtedy, keď sú kadencovanými (!) interjekciami.“⁵⁸² Hegel tu významne dotvára myšlienky encyklopedistov, poukazuje na hudobnú špe-

⁵⁷⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, 806.

⁵⁷⁵ G. W. F. Hegel, c.d., 808.

⁵⁷⁶ G. W. F. Hegel, c.d., 816—817.

⁵⁷⁷ G. W. F. Hegel, c.d., 817.

⁵⁷⁸ G. W. F. Hegel, c.d., 817.

⁵⁷⁹ G. W. F. Hegel, c.d., 822.

⁵⁸⁰ G. W. F. Hegel, c.d., 818.

⁵⁸¹ G. W. F. Hegel, c.d., 818.

⁵⁸² G. W. F. Hegel, c.d., 818.

cifickosť, ktorá tieto interjekcie nesmie ponechávať v jej naturalistickej podobe, ale ich musí štylizovať, uvádzať do „určitých tónových vzťahov“ a „kadencovať“, teda ich musí formovať podľa hudobných zákonitostí.

Túto myšlienku dopĺňa ešte v ďalšej kapitole (*Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel*), kde požaduje, „aby tóny neboli iba prirodzeným výkrikom citu, ale jeho zdokonaleným umeleckým výrazom. Pretože cit ako taký má určitý obsah, avšak tón ako púhy tón je bezobsažný; až umeleckou prácou sa môže stať schopným, aby nadobudol výraz vnútorného života.“⁵⁸³ Vyslovuje sa teda za ďalekosiahlu umeleckú štylizáciu, ktorú v ďalšom ešte rozvádza. Napríklad hovorí: „Zostava rôznych tónov v rôzne vzťahy... je niečo umele vytvorené a nie niečo, čo je obsažené už v prírode.“⁵⁸⁴

Hegel dotvára aj náhľady na vokálnu hudbu, ktorú teoretici považovali väčšinou za „určitejšiu“ oproti beztextovej hudbe predovšetkým preto, lebo vraj už samotné slová vyjadrujú aj obsah hudby. Hegel aj tu vyzdvihuje špecificky hudobné kvality, keď hovorí (v kapitole *Musikalische Auffassung des Inhalts*), že pri spojení hudby s poéziou „nesmie byť úmyslom hudby zovňajškovo znázorniť alebo reprodukovat' predstavy a myšlienky“, ... ale „musí buď približovať jednoduchú povahu určitého obsahu k citu, ... alebo sa musí snažiť vyjadriť samotné city, ktoré môžu vzbudzovať obsah náhľadov a predstáv u spolucítiaceho... pomocou tónov, ktoré sprevádzajú a umocňujú poéziu“.⁵⁸⁵ Hegel tieto myšlienky ďalej prehĺbil v inej kapitole (*Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt*), kde podrobnejšie hovorí o vokálnej hudbe, ktorú označuje za „sprievodnú hudbu“ a vyzdvihuje v rovnomennej stati (*Die begleitende Musik*) význam rovnocennosti hudby a textu, pričom hudba musí síce súhlasiť s textom, jej výraz sa musí prísnejšie držať určitého obsahu, „avšak nesmie sa ponížiť k takej služobnosti, aby za cenu čo možno úplnej charakterizácie slov textu stratila slobodný prúd svojho pohybu“⁵⁸⁶ teda špecificky hudobných prvkov. Jej význam je v tom, že spĺňa celkový obsah slov, situácie, deja a nachádza prilievajú oduševnený hudobný výraz. Slovám sa síce nemá pridať nič cudzie, ale ani sa nemá obmedziť „voľný výlev tónov, nerušený chod a priebeh kompozície, ktorá z tohto dôvodu existuje pre seba a nie iba pre slová“.⁵⁸⁷ V tom je podľa neho „opravdivá sloboda“ hudby, ktorá je spojená s textom. Na druhej strane sa však obracia aj proti prílišnej emancipácii hudby od obsahu textu a kriticky spomína „novších talianskych skladateľov“, u ktorých sa toto „stalo módou“. Opäť vidíme, že Hegel správne spoznal

⁵⁸³ G. W. F. Hegel, c.d., 824.

⁵⁸⁴ G. W. F. Hegel, c.d., 825.

⁵⁸⁵ G. W. F. Hegel, c.d., 819.

⁵⁸⁶ G. W. F. Hegel, c.d., 849.

⁵⁸⁷ G. W. F. Hegel, c.d., 849.

princípy vokálnej tvorby najväčších majstrov klasicizmu, ktoré splnili práve tieto ideály.

Preto nás zvlášť zaujíma, čo hovorí o beztextovej, teda o tzv. absolútnej hudbe, ktorú označil za „samostatnú hudbu“. O nej hovorí v ďalšej stati (*Die selbständige Musik*), ktorá je však podstatne kratšia ako predchádzajúca (o vokálnej hudbe). Hegel opäť uvádza, že princípom hudby je „subjektívna vnútrajškovosť“, vysvetľuje ju ako „nespútanú slobodu, ktorá je iba v sebe samej“.⁵⁸⁸ Ak sa táto má plne uplatniť, musí sa oslobodiť od textu a obmedziť sa na čiste hudobné prostriedky. Jej vlastnou sférou je inštrumentálna hudba. „Takáto hudba jednotlivých nástrojov alebo celého orchestra, bez textu a ľudských hlasov, nesleduje v kvartetách, kvintetách, sextetách, symfóniách a pod. priebeh predstáv, ktorý by bol sám o sebe jasný; preto je práve odkázaná na abstraktnejší živel citu vôbec, ktorý sa môže touto hudbou vyjadriť iba všeobecne.“⁵⁸⁹ Keď sme však zvedaví, čo táto hudba podľa Hegla vyjadruje, aký je jej obsah, nedozvieme sa oveľa viac ako to, čo sme práve uviedli. Odpoveď na túto otázku je v podstate sklamaním, pretože Hegel ju vlastne priamo ani nezodpovedal, obchádzal ju s poukazom na to, že „hlavnou vecou tu zostáva rýdzo hudobné približovanie a vzdalovanie sa, stúpanie a klesanie harmonických a melodických pohybov, zaťaženejší, ťažší, hlboko prenikajúci, rázny alebo ľahký, plynulý postup, prepracovanie melódie zo všetkých stránok hudobných prostriedkov, umelecké zladenie nástrojov v ich súznení, následnosti, striedaní, vzájomnom hľadaní, nachádzaní atď.“⁵⁹⁰ (Táto charakteristika nám pripomína obdobný príslušný pasus u Matthesona.) Toto je však podľa neho prístupné iba znalcom, kým laik sa obracia k prístupnejšej vokálnej hudbe. (Hegel aj touto pripomienkou prejavuje svoju bezradnosť voči „absolútnej“ hudbe.) Skladateľ najlepšie môže uplatňovať nespútanú subjektivitu v inštrumentálnej hudbe, pretože kompozičná náuka má síce určité pravidlá, no tieto sú iba všeobecné a nechávajú voľné pole pre uplatnenie subjektívosti; na druhej strane však môže ľahšie zabiehať do bezmyšlienkovvej a bezcitovej sféry ako inde. Preto sa skladateľ aj tu musí snažiť o výraz, i keď obsah je „menej určitý“.

Hegel sa vyhýba konkrétnejšej formulácii, ba tu sa vlastne stáva formalistom (vplyv Kanta!), hoci inde proti formalizmu úspešne vystupoval — obsah „absolútnej“ hudby je preňho akousi abstraktnou hrou foriem, postupov, pohybov, jej podstatu vidí iba v umelom spojení tónov, proste možno tu cítiť, že hovorí filozof a nie muzikant. Táto pojmová nefixovateľnosť „absolútnej“ alebo ako Hegel hovorí, „samostatnej“ hud-

⁵⁸⁸ G. W. F. Hegel, c.d., 861.

⁵⁸⁹ G. W. F. Hegel, c.d., 862.

⁵⁹⁰ G. W. F. Hegel, c.d., 863—864.

by nesporne má aj isté pravdivé jadro, uňho to však vlastne vedie viacmenej k odpútaníu inštrumentálnej hudby od výrazu. Tzv. „absolútna“ hudba aj preňho, ako pre prevažnú väčšinu ostatných teoretikov zostala hádankou i napriek tomu, že inde všade vysoko vyzdvihol špecifickosť hudobnej štruktúry. Čo je však podstatou tejto špecifickosti v inštrumentálnej hudbe, to konkrétne neobjasnil.

Avšak i tak je nesporné, že Hegel napriek svojim idealistickým nedôslednostiam opravdu významne prispel k vyslovovaniu ideálov hudby vrcholného klasicizmu, ktoré boli stredobodom jeho záujmu, doplnil, prehĺbil a zhrnul dobovú estetiku klasicizmu. Nakoniec uvedieme jeho zaujímavú, hoci idealizovanú, no typickú osvietencko-humanistickú myšlienku o slobode hudby: „Keď činnosť v oblasti krásna môžeme už vo všeobecnosti považovať za oslobodenie duše, za zrieknutie sa od všetkého, čo ju tiesni a obmedzuje... potom hudba túto slobodu privádza na najvyšší vrchol.“⁵⁹¹

8.3.3. *Básnici Lessing, Schiller, Goethe*

Veľkí nemeckí básnici epochy klasicizmu sa čiastočne tiež zaoberali hudobnoestetickými myšlienkami, aj keď im hlbšia znalosť hudby predsa len chýbala, avšak ich náhľady tiež spadajú do vývoja hudobnej estetiky klasicizmu a zasluhujú si aspoň stručnú pozornosť.

Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781) dôležitou mierou prispel k estetike klasicizmu, bol znamenitým teoretikom revolučného meštiactva a možno ho postaviť do jedného radu s Diderotom, s ktorým mal mnohé spoločné črty. Pravda, predovšetkým sa zamerával na básnictvo a výtvarné umenie, jeho myšlienky o hudbe boli skromnejšie. Vo svojom *Laokoonovi* (1766) sa ukázal ako zástanca učenia o napodobnení, čo chápal v štylizovanom zmysle, pretože hovoril, že umenie napodobňuje celú viditeľnú prírodu, avšak nekopíruje slepo všetky jej črty, lež napodobňuje jej dokonalosť. Vyslovil sa síce za krásno ako za najvyšší princíp umenia, odvolávajúc sa pritom na grécke klasické umenie, ktoré bolo preňho vzorom, išiel však ďalej, keď hovorí, že „hranice umenia sa v novších časoch nezvyčajne rozšírili. Jeho napodobňovanie... sa rozprestrela na celú viditeľnú prírodu, z ktorej krásno je iba malou časťou. Pravda a výraz nech sú jeho prvým zákonom“.⁵⁹² V ďalšom pripúšťal, že zobrazovať treba nielen krásno, ale nepriamo možno používať aj oškľivosť, keď slúži hlavnému cieľu umenia — pravdivému výrazu. Lessing sa tu ukazuje ako zástanca výrazového princípu, i keď vychádza z učenia o napodobnení; niektorými myšlienkami je spriaznený s Diderotom.

Vo svojej *Hamburgische Dramaturgie* (1767) vystupuje proti nepri-

rodzenému, abstraktnému dvornému umeniu a jeho nekompromisné, radikálne estetické ideály tu zjavne idú ruka v ruku s jeho politickým presvedčením. Hovorí tu tiež o hudbe, najmä dramatickej, vyzdvihuje realistické princípy v opere, všima si otázky vzťahu slova a hudby. Lessing je zástancom spojenia hudby s poéziou, ktorého výhody rozvádza. Naproti tomu však vôbec nepochopil význam samostatnej inštrumentálnej hudby, ktorá je podľa neho neurčitá (čo chápe ako jej veľkú nevýhodu), jej cesty sú nejasné „ako sen“, je spleťtá, unavuje. Dokonca žiada, a to celkom v duchu starej afektovej teórie, aby v inštrumentálnej skladbe prevládala iba jediný afekt, kontrasty tu nemajú miesto, ba ide tak ďalej, že hovorí: „Symfónia, ktorá vo svojich rôznych častiach vyjadruje rôzne, protikladné vášne, je hudobným netvorom (!); v jednej symfónii musí vládnuť iba jedna vášeň a každá zvláštna časť musí nechať zaznieť a v nás snažiť sa vzbudiť práve tu istú vášeň, iba že s rôznymi obmenami... Hudobný skladateľ, ktorý si vo svojich symfóniách dovoľuje viac a ktorý v každej časti prerušuje afekt, aby v ďalšej začal s novým, úplne iným afektom, potom aj tento zanechá, aby sa vrhol na tretí, úplne rôzny, môže premárniť veľa umenia bez úžitku, môže prekvapiť, omráčiť, štekliť, iba dojímať nedokáže.“⁵⁹³ Na inom mieste uvádza, že v inštrumentálnych operných medzihrách treba z rôznych tónových sledov vybrať iba tie, ktoré vyjadrujú určitý afekt „najjasnejšie“. Pri častejšom zaznení a pri ich vzájomnom porovnávaní zbadáme, čo majú spoločné a „tak prideme na tajomstvo ich výrazu“.⁵⁹⁴ Je zaujímavé, že taký progresívny bojový umelec, ktorý pravdu a výraz uprednostňuje pred krásnom a ktorý sa zastáva realistických princíпов v opere atď., mohol podať takú negatívnu, zaostalú kritiku inštrumentálnej hudby. Treba mať však opäť na mysli to, čo sme práve konštatovali napr. aj u Hegla: Lessing nebol proste muzikantom a ako básnik pochopiteľne videl úlohu hudby v tom, aby posilnila výraz textu.

Nesmieme sa teda Lessingovi čudovať, pretože mu ako nehudobníkovi chýbalo pochopenie pre inštrumentálnu hudbu. Môžeme uvádzať aj hudobníkov, ktorí ešte aj neskôr ako Lessing boli i napriek svojmu pokrokovému svetonázoru v nejednom ohľade zástancami starého strohého racionalizmu. Dokonca skladateľ a známy Goetheho poradca v hudobných záležitostiach, Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), bol v nazeraní na inštrumentálnu hudbu vyslovene zaostalým, ultraracionalistickým vyznávačom starej afektovej teórie. On tiež žiada (v článku *Instrumentalmusik*, 1791), aby v inštrumentálnej skladbe prevládala iba jediný afekt, a priamo odsudzuje súčasnú inštrumentálnu hudbu, kde sa „celkom nevhodným spôsobom“ miešajú v jednej skladbe viaceré afekty, pretože len tak mohli vzniknúť „tie krajne neprirodzené sonáty, symfó-

⁵⁹¹ D. Zoltai, c.d., 18.

⁵⁹² Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Stuttgart—Leipzig 1901, 396.

⁵⁹³ G. E. Lessing, c.d., 483—484.

⁵⁹⁴ G. E. Lessing, c.d., 482.

nie, koncerty, kde sprvu panuje veselost', potom odrazu smútok a vzápätí opäť veselost'.⁵⁹⁵ Takto písal Reichardt v roku Mozartovej smrti (1791)! Túto myšlienku vyslovil obdobne už skôr (1782), keď hovorí, že „pomiešali smútok a radosť a tak vznikli tie krajne neprirodené sonáty, symfónie... krajne nevhodné miešania, kde sa smiech a plač naháňajú“.⁵⁹⁶ Inde hovorí ešte jasnejšie: „To, že väčšina nových skladateľov tisíciorakú rozmanitosť myšlienok považuje za hlavný predmet a obsah vo svojich skladbách, v žiadnom prípade nemôžem schvaľovať.“ Konkrétne menuje aj Taliano a mannheimcov, ktorí túto „strakatú“ hudbu šíria.⁵⁹⁷ Je pritom zaujímavé, že ten istý, v nazeraní na inštrumentálnu hudbu taký reakčný Reichardt bol svetonázorove na svoju dobu taký pokrokový — napr. otvorene sympatizoval s myšlienkami francúzskej revolúcie, ktorú vrele vítal, kvôli čomu ho aj z dvora Fridricha Veľkého, kde bol zamestnaný, nakoniec prepustili.

Popri Reichardtovi sa môžeme zmieniť ešte o ďalšom vynikajúcom hudobníkovi a zároveň o hudobnom teoretikovi, kritikovi, a najmä o prvom hudobnom historikovi v Nemecku, Johannovi Nikolausovi Forkelovi (1749—1818), významnom, univerzálne vzdelanom predstaviteľovi osvietenstva, ktorý však na estetickom poli bol zástancom afektovej teórie. Forkel totiž postavil tabuľku afektov, ktorá sa sotva líši od afektových katalógov napr. Marpurga a iných, o ktorých sme hovorili v kapitole o afektovej teórii. Forkel napríklad ešte roku 1783 (!) rozdeľuje „vnútorný charakter hudobného spôsobu písania“ na „hudobný dôvtip, rozmar, novost', neočakávanosť, mimoriadnosť, podivuhodnosť, pôvab, silu, bohatstvo, veľkosť a vznešenosť atď.“⁵⁹⁸ Kritizuje aj učenie o napodobnení, avšak nie z aspektu výrazového princípu, ale naopak, „z druhého konca“, z racionalistických úvah, z hľadiska afektovej teórie! Potom nás už neprekvapuje jeho postoj v oblasti hudobnej histórie (aj v neskorších rokoch). Za najväčšieho skladateľa považuje J. S. Bacha, proti Gluckovi ostro bojuje, kým Haydna, Mozarta a Beethovena úplne ignoruje.

Tieto dva príklady sme uviedli ako kuriozitu, len na ilustráciu toho, že hoci afektová teória už v druhej polovici 18. storočia prakticky neplatila, jednako takéto náhľady ešte celkom nevymreli a ojedinele sa vyskytli aj v poslednej štvrtine 18. storočia. Nesmieme byť potom prekvapení, že i Lessing nebol v otázke tzv. „absolútnej“ hudby orientovaný správne.

⁵⁹⁵ V článku *Instrumentalmusik*, 1791, cit. podľa W. Serauky, c.d., 195.

⁵⁹⁶ V časopise *Musikalisches Kunstmagazin* I, 1782, cit. podľa R. Sondheimer, *Die Theorie der Sinfonie*, 34—35.

⁵⁹⁷ R. Sondheimer, c.d., 34—35.

⁵⁹⁸ *Magazin der Musik*, 1783, cit. podľa Fritz Stege, *Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Affektenlehre. ZfMw* X, Leipzig 1927, 25.

K hudobnej estetike prispeli niekoľkými myšlienkami aj dvaja najväčší básnici klasicizmu, Goethe a Schiller. Friedrich Schiller (1759—1805) zdôraznil požiadavku dokonalej formy bez toho, aby bol formalistom kantovského typu, i keď nesporne bol ním ovplyvnený. Schiller síce hovoril, že „hudba sa stáva estetickou iba pomocou formy“, no hneď dodal: „Avšak forma v žiadnom prípade nezapríčiní to, že pôsobí ako hudba, ale iba to, že svojou hudobnou mocou pôsobí esteticky.“⁵⁹⁹ Schiller tu vyzdvihol práve formový moment, ktorý v období vrcholného klasicizmu bol dôležitým činiteľom, pomocou ktorého sa dal obsah vyjadriť esteticky uspokojivým spôsobom. A keď inde hovorí, že „vskutku jestvuje všeobecne ohľúbené a pôsobivé umenie, ktoré nemá iný predmet ako práve formu pocitov, a toto umenie je hudba“,⁶⁰⁰ potom to nie je nič iné ako požiadavka, že predmetom hudby je jednota pocitov (obsahu) a prilehovej formy. Konečne Schiller hovorí aj to, že hudba má byť nielen príjemným, ale aj krásnym umením a výrazom citov. Požiadavku estetického pôsobenia krásnej hudby možno teda splniť iba vtedy, keď je aj jej forma dokonalá, takže Schiller nebol tak kantovským formalistom ako skôr prechodným zjavom medzi subjektívnym a objektívnym idealizmom a v otázke jednoty formy a obsahu vyjadroval viac-menej ideál vrcholného klasicizmu.

Pozoruhodnejšie, i keď nie vždy originálne, sú myšlienky o hudbe, ktoré formuloval Johann Wolfgang von Goethe (1749—1832). Literatúra na tému „Goethe a hudba“ je až neprehľadne veľká. S hudbou ho spájali rozličné zväzky, otázky hudby ho zaujímali z mnohých hľadísk a v hudbe bol aj pomerne vzdelaný, i keď jeho myšlienky o hudbe mali svoje medze a niekedy pôsobia špekulatívne. Z jeho úvah sa stručne dotkneme iba jeho vyslovene esteticky zameraných náhľadov na hudbu.

Goethe si tiež cenil vokálnu hudbu viac ako inštrumentálnu, ktorej význam nepochopil, čo však, ako vieme, bolo všeobecne rozšírené. Hovoril: „Melódie, spevy a behy bez slov a zmyslu sa mi zdajú podobné motýľom alebo iným pestrým vtákom, ktoré sa pred našim zrakom vznášajú vo vzduchu“⁶⁰¹ — je to náhľad, ktorý sa mimochodom veľmi podobá Kantovi! Podnetné myšlienky prináša Goethe tam, kde zamieta princíp učenia o napodobnení, najmä jeho naturalistických stránok, a to slovami: „Dokonalé napodobnenie prírody v žiadnom prípade nie je možné... Nie je vecou umenia, aby súťažilo s prírodou v jej šírke a hĺbke..., ale má svoju vlastnú hĺbku, svoju vlastnú moc...“, takže „umelec vracia, vďačný prírode, ktorá vytvorila aj jeho, druhú prírodu, ale citenú, myšlenú, ľudsky zdokonalenú... Umelec nech sa nesnaží o vytvorenie diela

⁵⁹⁹ V liste Chr. G. Körnerovi roku 1795, cit. podľa W. Serauky, c.d., 196.

⁶⁰⁰ W. Serauky, c.d., 196.

⁶⁰¹ *Wilhelm Meisters Lehrjahre* I, cit. podľa A. Schering, *Kritik des romantischen Musikbegriffs*. Vom musikalischen Kunstwerk, 2. vyd., Leipzig 1951, 74.

prírody, ale o dokonalé umelecké dielo.⁶⁰² Týmito slovami Goethe zamieňa nielen teóriu napodobnenia, ale tieto priam klasické vety vyjadrujú tiež ideál vrcholnej syntézy klasicizmu, dokonalosti obsahu a formy, citu a myslenia.

Obdobný postoj v súvislosti s kritikou učenia o napodobnení je zrejme aj v poznámkach jeho prekladu Diderotovho *Synovca Rameaua*, keď píše o Batteuxovi: „Apoštol polopravdivého evanjelia napodobnenia prírody, ktoré tak vítajú všetci tí, ktorí dôverujú iba svojim zmyslom a nie sú si vedomí toho, čo je za tým.“⁶⁰³ Tak ako iní autori (napr. Heinse, Herder, Hegel, Schiller), Goethe tu tiež žiada viac ako iba zmyslové pôsobenie umenia, ktoré obsahuje iba pol pravdy, keď sa nepridá to, čo je za tým, totiž obsah, výraz. Teda až syntéza zmyslovej a obsahovej stránky dáva plnohodnotné umelecké dielo. V poznámkach toho istého diela píše pod heslom *Musik* — hoci, ako z kontextu vyplýva, má na mysli najmä vokálnu hudbu, platí to pre celú oblasť hudby — že všetka novšia hudba sa robí dvojakým spôsobom. Bud' je „samostatným umením“, ktoré sa požíva „pomocou zjemných vonkajších zmyslov“, alebo „sa dáva do vzťahu s rozumom, citom, vášňami a spracúva sa takým spôsobom, že sa dovoľáva viacerých ľudských duševných síl.“⁶⁰⁴ Inými slovami: hudba bud' pôsobí čiste zmyslove, alebo sa spája s konkrétnymi ľudskými predstavami a citmi. Prvý spôsob stvárňovania vzťahuje na taliansku hudbu, ktorá síce „nadhne uši“, ale neučiní zadosť požiadavkám textu, kým druhý spôsob má na zreteli „cit, vášeň, ktoré vyjadruje básnik“,⁶⁰⁵ a menuje tu hudbu Francúzov a Nemcov. Po dlhšom pertraktovaní výhod a nevýhod oboch druhov hudby Goethe dochádza k záveru — celkom v zmysle dobových požiadaviek univerzálne platnej hudobnej reči — že „spojenie oboch vlastností... sa nájde a nevyhnutne sa musí nájsť v najlepších dielach najlepších majstrov“.⁶⁰⁶

Zaujímavé myšlienky vyslovil Goethe aj v súvislosti s nemeckým singspielom; v liste Ph. Chr. Kayserovi (1755—1823), nie veľmi nadanému skladateľovi, ktorý zhudobnil Goetheho libretá, okrem iného píše, že v spevohre sa vyskytuje trojaký spev: „Po prvé piesne, ... tieto môžu a musia mať vlastné, určité a uzavreté melódie, ktoré sú nápadné a ktoré si každý ľahko zapamätá. Po druhé árie, v ktorých človek vyjadruje okamžitý cit a celkom v ňom pohrúžený spieva z hĺbky srdca. Tieto musia byť prosté, pravdivé, prednesené čiste, od miernych po najprudšie city. S melódiou a sprievodom treba zaobchádzať veľmi svedomite. Po

⁶⁰² W. Serauky, c.d., 188.

⁶⁰³ D. Diderot, *Rameaus Neffe*, in der Übersetzung und mit Anmerkungen Goethes, 161.

⁶⁰⁴ D. Diderot, c.d., 176.

⁶⁰⁵ D. Diderot, c.d., 177.

⁶⁰⁶ D. Diderot, c.d., 178.

trete príde rytmický dialóg. Tento dáva celej veci pohyb. Pomocou neho skladateľ tu môže dej zrýchlovať, inde opäť spomaľovať... Tento musí byť prispôsobený postaveniu, dej a pohybom herca a skladateľ to musí mať neustále pred očami... Dialóg musí byť ako hladký, zlatý prsteň, na ktorom sú nasadené piesne a árie ako drahokamy.“⁶⁰⁷ Vzhľadom na to, že Goethe nebol hudobníkom, prekvapivo jemne vystihuje obsahovú charakteristiku i požiadavku pre formovú krásu. Goethe však najprenikavejšie charakterizuje syntézu obsahu a formy, idey a tvaru vrcholného klasicizmu v hudbe formuláciou, ktorá okrem toho poukazuje aj na to, že práve hudobný klasicizmus bol preňho prototypom klasicistického umenia vôbec (ako sme o tom hovorili vo všeobecnej časti našej práce): „Dôstojnosť umenia sa snáď najjeminentnejšie ukazuje v hudbe, a to preto, že nemá hmotu, ktorú by bolo potrebné odpočítať. Je úplne formou a obsahom, povyšuje a zušľachtuje všetko, čo vyjadruje.“⁶⁰⁸

Goetheho myšlienky, hoci sú kusé a nevytvárajú systém estetických náhľadov, svedčia o tom, že i on, obdobne ako Hegel, stojí na konci vývoja tejto epochy. Jeho náhľady vyjadrujú syntézu, zavŕšenie vývoja estetiky hudobného klasicizmu.

Keď Kant a Hegel, Schiller a Goethe hovoria o forme, keď sa spomína aj rozum, v konečnej fáze klasicizmu to bolo úplne pochopiteľné, ba nevyhnutné. I keď je hudba v prvom rade citovým umením, je nesporné, že ani rozumovú zložku nemožno nikdy celkom eliminovať. Ide len o vzájomný pomer oboch zložiek; tento sa v rôznych epochách prejavoval rôznym spôsobom. Tak to bolo aj v období, ktoré sme skúmali. Dialektická zákonitosť súvzťažností a vývoja, boja protikladov po negácii negácie a vytváranie vyššej jednoty je zrejme aj tu.

Keď sme v epoche barokovej hudby konštatovali vládu racionalizmu, rozumu, to neznamená, že citová zložka bola z hudby úplne vylúčená, že senzualistická stránka úplne chýbala. Vtedy by hudba prestala byť hudbou. Išlo o to, že táto zložka bola úplne v područí prevládajúceho racionalizmu, čo sa veľmi zjavne odzrkadľovalo aj v estetickom nazeraní doby. V majstrovských skladbách však, v geniálnych dielach, ktoré preástli obmedzenosť týchto náhľadov a sú akosi večne živé, nevyhnutne je zastúpená aj citová zložka, pravda, za nadvlády rozumových princípov.

Je prirodzené, že po veľkom slohovom zlome sa senzualistický princíp dostal do absolútnej nadvlády a rozumová zložka zasa veľmi ustúpila. Zo začiatku, teda v prvej fáze, prevládala v tvorbe snaha negovať a potierať prekonané racionalistické momenty. Vtedy sa vytvorili všetky základné znaky novej hudobnej reči. Keď hudba vo svojej druhej fáze spela k vrcholnej syntéze a senzualistická stránka už dosiahla plnú slobodou, museli sa nevyhnutne uplatňovať aj rozumové prvky, čo, pravda,

⁶⁰⁷ Karl Maria Klob, *Die Oper von Gluck bis Wagner*, Ulm 1913, 112—113.

⁶⁰⁸ *Maximen und Reflexionen*, cit. podľa F. Blume, *Goethe*. MGG V, 1956, 455.

nemalo so samotnými princípmi starého, prekonaného racionalizmu nič spoločné. Sem patrí okrem iného aj úsilie o jednotu medzi hlbokým obsahom a dokonalou formou, otázka profesionálneho majstrovstva, domyselná tematická práca, použitie kontrapunktických postupov, výstižná charakterizácia priliehavými tvárnymi prostriedkami atd., ktoré sa vtedy uplatňovali čoraz silnejšie.

V takomto svetle musíme chápať aj to, keď sa zretele dobovej estetiky obracajú tiež k forme, keď napr. Goethe pri charakteristike „najlepších“ skladieb spomína nielen vášne, city a zmyslovú stránku, ale aj rozum ako nevyhnutnú zložku dokonalého diela. Až z tohto aspektu je zrejmy plný význam Goetheho citovanej výstižnej myšlienky, že ideálom umeleckých snažení je vytvoriť „cítene, myslené, ľudsky zdokonalené“ umelecké dielo. Áno, spojiť cítenu a myslenú hudbu vo vyššiu jednotu, ktorá je ľudsky dokonalá — to bolo vrcholným cieľom osvietenského ideálu vyrovnaného, univerzálne platného hudobného umenia v konečnom období klasicizmu, kde cit a rozum, obsah a forma vytvárali dokonalú jednotu, pričom, pravda, citová, obsahová zložka bola nadradená rozumovej.

8.4. Myšlienky popredných skladateľov epochy

8.4.1. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven

Uvedomenie si tejto dialektickej súhry citu a rozumu — teda rozumu nie v zmysle barokového racionalizmu, ale v zmysle klasickej vyrovnanosti všetkých zložiek — môžeme doložiť i v myšlienkach najväčších skladateľov doby na čele s Haydnom a Mozartom. Haydn v jednom zo svojich listov z roku 1787 o Mozartovi píše: „Kiež by som mohol každému priaznivcovi hudby, najmä však tým veľkým, vryť do duše nenaodobiteľné Mozartove práce tak hlboko a s takým hudobným rozumom a veľkým citom, ako ich chápem a cítim ja...“⁶⁰⁹ Keď Mozart raz kritizoval zlého klaviristu, hovoril: „Poslucháči — myslím tých, ktorí sú hodní, aby boli tak nazvaní — nemôžu povedať nič iné ako to, že hudbu a hru na klavíri videli. Počujú, myslia a cítia pritom tak málo ako on.“⁶¹⁰ Ideálny hudobník a poslucháč podľa Haydna i Mozarta musí myslieť (chápať) a cítiť, teda vyhovieť práve tomuto ideálu rozumom usmerneného cistenia vrcholného klasicizmu. Do tretice k tejto téme uvedieme myšlienku, z ktorej okrem dialektickej jednoty oboch princípov vyplýva

primárnosť citovo-zmyslovej zložky. Stručne, ale výstižne to vyjadril Haydn slovami: „Ucho, rozumie sa vzdelené, musí rozhodnúť... vumelkovanosti nemajú žiadnu hodnotu.“⁶¹¹ Rozhodujúci je teda zmyslový orgán (ucho), ale usmernený rozumom (vzdelené). Pri nadvláde senzualistického princípu vumelkovanosť v klasicistickom diele nemá miesto.

Keď sme už začali citovať Haydna a Mozarta, nebude iste od vecí, keď v tom budeme pokračovať a na záver uvedieme ešte výber z myšlienok estetického zamerania od najväčších skladateľov klasicizmu, teda od Glucka, Haydna, Mozarta a čiastočne aj od Beethovena („čiastočne“ len preto, že Beethoven prerastá hranice klasicizmu a patrí už do iných súvislostí). Musíme si, pravda, uvedomiť, že to boli predovšetkým skladatelia, hudobníci a nie literáti, estéti, filozofi alebo teoretici. Hudobno-estetické problémy osobitne nepertraktovali, tieto vyslovovali viac-menej príležitostne, v listoch, v rôznych výrokoch, komentároch a pod., kde glosujú svoje skladby alebo umelecké zámery. I keď sa teda týmto otázkam bezprostredne nevenovali, chceme poukázať aspoň na niektoré autenticky zachované a bezpochyby pozoruhodné náhľady, aj keď, pravda, svoje estetické ideály realizovali tieto poprední majstri predovšetkým vo svojich skladbách.

O Josephovi Haydnovi (1732—1809) (obr. 30 v prílohe) sa síce nezachovalo veľa úvah k estetickému problému, ale i tak stoja za povšimnutie. Haydn vyjadril demokratickú, univerzálnu platnosť, všeobecnú zrozumiteľnosť svojej hudby známym výrokom: „Moja reč je zrozumiteľná celému svetu.“⁶¹² V tejto súvislosti je zaujímavé spomenúť aj glosu, ktorú vpísal do rukopisu svojej 42. symfónie (z roku 1771), kde škrtol, resp. opravil niekoľko taktov a poznamenal: „Toto bolo pre príliš učené uši.“⁶¹³ Haydn, ktorý inštrumentálnu hudbu pretvoril na veľkolepé výrazové umenie, pravdepodobne sa nazdával, že toto miesto znelo príliš suchopárne, „učene“, že by to snád nebolo také prístupné novým poslucháčom a v duchu dobových protiracionalistických, demokratických snažení toto miesto opravil, aby skladba bola pochopiteľná aj necvičeným ušiam. Obdobne píše Mozart v jednom liste o niektorej svojej skladbe, že je určená pre každého, výjmc tých, ktorí majú „dlhé uši“. Výrazy *gelehrte Ohren, lange Ohren* sú tu myslené, zrejme, ako protiklad ku Krauseho *gesundes Ohr* alebo k Rousseauovým *les oreilles rustiques*.

Haydn vyslovil aj ideál spevnej melodiky v hudbe. S ťútosťou konštatuje: „Je dosť veľká škoda, že v dnešnej dobe sa spev tak zanedbáva — takí skladatelia komponujú, ktorí sa nenačili spievať a spev veru patrí

⁶¹¹ Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn II*, Leipzig 1928, 30 (výrok vyslovený voči G. A. Griesingerovi).

⁶¹² F. Blume, *Klassik*. MGG VII, 1958, 1043.

⁶¹³ Jens Peter Larsen — H. C. Robbins Landon, *Haydn*. MGG V, 1956, 1905.

⁶⁰⁹ H. Brandt, *Meister der deutschen Musik in ihren Briefen*, München 1940, 67..

⁶¹⁰ Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I*, Berlin 1961, 103.

takrečeno medzi upadajúce umenia.⁶¹⁴ Haydn, zakladateľ modernej nástrojovej hudby, tvorca zrelého klasicistického inštrumentálneho štýlu, výslovne žiadal, aby sa skladatelia naučili spievať! Zachoval sa ďalší výrok, ktorý vyslovil vo svojom vysokom veku: „Keď chceš vedieť, či je nejaká melódia skutočne krásna, zaspievaj si ju bez sprievodu.“⁶¹⁵ Aj tu je zrejmy jeho celoživotný ideál krásnej, prostej a predovšetkým kantabilnej melodiky v hudbe, teda aj inštrumentálnej, ktorá podľa dobových požiadaviek mala napodobniť spev. V otázke klasicistickej melodiky sa ešte bližšie vyslovil k tenoristovi M. Kellymu: „Je to melódia, ktorá prepožičiava hudbe pôvab, a vytvoriť ju, je nanajvýš ťažké; mechanickú stránku hudby sa možno naučiť vytrvalosťou a štúdiom, avšak vynález krásnej melódie je dielom génia a ako taká nepotrebuje vyzdobenie, aby sa páčila.“⁶¹⁶ Táto myšlienka ukazuje aj protiracionalistické nazeranie Haydna a vyzdvihovanie momentu voľnej inšpirácie. Toto ešte bližšie osvetľuje mienka, ktorú vyslovil v rozhovore so svojim biografom A. Chr. Diesom: „Keď som niečo považoval za také krásne, že sluch a srdce podľa mojej mienky mohli byť spokojné, a keby som takú krásu mal obetovať suchopárnej pedantérii, radšej som sa dopustil malej gramatickej neobratnosti.“⁶¹⁷ Túto myšlienku z druhej strany dopĺňa jeho v inej súvislosti vyslovené konštatovanie, kde zdôrazňuje význam vypracovania myšlienok podľa pravidiel umenia, pričom však túto prácu hodnotí z hľadiska srdca, teda v poslednej inštancii zo senzualistického hľadiska: „Keď som zachytil nejakú myšlienku, celé moje snaženie smerovalo k tomu, aby som ju prispôbil pravidlám umenia a posilnil ju. Tak som sa vynasnažil pomáhať si, a to je to, čo toľkým našim novým skladateľom chýba; priradujú jeden kúsok k druhému, prerušujú, keď sotva začali; avšak keď si to človek vypočuje, nič trvalejšie v srdci neostane.“⁶¹⁸ Haydn tu súčasne kritizuje krátkoduchosť a nedostatok vypracovania hudobných myšlienok v hudbe raného klasicizmu, a to práve z hľadiska srdca, ktorého nároky nemožno takýmto postojom uspokojiť. Táto a predchádzajúca myšlienka súčasne poukazujú na ideál vrcholného klasicizmu, jednoty invenčnej zložky i kompozičného majstrovstva tak, ako to inými slovami vyjadrili Goethe, Hegel, Mozart a ďalší.

Do klasicistickej estetiky Haydn prispel ešte výrokom, ktorým ju významne doplnil v dôležitom smere. Ide o svetský ráz klasicistickej hudby. Táto svetskosť, ktorá charakterizovala mentalitu nového človeka, bola výrazným znakom nielen samej svetskej hudby, ale dokonca i hudby cirkevnej; z tohto hľadiska je duchovná hudba klasicizmu dokonca svet-

skejšia ako nejedna zo svetských skladieb barokového, ba i romantického obdobia. Cirkevnej vrchnosti to, prirodzene, bolo trňom v oku, pretože hudba tým odvádza náboženskú obec od rozjímania namiesto toho, aby náboženské čítanie umocňovala. Keď Haydnovi vytykali, že jeho duchovná hudba je príliš svetská, radostná, Haydn prefikane odvetil: „Keď myslím na Boha, moje srdce je také plné radosti, že mi noty len tak bežia ako niť z cievky. A keďže mi Boh dal veselé srdce, iste mi prepáči, keď mu aj veselo slúžim.“⁶¹⁹ Týmto stanoviskom zobral Haydn svojim kritikom vietor z plachiet a iba potvrdil fakt, že aj na objednávku viazaná cirkevná hudba sa dostala do osvietenského prúdenia estetických ideálov klasicizmu. Skladatelia tejto epochy vytvorili aj na tomto poli diela koncertantného, svetského, niekedy až tanečného rázu, aj tu akcentovali senzualistický, k pozemským radostiam obrátený životný postoj.

Túto skutočnosť zdôrazňoval dokonca dávno pred Haydnom — na samom prahu klasicizmu — aj Mattheson, pre ktorého bol afekt radosti najdôležitejší práve v cirkevnej hudbe. Hovoril: „Najväčší úžitok opravdu radostnej hudby máme správne (avšak bez vylúčenia dovolených rozkoší) hľadať v chvále božej a v neustále jasavom ďakovaní... nech preto v kostole i v domoch znie na chválu a velebenie Boha najmä radostný spev... buďme vždy veselí, radujme sa v Pánu a radujme sa znovu. Veď Boh ani nechce smutné obete a nevie dostatočne vynachváliť veselosť svojho ľudu.“⁶²⁰ Teda už Mattheson uvádza osvietenký ideál, anticipuje vývoj klasicistickej cirkevnej hudby! Tento ideál radosti, prirodzene, vôbec neplatil iba pre cirkevnú hudbu, uviedli sme to iba ako príklad, že dokonca v tejto oblasti skladatelia vedome sledovali nové estetické ideály.

Haydn však jasne vyslovil aj svoje snahy rozdávať radosť celou svojou hudbou, no nie tak baviť aristokraciu, ako potešiť predovšetkým nové vrstvy ustarostených pracujúcich ľudí, ktorých chcel urobiť šťastnými a tak povzniesť a uspokojiť zároveň ich hlad po krásnom umení, pričom aj zdôraznil, že to vôbec nebola ľahká, ale veľmi náročná úloha. Výstižný je tu úryvok listu z jesene roku 1802, ktorý adresoval svojim čitateľom v Rügene: „Kedykoľvek som musel bojovať s prekážkami, kedykoľvek moje duševné a telesné sily ochabovali a ťažko mi bolo vydržať na svojej ceste, vždy mi niečo našepkávalo: Tak málo je šťastných a spokojných ľudí na svete, tak veľa je starostí a trápenia! Možno práve tvoja práca sa stane tým prameňom, z ktorého ustatý, starosťami utrápený človek načerpá na niekoľko chvíľ pokoj a úľavu... Táto myšlienka ma poháňala vpred, a preto aj dnes s pocitom šťastia a radosti hľadím na svoju námahu, ktorú som po dlhé roky nepretržitou prácou vynakladal

⁶¹⁴ Bence Szabolcsi, *Régi muzsika kertje*, Budapest 1957, 85.

⁶¹⁵ F. Blume, c.d., 1037.

⁶¹⁶ Michael Kelly, *Reminiscences*... I, 190, cit. podľa C. F. Pohl, c.d., 29—30.

⁶¹⁷ C. F. Pohl, c.d., 30.

⁶¹⁸ C. F. Pohl, c.d. 28; bez udania prameňa.

⁶¹⁹ Richard Batka, *Einführung in das Schaffen Haydns*. Universal Edition A. G., 3923 Wien—Leipzig, 32.

⁶²⁰ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, c.d., 17—18.

na toto umenie.⁶²¹ Je to mimoriadne poučný doklad o humanistických, osvietených ideáloch, ktoré tohto geniálneho skladateľa viedli pri tvorivej práci, a okrem estetického aspektu obsahuje aj podnetné sociologické hľadisko. Pripomína to, mimochodom, obdobný náhľad, ktorý, ako sme uviedli, naznačil aj Hegel. Toto humanisticko-esteticko-sociologické stanovisko akoby inde doplnil ešte myšlienkou, z ktorej je zrejmý aj jeho etický postoj: „Nech sa svet dozvie, že som nebol neužitočným členom spoločnosti a že aj hudbou možno činiť dobro.“⁶²² Toto dopĺňa ešte výrok, ktorý v starobe povedal svojmu druhému biografovi G. A. Griesingerovi: „Nazdávam sa, že som vykonal svoju povinnosť a že som bol svetu svojou prácou užitočný...“⁶²³ Už Rousseau hovoril o morálnych účinkoch vyššieho spôsobu napodobnenia v hudbe a toto ešte väčšmi vyzdvihoval Haydn — bol to typický postulát osvietenstva; viera, že hudbou možno vychovať nového človeka.

V tejto súvislosti je zaujímavé uviesť požiadavku, vyslovenú J. G. Sulzerom, ktorý uzatvára svoj už citovaný článok *Musik* vo svojej *Allgemeine Theorie der schönen Künste* takouto revolučnou myšlienkou: „Zo všetkých uvedených poznámok vyplýva, že toto božské umenie (t. j. hudba, p o z n. P.P.) by sa mohlo privolať na pomoc aj pri vykonávaní najdôležitejších úkonov politiky (!). Aká to nepochopiteľná svojvôľa, že sa považuje iba za prostriedok krátenia dlhej chvíle záhaľčivých ľudí!“⁶²⁴ Áno, hudba sa stala druhom „politiky“, bojovým prostriedkom za lepšiu budúcnosť človeka, novej spoločnosti! „Politicky“ zafarbené sú aj ďalšie Haydnove myšlienky, kde žiada tvorivú slobodu a oslobodenie hudby od strohých remeselných pravidiel starého racionalizmu, ktorý sputnal výraz do mŕtvych schém, keď roku 1788 hovorí: „Slobodné umenie a tak krásna kompozičná veda nestrpia žiadne remeselné putá. Srdce a duša musia byť slobodné...“⁶²⁵ V súvislosti s prísnu sadzbou jeho súčasníka, skladateľa J. G. Albrechtsbergera (1736—1809), obdobne povedal Griesingerovi: „Čo to znamená? Umenie je slobodné a nemá sa obmedzovať žiadnymi remeselnými putami.“⁶²⁶ Túto priam revolučnú požiadavku vyslovil Esterházyho „lokaj“ Haydn! Keď sa do istej miery oslobodil od svojich služieb a dostal sa do Londýna, radosť z dočasnej slobody vyjadril slovami, ktoré adresoval svojej dobrej známej, pani M. Genzingerovej: „Ó moja milá milostivá pani! Ako sladko len chutí istá sloboda; mal som dobré knieža, občas som však bol závislý od nízkych duší. Často som



Obr. 31. J. Lange. *W. A. Mozart* (1756—1791). Olejomaľba (Salzburg, Mozart-Museum, Mozarteum).

Výrez z nedokončeného obrazu, znázorňujúceho majstra pri klavíri.

⁶²¹ B. Szabolcsi, *Haydn a doznievajúci klasicizmus*. Slovenská hudba III/6, Bratislava 1959, 275.

⁶²² B. Szabolcsi, c.d., 275.

⁶²³ C. F. Pohl, c.d., 31—32.

⁶²⁴ H. Pfrogner, c.d., 243.

⁶²⁵ F. Blume, c.d., 1088.

⁶²⁶ C. F. Pohl, c.d., 30.



Obr. 32. Chr. Hornemann. *L. v. Beethoven* (1770—1827), 1803. Miniatura (Bonn, Beethovenhaus).

vzdychal, aby som sa vyslobodil, teraz som to do určitej miery dosiahol; uznávam aj dobrodenie toho, hoci moja duša je viac zaťažena prácou. Vedomie, že nie som viazaným sluhom, vynahradí mi všetku námahu...“⁶²⁷ Haydn tu anticipuje Beethovena, ktorý hovoril, že „pravé umenie nepochlebuje, ale je svojim vlastným pánom.“⁶²⁸

Starý, 74-ročný Haydn, keď už svoje celoživotné dielo takmer ukončil, spoznal obrovské možnosti, budúcnosť novej hudby, ktorej práve on dal pevné základy, keď hovoril: „Hudobné umenie nemá hranice... toho, čo sa ešte v hudbe môže vykonať, je oveľa viac a je oveľa väčšie ako to, čo sa urobilo dosiaľ...“⁶²⁹ Obdobne hovoril aj inde: „Budúcnosť hudby je nedozerná“⁶³⁰ — opravdu prorocké slová večne mladého Haydna — ďalší hudobný vývoj plne potvrdil jeho predpoveď.

Veľký reformátor opery Christoph Willibald Gluck (1714—1787) (obr. 29 v prílohe) nám poskytuje zaujímavý pohľad na svoje umelecké ciele v predhovore k opere *Alceste*. Gluckovo umelecké pôsobenie už prv pripravili mnohí teoretici (napr. Diderot, Quantz a iní) a Gluck svojou tvorbou splnil práve teoretické požiadavky, ktoré sa kládli na nové operné dielo. Gluckovým vystúpením v Paríži sa obnovil starý boj bufonistov, pravda, na vyššom stupni, s trocha zmenenou náplňou, pretože tu už nešlo o prvenstvo princípov talianskej alebo francúzskej hudby. Gluck splnil práve požiadavky univerzálne platnej hudobnej reči, ktorá vznikla syntézou pozitívnych stránok hudby rôznych národných slohov a odmietaním ich negatívnych črt, a preto sa obracia aj proti niektorým nedostatkom talianskej opery — jeho priaznivci ho dokonca stavali do príkreho protikladu s talianskym skladateľom Nicolom Piccinim (1728—1800), ktorého roku 1776 povolali do Paríža, kde zožal veľké úspechy. V dejinách je tento boj známy ako boj gluckistov proti piccinistom. Gluck však nebol zaujatý proti celej talianskej hudbe — splnil iba to, čoho sa dožadovali toľkí teoretici, od Scheibeho po Goetheho. Gluck sa vyslovil celkom v tomto zmysle, keď v *Mercure de France* roku 1773 napísal, že mal na mysli vytvorenie takej hudby, „ktorá je po vôli všetkým ľuďom... a ktorá zruší smiešne rozdiely medzi hudbou rôznych národov“⁶³¹

V spomenutom predhovore k svojej opere *Alceste* (1769) Gluck jasne a uvedomele vyslovil svoje umelecké ideály. Hovoril, že chce odstrániť niektoré nešváry, ktoré zaviedli talianski skladatelia, a že treba „obmedziť hudbu na svoju pravú úlohu, to značí, že má slúžiť poézii zosilnením výrazu a pôsobivosti situácie, bez prerušenia deja alebo bez

⁶²⁷ C. F. Pohl, c.d., 36.

⁶²⁸ D. Zoltai, c.d., 16.

⁶²⁹ B. Szabolcsi, c.d., 275.

⁶³⁰ B. Szabolcsi, c.d., 278.

⁶³¹ F. Blume, c.d., 1043.

zoslabenia účinku nepotrebnými a zbytočnými ozdobami“.⁶³² Jeho príslušnosť k výrazovému estetickému princípu je tu vymedzená nadovšetko jasne.

Svoje d'alekosiahle reformátorské myšlienky o realistickej⁶³³ dramaturgii klasicistickej opery v ďalšom bližšie rozviedol na konkrétnych príkladoch. Hovoril, že hudba nemá prerušiť herca v ohnivom dialógu nudnou medzihrou, počas ktorej musí mlčať, ani ho nemá zdržať uprostred slova pri výhodnej samohláskke iba preto, aby v dlhom behu preukázal krásu svojho hlasu alebo aby čakal, kým mu dá orchester príležitosť na nabratie dychu pre dlhú kadenciu. Nemá sa ukončiť ani druhá časť árie — najmä keď je vášnivejšia a dôležitejšia — iba preto, aby sa podľa predpisu opakovali hoci aj štyri razy za sebou slová prvej časti; práve tak sa nemá uzavrieť ária tam, kde jej zmysel nie je ešte ukončený, a to len preto, aby spevák preukázal svoje umenie v rozličných a svojvoľných variáciách niektorého miesta. Nakoniec uzatvára: „Skrátka, chcel som skončiť so všetkými zlovykmi, proti ktorým dobrý vkus a zdravý rozum už dávno márne bojujú.“⁶³⁴ Gluck sa tu prenikavými postrehami obracia proti obsahove prázdnej, iba zmyslovej hudbe niektorých talianskych opier, ktoré boli koncipované bez vzťahu k textu, k obsahu drámy, podľa čiste hudobných kritérií, ktoré dali spevákom príležitosť, aby ukázali svoju prázdnu samoučelnú virtuozitu. Týmto sa súčasne postavil aj proti vtedy rozšíreným zlovykom talianskych spevákov. Aj čiste hudobné zložky, napr. predohra, majú funkčne súvisieť s drámou. O predohre hovorí, že „má poslucháča pripraviť na nastávajúci dej, ktorý sa zobrazuje, a má akosi udávať jeho obsah“.⁶³⁵ (Obdobnú myšlienku vyslovil už aj Quantz.) Nástroje sa majú používať vždy iba podľa dôležitosti a úmerne k stupňu vášne. Gluck sa obracia tiež proti nápadnému rozlíšeniu medzi áriou a recitativom, čo treba odstrániť, pretože je proti zmyslu drámy, prerušuje myšlienkový prúd i súvislosť scénického priebehu. Gluck ďalej uvádza, že najväčšiu časť svojho úsilia venoval dosiahnutiu „vznešenej prostoty“. Tento základný Winckelmannov postulát pre charakteristiku klasicistického (výtvarného) umenia vyslovil pred ním už Mattheson, Gluck ho však uviedol de facto do života svojou hudbou. „Preto“, hovorí Gluck, „vyhol som sa tomu, aby som sa parádil ťažkosťami na úkor jasnosti (pojem jasnosti bol — napr. u Matthesona — ďalším charakteristickým postulátom klasicizmu, pozn. P. P.), nikdy som nekládol dôraz na vynález nového obratu, keď nevyplýval prirodzene zo samej situácie a nebol úmerný výrazu. Konečne som si žiadne

pravidlo nevážil tak vysoko, aby som sa nazdával, že ho nesmiem s dobrým svedomím obetovať pre účinok“.⁶³⁶

V tomto slávnom predhovore Gluck zhrnul svoje myšlienky o tom, aby hudba slúžila len dráme, a odmietal všetko, čo by stálo v ceste správneho výrazu, dramatickej pravdivosti. Tomuto snaženiu veľmi napomáhala jeho spojenie s libretistom Ranierom da Calzabigim (1714—1795), ktorý podľa vlastných Gluckových slov plnou mierou prišiel v ústrety jeho snaženiam a nahradil kvetnaté reči a zbytočnosti „rečou srdca, silnými vášňami, pútavými situáciami a vždy menlivým dejom“.⁶³⁷ Gluckom vyjadrené zásady novej opery však neplatili iba pre ňu, ale charakterizujú postuláty hudby druhej fázy klasicizmu vôbec.

Jeho revolučné myšlienky kulminujú v závere predhovoru, kde zhŕňa ideály hudobného klasicizmu: „... prostota, pravda a prirodzenosť sú pevnými základmi krásna vo všetkých dielach umenia.“⁶³⁸ Krásno teda ako hlavný umelecký ideál klasicizmu nepozostáva iba z prirodzenosti a prostoty, ako to hlásala estetika raného klasicizmu, ale vo vrcholnom klasicizme pristupuje aj pravda. (Ako sme videli, o pravde a o jej vzťahu ku krásnu sa obdobne vyslovili už Diderot a Lessing!) A pravda mohla byť strašná; všetko originálne, elementárne, bojovné, démonické prenikalo do štruktúry hudby druhej fázy klasicizmu (predzvesť toho bola zrejma už v perióde *Búrky a vzdoru*), na prahu ktorej stál Gluck. Z galantnej hravosti a z idyllickej citovosti klasicizmus prechádzal do dramatickosti a pravdivosti. A aby neboli o tom pochybnosti, či to Gluck s touto pravdou naozaj tak myslel, všimnime si ešte jeho predhovor k opere *Paride ed Elene* (1770), kde sa hneď na začiatku odvoláva na krásno a pravdu ako na veľké vzory a nemeniteľné zákony, na ktorých má stáť vkus, a kriticky sa zmieňuje aj o tých, „ktorých duša sídli iba v ušiach“,⁶³⁹ čím zrejme myslí, že nestačí púhe zmyslové pôsobenie krásnej hudby, ale táto musí prenikať hlbšie, musí byť výrazovým umením — v ďalšom tiež uvádza, že výraz hudby sa musí riadiť podľa danej situácie. Na záver hovorí: „Keď chceme sledovať pravdu, nesmieme zabúdať, že podľa povahy príslušnej veci sa aj najkrajšia melódia alebo harmónia môžu stať nedostatkom alebo nedokonalosťou, keď ich používame na nesprávnom mieste.“⁶⁴⁰

Gluck pochopiteľne požiadavku pravdy nielen vyslovil, ale vo svojom umení predovšetkým aj uskutočnil. Jeho libretista Calzabigi o Gluckovom baletе *Don Juan*, teda o diele „čiste“ hudobnom, bez textovej „podpory“, hovorí toto: „...hrôzu deja zachytil úplne; pokúsil sa zo-

⁶³² K. M. Klob, c.d., 48.

⁶³³ V historicky progresívnom zmysle.

⁶³⁴ K. M. Klob, c.d., 48.

⁶³⁵ K. M. Klob, c.d., 48—49.

⁶³⁶ K. M. Klob, c.d., 49.

⁶³⁷ K. M. Klob, c.d., 49.

⁶³⁸ K. M. Klob, c.d., 49.

⁶³⁹ I. Barna, *Örök muzsika*, 272.

⁶⁴⁰ I. Barna, c.d., 274—275.

brazovať vášne, ktoré ovládajú dej, a zdesenie, ktoré ovláda katastrofu“.⁶⁴¹ Prirodzene, táto požiadavka pravdy je u Glucka vždy integrálnou časťou klasiccky vyrovnaného diela, kde krásno zostáva vedúcim princípom, ktorému sa ostatné zložky podriaďujú, včleňujú. Gluck to jasne vyjadril v uvedenom citáte na konci predhovoru k *Alceste*, keď hovorí, že prostota, pravda a prirodzenosť sú pevnými základmi krásna vo všetkých dielach umenia. Málokto v dobových teoretikoch-estét poskytol toľko poučných myšlienok o výrazovom princípe, o druhej fáze klasicizmu ako práve Gluck.

Aj u Wolfganga Amadea Mozarta (1756—1791) (obr. 31 v prílohe) nachádzame v jeho listoch veľmi cenné príspevky k estetickým otázkam. Mozart sa aj slovami hlásil k ideálom osvietenstva. Už v mladom veku písal svojmu priaznivcovi, skladateľovi Padremu G. Martinimu, roku 1776 okrem iného toto: „Žijeme na tomto svete, aby sme sa vždy usilovne učili, aby sme boli vzájomnými úvahami osvietení (!) a vynasnažili sa vo vedách a v krásnych umeniach neustále napredovať.“⁶⁴² Mozart vyslovil aj ideál univerzálnej, zo všetkých slohov zmiešanej hudobnej reči vrcholného klasicizmu, keď sa v liste otcovi zo dňa 7. 2. 1778 najprv zmiňuje o spôsobe písania nemeckej, francúzskej a talianskej opery a dodáva: „Dokážem, ako viete, dosť dobre prijať a napodobniť všetky kompozičné spôsoby a slohy.“⁶⁴³

Svoje stanovisko k opernej problematike Mozart vysvetlil v početných listoch, z ktorých pre charakterizáciu vyberáme aspoň úryvky z dvoch. Základné otázky mozartovskej dramaturgie v hlavných črtách výstižne zachytil v liste otcovi zo dňa 13. 10. 1781. Prítom je zaujímavé konfrontovať jeho náhľady s Gluckovými myšlienkami o opere. Na prvý pohľad by sa totiž mohlo zdať, že tu ide o úplné protirečenie. Ako sme už uviedli, Gluck totiž hovorí: „Pamätal som na to, aby som obmedzil hudbu na jej pravú úlohu, to značí, že má slúžiť poézii...“⁶⁴⁴ Naproti tomu Mozart v spomenutom liste hovorí: „... pri opere musí byť poézia naprosto poslušnou slúžkou hudby“.⁶⁴⁵ Podľa Glucka teda hudba má slúžiť textu, kým podľa Mozarta text má slúžiť hudbe. Mozart pokračuje: „Prečo sa všade tak veľmi páčia talianske komické opery, hoci majú mizerné libretá, a to aj v Paríži, čoho som bol sám svedkom? Preto, lebo

tu úplne vládne hudba a pritom sa na všetko ostatné zabúda.“⁶⁴⁶ Potiaľ sa zdá, že Mozartov ideál bol protikladný s Gluckovým. Kto z nich teda má pravdu? Ani u jedného, ani u druhého nesmieme však vytrhnúť myšlienky z kontextu a zo širších súvislostí, pretože pri takomto jednostrannom pohľade by sa naozaj mohlo zdať, že ide o protikladné nazeranie. V skutočnosti však mali pravdu obaja, iba že každý z nich sa na to díval z iného zorného uhla. Nakoniec však obidvaja došli k tomu istému záveru.

Mozart totiž vo svojom liste pokračuje takto: „O to viac sa musí páčiť taká opera, kde je plán deja dôkladne vypracovaný; avšak sám text je písaný len pre hudbu a nie kvôli tomu, aby sa vyhovovalo nejakému mizernému rýmu, ktorý predsa k hodnote divadelného predstavenia, nech je to už čokoľvek, ničím neprispieva, ba skôr prináša škodu, keď sa poskladajú také slová alebo slohy, ktoré pokazia celú ideu skladateľa. Verše sú pre hudbu akiste najnepostrádateľnejšou vecou, ale rým iba kvôli rymovaniu škodí najviac. Páni, ktorí sa tak pedantne dajú do práce, vždy prepadnú spolu s hudbou. Preto je najlepšie, keď sa stretne dobrý skladateľ, ktorý sa rozumie do divadla a sám vie k veciam niečo povedať, s umným básnikom v podobe pravého Phoenixa. Potom si môže byť istý, že bude mať úspech aj u nevzdelaného obecnstva. Librealisti-básnici mi pripadajú skoro ako cechoví trubači so svojimi remeselnými fraškami. Keby sme my, skladatelia, chceli práve tak verne zachovať naše pravidlá, ktoré boli dobré iba dovtedy, kým nejstvovali lepšie, napísali by sme práve tak neschopnú hudbu, ako túto zhotovujú neschopné libretá.“⁶⁴⁷

Tieto poučné a významné Mozartove myšlienky, ktoré hovoria samy za seba, svedčia o tom, že smerovali práve k tým istým ideálom ako Gluckove snahy. Gluck i Mozart zdôrazňovali význam dobrého libreta ako aj zhodu slova a hudby, obaja sa obracali proti samoúčelnej, virtuóznejšej, iba zmyslovej hudbe a boli za dramatickú pravdivosť. Rozdiel je len v tom, že Gluck mal to šťastie, že v Calzabigim našiel rovnocenného partnera, ktorý uskutočnil Gluckove požiadavky a ideály libreta hudobnej drámy. Gluck sa preto zameriaval na hudobnú stránku opery a stanovil jej princípy, aby hudba zodpovedala obsahu deja. Ako sme už uviedli, taliansku operu nezavrhol ako takú, iba jej výstrelky. V skutočnosti mu išlo o vylepšenie a zmiešanie rôznych národných slohov vo vyššiu jednotu, pričom zo senzualistického základu klasicistickej hudby nikdy nevybočil. Krásno mu zostalo vedúcim princípom. Naproti tomu Mozart nemal vhodného libretistu (aspoň v skorších rokoch) a ostro napadol prázdny formalizmus ako aj nedostatky dobových libriet (najmä talianskych) a kládol tiež postulát jednoty hudby a textu. Mozart vy-

⁶⁴¹ Anna Amalie Albert, *Gluck*. MGG V, 1956, 359.

⁶⁴² Erich H. Müller von Asow, *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart III, Briefe und Aufzeichnungen Wolfgang Amadeus Mozarts 2*, Berlin 1942, 314.

⁶⁴³ E. H. Müller von Asow, *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart II, Briefe und Aufzeichnungen Wolfgang Amadeus Mozarts 1*, Berlin 1942, 392.

⁶⁴⁴ K. M. Klob, c.d., 43.

⁶⁴⁵ E. H. Müller von Asow, c.d., III 2, 134.

⁶⁴⁶ E. H. Müller von Asow, c.d., III/2, 134.

⁶⁴⁷ E. H. Müller von Asow, c.d., III/2, 134.

chádzal z kritiky libreta, žiadal dramatickú pravdivosť textu, kým Gluck vychádzal z kritiky hudby, žiadal dramatickú pravdivosť hudby, takže obidvaja si všimali dve stránky toho istého problému, vzájomne sa doplnili a bojovali za ten istý cieľ — syntézu oboch zložiek.

V uvedenom úryvku stojí za povšimnutie aj to, ako sa Mozart stal k otázke vývoja, originálnosti v hudobnom myslení, keď uvádza, že pravidlá sa nemajú „verne zachovať“, keď existujú „lepšie“, pretože ináč by výsledkom bolo komponovanie „neschopnej hudby“. V istom zmysle sa obdobne vyjadril Haydn, keď, ako sme uviedli, povedal, že kvôli krásnemu výrazu ochotne obetuje „suchopárnú pedantériu“, alebo že komponovanie neslobodno „obmedzovať žiadnymi remeselnými putami“. Práve tak, ako sme videli, aj Gluck hovorí, že „žiadne pravidlo si nevážim tak vysoko“, aby ho nemohol podľa potreby „s dobrým svedomím obetovať kvôli účinku“. Analogicky sa k tejto otázke vyslovil aj Beethoven mienkou, že nejestvujú nedotknuteľné pravidlá, ktoré by sa nemohli obetovať pre „krajšie“. Toto všetko svedčí o tom, že poprední skladatelia klasicizmu mali otvorenú myseľ pre všetko nové, progresívne, pre moderné výrazové umenie, ktoré predovšetkým títo majstri pomáhali formovať a prepožičali im trvalú estetickú platnosť a hodnotu.

Vráťme sa však k Mozartovi! Je pozoruhodné, že v spomínanom liste sa Mozart dotkol i požiadavky demokratickosti hudobnej reči klasicizmu; na poli opery v jednote dobrého textu a dobrej hudby videl hlavné kritérium úspechu „aj u nevzdelaného obecnstva“. V inštrumentálnej hudbe mu tiež išlo o to, aby jeho hudba uspokojila všetkých, širokú obec poslucháčov, znalcov i laikov, a bol si dobre vedomý potrieb nového obecnstva. Z niekoľkých, tejto téme venovaných myšlienok z jeho listov otcovi, ktorého uisťuje, že píše pre všetkých ľudí, aj v hudbe neskúsených, je zaujímavý úryvok jedného z listov, v ktorom vysvetľuje otcovi zásady, podľa ktorých skomponoval tri zo svojich klavírných koncertov (KV 413, 414, 415, p o z n. P.P.): „Koncerty tvoria práve akýsi stred medzi príliš ťažkými a príliš ľahkými, sú veľmi brilantné, príjemné pre uši, prirodzené, bez toho, aby boli prázdne; tu i tam môžu byť uspokojení i samotní znalci, ale tak, že neznalci musia byť s nimi spokojní bez toho, aby vedeli prečo.“⁶⁴⁸ Mozart tu dobre vyjadril základnú požiadavku svojej doby, aby hudba bola hlboká, umelecky majstrovská, schopná uspokojiť nároky znalcov, zároveň však prístupná, prirodzená, všeobecne zrozumiteľná, aby sa páčila aj laikom „bez toho, aby vedeli prečo“, teda bez toho, aby boli odborníkmi, aby mali „dlhé uši“, aby museli uvažovať. Málokto gény dejín hudby dokázal vo svojom umení splniť túto esteticko-sociologickú osvieteniskú požiadavku tak dokonale ako práve Mozart!

Kým Mozart v skôr spomenutom liste vysvetlil svoje základné náhľady na opernú estetiku, zatiaľ v inom liste vyslovil veľmi pozoruhodnú myšlienku, tiež v súvislosti s opernou problematikou, ale jej platnosť je tu širšia, vzťahuje sa na celú hudbu. V liste otcovi zo dňa 26. 9. 1781 píše v súvislosti s áriou Osmina *Solche herumgelauf'ne Laffen* z opery *Únos zo serailu* (aj v úryvku z predtým citovaného listu písal o tomto diele), ktorá líči Osminovu rastúcu zlosť, toto: „Áriu som p. Stephanimu (libretista opery, p o z n. P.P.) udal celú a väčšina hudby k nej bola hotová už skôr, ako Stephani vedel o tom čo len slovo... jej koniec bude účinný; Osminova zlosť sa stáva komickou tým, že som použil tureckú hudbu... *Drum beym Barte des Propheten* je síce v tom istom tempe, ale v rýchlych notách a keďže jeho hnev neustále vzrastá, iste urobí — nakoľko sa zdá, že ária sa už končí — *allegro assai* v celkom inom tempe a v inej tónine práve najlepší efekt.“ A teraz príde podstata jeho estetických záverov: „Lebo človek, ktorý sa nachádza v takom prudkom hneve, prestúpi akýkoľvek poriadok, mieru a cieľ, sám seba nepozná, tak ani hudba nemusí poznať seba. Keďže však vášne, nech by boli prudké alebo nie, nesmú nikdy budiť hnus, tak aj hudba ani v najhroznejšej situácii nikdy nesmie urážať ucho, ale i vtedy ho musí očariť, slovom musí zostať vždy hudbou; tak som nevolil cudziu tóninu k f (k tónine árie), ale príbuznú, no nie najbližšiu, d-mol, ale vzdialenejšiu, a-mol.“⁶⁴⁹

Mozart tu teda hovorí, že tak ako prudko nahnevaný človek sa nevie ovládať, podobne hudba pri vyjadrení prudkej vášne musí prestupovať pravidlá poriadku, miery. Keď sa Mozart dostal až k takej smelej požiadavke vybočenia hudby z obvyklých noriem, výrazne to svedčí o úprimnosti jeho vnútorného zápasu o pravdivý výraz, ktorý už nemá mnoho spoločného s ideálmi raného klasicizmu („mierne“ city, dojímavosť, „iba“ zmyslová hudba atď.). Na druhej strane však nezachádza do romantickej rozorvanosti, do krajného subjektivismu, za každých okolností sa snaží zachovať estetický ideál klasickej krásy, ani najhroznejšie situácie nesmú urážať ucho, nesmú budiť hnus, naopak, hudba aj vtedy musí ucho očariť, „slovom zostať vždy hudbou“. Teda na jednej strane hudba nemusí poznať seba, na druhej strane však hudba musí zostať vždy hudbou — to si neprotirečí, ale naopak, vyjadruje dve stránky jednej veci, ideál vrcholného klasicizmu, syntézu pravdy i krásna — obdobne, ako to vyslovil, i keď inými slovami, Gluck a ďalší. Toto Mozartovo umelecké krédo je teda základným nazeraním druhej fázy hudobného klasicizmu, je jednou z najpriliehavějších formulácií výrazového princípu. Druhá časť uvedeného úryvku listu (teda to, že hudba má byť vždy krásna) sa síce niekedy cituje v rôznych publikáciách,⁶⁵⁰ avšak vyjadruje iba jednu stránku problému a bez znalosti celej myšlienky vedie

⁶⁴⁹ E. H. Müller von Asow, c.d., III/2, 128.

⁶⁵⁰ Napr. u R. Sondheimera, c.d., 10.

k úplnému skresleniu Mozartovho postoja. Staršia hudobná historiografia takto jednostranným citovaním deformovala podstatu Mozartovej estetiky.

Musíme si odpustiť, aby sme tento list, ktorý je snáď najvýdatnejším písomným dokladom Mozartových hudobnoestetických náhľadov, citovali celý, pretože je veľmi dlhý. Uvedieme aspoň niekoľko miest, ktoré dosvedčujú, ako uvedomele postupoval Mozart pri skladateľskej práci a aké nesprávne sú náhľady, že komponoval iba spontánne, bez uvažovania, akoby len tak vysypal svoje skladby z rukáva. Pri charakteristike árie Belmonty *O wie ängstlich, o wie feurig* píše: „Viete, ako je vyjadrená — aj búšiacie, láskyplné srdce je už udané — 2 husle v oktávach... vidieť, ako sa trasie, ako sa tacká, vidieť vzdúvajúcu sa hrud', čo je vyjadrené pomocou crescenda, počuť šepot a vzdychanie, čo je vyjadrené pomocou tlmených prvých husiel' a flauty v unisone.“⁶⁵¹ (Príslušné slová sú v texte árie.) Mozart teda uvedomele používal aj pohybové analógie, asociácie a programové vyhodnotenie textu. Ďalej hovorí: „Zbor janičiarov je pre janičiarsky zbor všetkým, čo možno požadovať — krátky a veselý a písaný celkom pre viedenčanov.“⁶⁵² Aj tu je zrejme, že si plne uvedomil, komu svoje diela adresuje, aké je jeho publikum a tento sociologický aspekt ho ovplyvnil aj vo výbere tvárných prostriedkov. Okrem toho, ako sme videli už na začiatku listu, zasahoval aj do samého libreta, dopĺňal a opravoval ho, aby vyhovovalo jeho dramaturgickým zámerom; aj v skoršie uvedenom liste libretistov podrobil prenikavej kritike. Potom opäť nasleduje kritika, najprv s typicky mozartovskou vtípkujúcou drastickosťou: „Slovo ‚huj‘ som zmenil v ‚rýchlo‘, teda: ‚Ako rýchlo zmizla moja radosť.‘ Neviem, čo si naši nemeckí básnici myslia — keď sa už do divadla nerozumejú, pokiaľ sa týka opery, tak by aspoň nemali nechať hovoriť ľuďi, ako keby pred nimi stáli prasatá — huj sviňa!“⁶⁵³ A ku koncu listu dodáva: „... viac však nemôžem urobiť, pretože teraz sa celý dej prevracia, a to na moju žiadosť... treba urobiť veľkú zmenu... a Stephani má roboty vyše hlavy a tu musím mať trocha trpezlivosti... ale predsa mi aranžuje libreto, a to navlas tak, ako to ja chcem a viac, prisámbohu, od neho nežiadam!“⁶⁵⁴ Že Mozart mal pri stvárnení textu podstatnú účasť, je z tohto listu viac ako evidentné. Napokon o závere dejstva a o predohre hovorí: „... koniec bude veľmi hlučný, a to je aj všetko, čo k záveru dejstva patrí — čím väčší hluk, tým lepšie, čím kratšie, tým lepšie — aby ľudia neochladli pred potleskom. Predohra... je celkom krátka — stále sa striedajú piano a forte, pričom pri

forte vždy vpadne turecká hudba, moduluje cez všetky tóniny a myslím, že sa pritom nedá zaspáť, i keby sa predošla noc prebdela.“⁶⁵⁵

Vidíme, že u Mozarta je popri zmyslovom čare a špecificky hudobnom výraze zúčastnená aj rozumová zložka ako pomocný prostriedok dokonalého stvárňovania, ide o jednotu emocionálneho a rozumove usmerňujúceho hudobného myslenia, obsahu a formy, celkom v intenciách konečnej syntézy klasicizmu.

V tejto súvislosti dôležitý a poučný napokon je úryvok z listu, kde Mozart niečo odhaľuje zo svojej tvorivej práce: „Ak sa cítim dobre a mám dobrú náladu, na cestách v koči alebo po dobrom jedle, pri prechádzkach alebo v noci, keď nemôžem zaspáť, myšlienky sa mi dostavia plným priehrštím a ľahučko. Odkiaľ a ako, to neviem, ani nemôžem zato. To, čo sa mi ľúbi, uchovám si v pamäti, možno si aj pospevujem, tak mi aspoň povedali druhí. Ak si tieto myšlienky zapamätám, prichádza jeden nápad za druhým, úryvky sa spájajú v súlade s požiadavkami celku, podľa kontrastu, podľa zvuku rôznych nástrojov atď. To mi rozpaľuje dušu, keď ma nič nevyrušuje. Dielo rastie, neustále ho rozvíjam, vidím ho čoraz jasnejšie a jasnejšie, až nakoniec mám skoro celý výtvor v hlave, nech by bol akokoľvek dlhý. Moja myseľ ho objíma jediným pohľadom tak, ako pohľad oka zachycuje pekný obraz alebo drienču devu. Neodohráva sa to postupne s jednotlivými časťami vypracovanými v detailoch, ako sa to deje neskôr, ale moja fantázia počuje dielo ako celok. To, čo som takto vytvoril, tak ľahko už nezabudnem...“⁶⁵⁶

Na záver sa ešte stručne zmienime o Ludwigovi van Beethovenovi (1770—1827). (Obr. 32 v prílohe.) Stručne preto, lebo Beethoven síce bezpochyby bol významným skladateľom, avšak jeho myšlienky sa dajú komplexnejšie chápať iba z aspektu nazerania 19. storočia, teda z aspektu nasledujúcej epochy, kam Beethoven silne inklinoval, a okrem toho, hoci jeho korešpondencia je pomerne rozsiahla, Beethovenove listy nám poskytujú iba veľmi neúplný pohľad na jeho umelecké náhľady. Tieto, zrejme, nechcel písomne formulovať (pokiaľ sa tak stalo, z hľadiska estetiky 18. storočia nie sú už pochopiteľné v plnom význame a tak ich nebudeme analyzovať), preto sme neraz odkázaní na kusé správy z druhej ruky, ktorých autentickosť okrem toho nemožno plne overiť. Z tohto hľadiska sú jeho početné zachované skice skladieb omnoho výdatnejším prameňom pre pochopenie estetických princípov jeho tvorivej metódy.

Tieto náčrty názorne ukazujú, ako Beethoven pomaly, namáhavo a zodpovedne formoval svoje myšlienky, ako úporne a úmorne bojoval za správny a priliehavý výraz. Jeho bohatá fantázia prekypovala ná-

⁶⁵¹ E. H. Müller von Asow, c.d., III/2, 128.

⁶⁵² E. H. Müller von Asow, c.d., III/2, 128.

⁶⁵³ E. H. Müller von Asow, c.d., III/2, 129.

⁶⁵⁴ E. H. Müller von Asow, c.d., III/2, 229.

⁶⁵⁵ E. H. Müller von Asow, c.d., III/2, 129.

⁶⁵⁶ O. Jahn, *W. A. Mozart*, III., 1858, 423—425. Úryvok z listu, ktorého plné znenie prvýkrát publikoval J. F. Rochlitz roku 1815 v *Allgemeine Musikalische Zeitung*, je možno Rochlitzom redigovaný, zmysel myšlienok však nesporné zostal zachovaný.

padmi, melódiami, motívmi, ktoré zväčša hneď zaznamenal, avšak len málokedy zostali vo forme, v akej pôvodne vznikli. Tieto mnohonásobne a neraz veľmi ďalekosiahle pretváral, kým nedostali svoju konečnú podobu. Spontánne vzniknuté myšlienky väčšinou dlho a uvedomele brúsil; zložka citová i rozumová sú aj u Beethovena, ba spomedzi klasicistických skladateľov predovšetkým u Beethovena, nadovšetko evidentné. Dnešné estetické vyhodnotenie jeho hudobných náčrtov nepatrí však do našej práce, ktorá skúma dobové hudobnoestetické náhľady. Napriek tomu však niektoré Beethovenove výroky stoja za povšimnutie.

Veľmi podnetné je jeho vyznanie o pracovnej metóde, ktoré vyslovil skladateľovi Louisovi Schlösserovi roku 1825, a ktoré nabáda k porovnaniu s vyššie uvedeným úryvkom Mozartovým: „Svoje myšlienky, kým ich spíšem, nesiem dlho, často veľmi dlho so sebou. Pritom moja pamäť mi zostáva taká verná, že som si istý tým, že tému, ktorú som si raz osvojil, ani po rokoch nezabudnem. Kým som s ňou spokojný, všeličo mením, zavrhujem a pokúšam sa o to znova. Potom to vo svojej hlave spracúvam do šírky, zhustenosti, výšky a hĺbky a keďže som si vedomý toho, čo chcem, nikdy ma základná idea neopúšťa, stúpa, rastie do výšky, obraz vidím a počujem v celej jeho šírke, akoby bol predomnou v duchu jednotlivaty a zostáva mi iba práca so spísaním, ktoré ide rýchlo, a to podľa toho, koľko mám času, pretože občas sa zaoberám viacerými prácami, avšak som si istý, že nič navzájom nepopletiem. Pýtate sa ma, odkiaľ beriem svoje idey? Neviem to spoľahlivo zodpovedať: prichádzajú nevolané, sprostredkovane, bezprostredne, mohol by som ich uchopiť rukami, vo voľnej prírode, v lese na prechádzkach, v tichosti noci, skorého rána, podnietený náladami, ktoré básnik pretlmočí v slová a ja v tóny, ktoré znejú, hučia, burácajú, kým konečne stoja predomnou v notách.“⁶⁵⁷

U Mozarta i u Beethovena je evidentná primárnosť inšpirácie, tvorivej invencie, ktorá sa dostaví v určitých situáciách, vo vhodnej psychickej dispozícii. Obaja nemôžu zodpovedať otázku, odkiaľ prichádzajú, ako tieto idey vznikajú. Obaja ďalej stvárnajú a rozpracúvajú svoje hudobné nápady, vytvárajú dialektickú jednotu emotívnej a racionálnej stránky kompozičného procesu v zmysle princípov vrcholného klasicizmu, pravda, každý osobitým, rozdielnym, ba skoro až protikladným spôsobom. Beethoven „dlho, často veľmi dlho“ spracúva hudobné nápady, upravuje, opravuje, dopĺňa, mení svoje myšlienky, kým postupne nadobúdajú jasné obrisy a jedinečnú, nenapodobiteľnú podobu. Mozart naproti tomu zdanlivo tvorí hravo, „ľahučko“. Pravda, aj u Mozarta je — podľa jeho slov — evidentný výberový princíp hudobných nápadov, ako aj druhá fáza skladateľskej práce — rast a rozvoj myšlienok. V tvorivom zápale však Mozart svoje idey rýchlejšie uchopí do definitív-

nej podoby a v hlave zachytáva celostný tvar, ktorý jeho fotografická pamäť presne uchováva. Viac-menej dokončené dielo geniálny tvorca potom už len spíše či „odpisuje“ na notový papier. Beethoven sa ku konečnému zneniu svojich individuálnych diel dopracoval namáhavším spôsobom.

Myšlienku univerzálnej platnosti hudobného klasicizmu Beethoven vyslovil v koncepte listu skladateľovi Luigimu Cherubinimu (15. 3. 1823) slovami: „Umenie zjednocuje celý svet, tobôž pravých umelcov.“⁶⁵⁸ O svojich estetických ideáloch sa vyslovil niekoľkými kusými poznámkami. Skladateľovi Ferdinandovi Riesovi (16. 6. 1823) píše, že „medzi nami povedané je... prekvapivé, spojené s krásnom, najlepšou vecou.“⁶⁵⁹ V liste arcivojvodovi Rudolfovi (1. 6. 1823) vyzdvihuje citovú stránku hudby, keď hovorí: „... treba písať aj bez klavíra... Postupne vznikne schopnosť, aby sme spodobnili len to, čo si prajeme, cítime, čo je takou podstatnou potrebou pre usŕachtitého človeka.“⁶⁶⁰ Svoje úsilie o úprimný výraz vyslovil napr. myšlienkou, že „nejestvuje pravidlo, ktoré by sa nemohlo porušiť pre dosiahnutie ešte niečoho krajšieho“ (*à cause de „Schöner“*).⁶⁶¹ „Krajšie“ tu však môže mať už romantický aspekt, pretože aj kategória krásna je relatívna a v každej epoche sa menila. Romanticky zafarbená je aj táto jeho myšlienka: „Hudba je vyššie zjavenie ako všetka múdrosť a filozofia“,⁶⁶² čo poukazuje na určitú výlučnosť, ktorá sa hudbe a skladateľom v 19. storočí dostala. Inde zasa Beethoven vyslovuje obdobný osvietenický náhľad ako Haydn i Hegel o esteticko-eticom poslaní hudby pre starosťami utrápeného človeka, ktorého hudba povznáša: „Kto porozumie mojej hudbe, nevyhnutne sa vyslobodí zo všetkej biedy, s ktorou sa vláčia iní ľudia.“⁶⁶³ Tým tiež naznačil, že hudba preňho nie je planou zábavou, ale výrazovým umením, čo dosvedčujú aj jeho ďalšie výroky, z ktorých vysvitá, že hudba je výrazom vnútra. V liste Bettine Brentanovej (august 1812) píše: „... skutočnému mužovi musí hudba kresť oheň z ducha...“⁶⁶⁴, alebo v liste Fr. Matthisonovi (4. 8. 1800) oznamuje, že mu venoval skladbu, ktorá „prišla z môjho horúceho srdca“.⁶⁶⁵ Zdôraznenie, že hudba je vecou srdca, vyslovil teda aj Beethoven. Toto nazeranie, ktoré sme tak často dokumentovali v dobových estetických spisoch, doložme tu niekoľkými ďalšími citátmi:

⁶⁵⁸ Albert Leitzmann, *Beethovens Briefe, Auswahl*, Leipzig 1926, 195.

⁶⁵⁹ A. Leitzmann, c.d., 199—200.

⁶⁶⁰ A. Leitzmann, c.d., 198.

⁶⁶¹ R. Rolland, *Život Beethovenův*, Praha 1954, 121.

⁶⁶² *Musik, Sprüche und Gedichte*, gesammelt von P. J. Tonger, 14. vyd., Köln, 3.

⁶⁶³ R. Rolland, c.d., 121.

⁶⁶⁴ Emerich Kastner, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe. Nebst einer Auswahl von Briefen an Beethoven*, Leipzig 1910, 258.

⁶⁶⁵ A. Leitzmann, c.d., 14.

J. J. Quantz písal, že účelom hudby je „zmocniť sa srdca“,⁶⁶⁶ J. A. Hiller vyzdvihoval v hudbe „potreby srdca“,⁶⁶⁷ J. W. Heinse podotkol: „Hlavný zdroj hudby je v srdci“,⁶⁶⁸ Chr. W. Gluck uviedol, že chce písať „hudbu plnú sily, prihovárajúcu sa srdciam“,⁶⁶⁹ J. Haydn sa rok pred smrťou hudobníkovi J. Nislemu vyslovil v tom zmysle, že si povedal: „Budeš písať tak, ako Ti srdce káže a cítil som sa pritom dobre“,⁶⁷⁰ a filozof J. G. Hamann (1730—1788) uznal, že „srdce bije skôr ako naša hlava myslí.“⁶⁷¹ U Beethovena je táto myšlienka zjavná aj z výroku, ktorý nám zaznamenal jeho žiak Carl Czerny. Povedal: „Nikdy som nemyslel na to, aby som písal pre poveseť a česť; čo mám na srdci, to musí von, a preto píšem.“⁶⁷² Hudba sa teda aj podľa neho neobracia iba k ušiam, zmyslom, ale preniká hlbšie, do ľudského vnútra, je výrazom srdca a opäť sa obracia k srdciam.

Tento základný postoj charakterizuje jeho celú tvorbu, čo môžeme aj priamo doložiť mottom, ktoré napísal na jedno zo svojich najväčších diel, *Missa solemnis*, op. 123: „Zo srdca — nech opäť vojde do srdca.“⁶⁷³ Toto heslo, ktoré stojí nad týmto veľkolepým pomníkom humanizmu, svedčí aj o neliturgickom zameraní diela, ktoré má vniknúť do ľudského srdca a patrí — nielen svojimi veľkými rozmermi, ale predovšetkým svojím určením — do koncertnej siene, nebolo vecou služobnej objednávky pre cirkevné účely.

Snáď najpodnetnejšie je motto, ktoré dal Beethoven svojej 6. symfónii, op. 68, tzv. *Pastorálnej* a ktoré najzjavnejšie svedčí o jeho príslušnosti k estetike výrazového princípu. Mohlo by sa totiž na prvý pohľad zdať, že Beethoven tu bol zástancom učenia o napodobnení, ktoré hlásalo heslo prírodu napodobniť, maľovať. Veď táto skladba bola bezprostredne inšpirovaná prírodou, programové nadpisy nad jednotlivými časťami usmerňujú fantáziu poslucháča. Beethoven tu okrem iného zobrazuje zvuky prírody — tónomalebne líči zurčenie potoka, vtáčí spev, dážď, vietor, búrku, blesky-hromy, pastiersky spev, ďalej dedinskú veselicu ako aj vnútornú prírodu človeka, vzbudenie veselých pocitov pri príchode na vidiek, pocity vďaka po búrke atď. Keď berieme do úvahy

umelecké hodnoty tejto symfónie, mohlo by sa zdať, že učenie o napodobnení, ktoré práve hlásalo napodobnenie týchto vecí v hudbe, našlo tu svoju esteticky najhodnotnejšiu realizáciu, vyvrcholenie, vzor. Beethoven však celkom vedome skomponoval túto symfóniu nie v intenciách učenia o napodobnení, ale práve naopak, v intenciách výrazového princípu, teda toho princípu, o ktorom sme uviedli, že sa stal hlavnou estetickou zásadou druhej fázy klasicizmu. Beethoven, aby zamedzil, znemožnil nesprávne vysvetlenie umeleckých zámerov svojej symfónie, do partu prvých husiel vpísal: „Pastorálna symfónia alebo spomienka na vidiecky život.“ A k vysvetleniu hneď dodal motto, ktoré sa stalo známym, ale až z tohto hľadiska odкрýva svoj plný význam: „Viac výraz pocitov ako maľba“ (*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*)⁶⁷⁴. Teda ani v tomto diele mu nešlo v prvom rade o napodobnenie, o maľbu (tónomaľbu), ale predovšetkým o výraz citov. Tým krátko, ale výstižne a jednoznačne formuloval základný estetický princíp, podľa ktorého tvoril. Toto motto okrem toho prenikavo charakterizuje aj podstatu estetiky hudby vrcholného klasicizmu vo vzťahu a na rozdiel od estetiky raného klasicizmu. Týmto charakteristickým heslom popredného, reprezentatívneho skladateľa aj my najlepšie uzatvoríme svoje úvahy o dobových hudobnoestetických náhľadoch.

⁶⁶⁶ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 100.

⁶⁶⁷ *Abhandlung der Nachahmung der Natur*, cit. podľa L. Hoffmann—Erbrecht, c.d., 418.

⁶⁶⁸ H. Goldschmidt, c.d., 193.

⁶⁶⁹ Chr. W. Gluckov list v *Mercure de France*, február 1773, cit. podľa F. Blume, c.d., 1043.

⁶⁷⁰ C. F. Pohl, c.d., 31; bez udania prameňa.

⁶⁷¹ Eberhard Preussner, *Musikgeschichte des Abendlandes*, Wien 1958, 310.

⁶⁷² A. Leitzmann, *Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen*, Leipzig 1921, 33.

⁶⁷³ *Philharmonia Partituren* 74, Wien, Beethoven, *Missa solemnis*, 1.

⁶⁷⁴ *Philharmonia Partituren* 3, Wien, Beethoven, *Symphonie VI*, úvod (slovný).

9. Záver

Ako sme v priebehu nášho výkladu videli, dobová hudobná estetika nevytvorila ucelený systém náhľadov na hudbu v zmysle samostatnej filozofickej vednej disciplíny — na to ešte nebola zrelá doba. Hegel bol jedným z prvých, ktorý sa o to pokúsil. Toto však už nepatrilo do 18. storočia a pritom ani „Heglovi... sa predsa len nepodarilo filozoficky zdôvodniť samostatnosť estetiky“,⁶⁷⁵ nehovoriac už ani o tom, že to bola všeobecná a nie hudobná estetika — hudbe venoval Hegel iba niekoľko málo strán z celkového rozsahu svojej estetiky. Hoci teda systematická estetika nejestvovala, mohli sme sa presvedčiť o tom, že sa v podstate nastolili, pertraktovali a skúmali najrozmanitejšie, možno povedať všetky otázky a princípy, ktoré súviseli s problematikou estetiky hudobného klasicizmu. Nechceli sme násilne konštruovať ex post ucelený systém, ale chceli sme ukázať hudobnoestetické ideály také, ako vo vtedajšej dobe v skutočnosti boli a aký bol ich význam. Preto sme náš výklad spestrili početnými citátmi z pramenných materiálov, uvádzali sme dôležitejšie myšlienky dobových autorov, aby sme bez skreslenia, čím presnejšie a jasnejšie videli, aké bolo dobové hudobnoestetické „podhubie“, ktoré prevádzalo novú hudbu.

Možno by vyzeralo efektnejšie alebo aspoň akosi „pôvodnejšie“, keby sme myšlienkové pochody boli podali bez tejto podpory, iba vlastnými slovami. Bolo by podstatne jednoduchšie voľne interpretovať nazeranie, bez výberu a prekladu najvhodnejších citácií a ich zostavy podľa určitých kritérií. Išlo nám však o čím väčšiu autentickosť a konkrétnosť. To tiež determinovalo metodický prístup k problematike, ako aj spôsob jej spracovania. Nemohlo nám preto ísť ani o umelé vytvorenie nejstujúceho systému, no predsa sme sa snažili jednak vysvetliť a komentovať jednotlivé náhľady a jednak usporiadať a zoradiť materiál pokiaľ možno vývojove, aby sa nám z tejto spleti rozmanitých, nystematicky roztrúsených náhľadov črtal ucelenejší obraz, z ktorého sa dajú vyvodiť patričné závery o cieľoch a úlohách vtedajšej estetiky. Z toho dôvodu sme materiál roztriedili do troch kapitol alebo stupňov estetických kategórií a z tohto zorného uhla sme hodnotili a interpretovali

význam a zmysel myšlienok, ktoré nie sú na prvý pohľad hneď jasné. Pritom sme neskúmali iba estetiku „osebe“, ale z hľadiska základných spoločenských síl, ktoré ich podmienili a každý z troch estetických smerov 18. storočia, ktoré sme stanovili, dali sme do súvisu s konkrétnym hudobným štýlom vtedajšej doby (i keď sme hovorili o estetických náhľadoch a nie o samej hudbe). Prvý sa viaže k baroku, druhý k ranému a tretí k vrcholnému klasicizmu, pričom rozdiel medzi nimi bol analogický k štýlovým danostiam a k premenám hudobnej reči — medzi prvým a druhým bol kvalitatívny, medzi druhým a tretím kvantitatívny rozdiel, na konci vývoja dochádzalo akosi k syntéze na vyššom stupni.

Rozkvet hudobnoestetického nazerania 18. storočia sa viaže najmä na obdobie dlhodobého zápasu medzi zásadami hudobného baroka a novými princípmi klasicizmu, keď sa ukázalo vo zvýšenej miere potrebným bojovať, osvetľovať rôzne otázky estetického charakteru aj slovom. Keď klasicizmus svoje postuláty presadil a nadobudnul hegemoniu, bolo potrebné domyslieť a naďalej diskutovať rozmanité aspekty hudobného myslenia klasicizmu v záujme jeho ďalšieho zdokonaľovania a rozvoja. Estetika takto pomáhala dokorán otvárať brány novému, slobodnému, veľkému umeniu, a to, čo potom vytvorili najväčší majstri klasicizmu, nielenže splnilo všetky požiadavky dobovej estetiky, ale ju svojimi hodnotami ďaleko za sebou zanechalo. Estetika, ktorá v období vyvrcholenia a konečnej syntézy klasicizmu dosiahla svoje ciele, je preto zachytená a zrejmä predovšetkým v samej hudbe, kým, naopak, estetický reflex ku koncu storočia ustupuje.

Dnešný estetický rozbor hudby ako takej, teda konkrétnych skladieb, je však v zásade inou problematikou, iným tematickým okruhom ako osvetlenie vývoja hudobnoestetických náhľadov 18. storočia z hľadiska formovania princípov hudobného klasicizmu, čo bolo predmetom a účelom tejto práce.

Pravda, je to prvý pokus o nový prístup k tejto zatiaľ slabo spracovanej problematike, so všetkými úskaliami, ktoré už vzhľadom na šírku témy, značné množstvo autorov a ťažkú prístupnosť niektorých pramenných materiálov, ako aj vzhľadom na zložitosť celej spoločensko-historickej situácie a tým aj kultúrneho diania v sebe skrýva. Najviac problémov, pravda, bolo v tom, že estetické náhľady boli obsiahnuté a neraz priam „skryté“ v rozmerných spisoch, zameraných úplne ináč; sporadické, často len medzi riadkami vyslovené myšlienky hudobnoestetického významu bolo treba hľadať a ich jadro a zmysel vylúpnuť zo zákrut myslenia toho ktorého autora. Kvantita citovaného materiálu závisela predovšetkým od kvality, dôležitosti a od zástoja myšlienok v kontexte, medze nám niekedy kládla aj spomenutá nedostatnosť materiálov.

Vzhľadom na tento konkrétny pramenný materiál sme sa mohli presvedčiť, že doterajšie všeobecne rozšírené nazeranie na oblasť problema-

⁶⁷⁵ Georg Lukács, *Hegels Ästhetik* (úvodná esej — In: Hegel, *Ästhetik*), Berlin 1955, 28.

tiky dejín hudby, ktorú sme skúmali, javí sa neudržateľným a že ho treba korigovať a dopĺňať, ako napr. v otázke súvisu klasicizmu s *racionalizmom*, ktorý sa údajne práve vtedy v hudbe najviac uplatňoval. Naopak, videli sme, že sa racionalizmus viazal k teórii predchádzajúceho obdobia a práve klasicizmus proti nemu všemožne bojoval a vysoko vyzdvihoval protikladnú *senzualistickú* podstatu novej hudby.

Racionalizmus, ktorý vznikol v prvej etape, na samom úsvite osvietenstva, nesporne znamenal veľký pokrok v myslení, vo vedách, tiež v oblasti hudobnej *teórie* umožnil nové cenné objavy a poznatky, z ktorých mohol ťažiť aj hudobný klasicizmus (napr. funkčný dur-molový harmonický systém atď.). Na poli hudobnej *estetiky* však dal podnet na vytvorenie *afektivej teórie*, ktorá síce na rozdiel od abstraktných stredovekých špekulácií a metafyzických konštrukcií mala materialistický základ a afekty v hudbe nevzťahovala na nejaký mystický systém, ale na človeka, znamenala teda určitý pokrok, avšak na druhej strane zostala v zajatí špekulácií a symbolov, bola normotvorná, naivná, mechanistická a na prvé miesto v tvorbe i vo vnímaní postavila činnosť rozumu a aplikáciu matematických vzťahov. Pomocou rozumom vymysleného a na rozum opäť sa obracajúceho strohého systému akýchsi hermeneutických pravidiel sa táto teória usilovala o pojmovú jednoznačnosť vysvetľovania hudobných účinkov a vypracovala objemový vokabulár alebo register hudobných formuliek, ktoré boli vypočítané na viac-menej mechanické psychofyzické vyvolávanie afektov, ktoré intelekt poslucháča ako také spoznal, bez účasti emotívnej a fantazijnej zložky. Táto teória súvisela s barokovou hudbou a v poslednom dôsledku bola funkčne spätá s feudálnym absolutizmom. Hoci afektová teória sa bezprostredne nevzťahuje na klasicizmus, museli sme sa zaoberať aj ňou, pretože vyvrcholila práve v období slohového prelomu a bez rozboru tejto teórie by nebol zrejмый zásadný obrat v nazeraní na hudbu, ktoré sa vo veľkej miere odzrkadľovalo práve v bojoch medzi starými a novými náhľadmi.

Ako sme videli, *učenie o napodobnení* znamenalo práve opozíciu, zavrhovanie racionalizmu, uvoľnenie sa z pút jeho ustrnutých pravidiel; proti nemu začalo toto učenie polemicky vyhrotený, široko rozvetvený, ostrý boj, pričom vychádzalo najmä z opernej hudby, o ktorú opieralo svoje závery. Vyzdvihovaním zmyslových síl hudby, ucha proti rozumu, položilo základy pre estetiku novej klasicistickej hudby vo svojej ranej, prvej fáze. Učenie o napodobnení krásnej prírody možno v podstate rozdeliť na dva druhy — vonkajší a vnútorný (alebo nižší a vyšší stupeň). Hoci vo svojej nižšej forme v požiadavke maľovania a napodobnenia zvukov oživej a neoživej prírody, ale aj ohybov a akcentov reči zašlo príďaleko a obsahovalo početné naturalistické prvky, ktoré neboli celkom bez niektorých racionalistických momentov, znamenala druhá, vyššia podoba napodobnenie vnútornej prírody človeka, napodobnenie

vášni, teda značnú štylizáciu. Učenie o napodobnení bolo najrozšírenejším estetickým učením 18. storočia. Napodobnenie prírody alebo napodobnenie skutočnosti, ako aj zobrazenie ľudského vnútra znamenalo d'alekohľad „zrealističnenie“ oproti všetkým predchádzajúcim teóriám a spôsobom nazerania, znamenalo odvrat nielen od stredovekých mystických, ale aj od mechanicky racionalistických neživých špekulácií a príklon k reálnejším problémom osvietenského človeka a jeho sveta. Učenie o napodobnení požadovalo od hudby prirodzenosť a prostotu, vyslovovalo sa za širokú demokratizáciu hudobnej reči, za jej prístupnosť, viedlo ťaženie proti učenému kontrapunktu, harmonickej preťažnosti, proti všetkej vyumelkovanosti, strojenosti, zložitosti a ideálom preňho bola jasná, homofónna, jednoduchá, príjemná, dojímavá citová hudba, ktorá čarom jednotlivce spevnej ľúbivej melódie mala potešiť a pobaviť, pôsobiť zmyslove krásne. K učeniu o napodobnení sme pridružili inú estetiku („galantnú“), ktorá, hoci nevychádza z napodobnenia krásnej prírody, dochádza k obdobným záverom ako táto, a preto patrí do tejto kategórie.

Na učenie o napodobnení potom nadväzoval *výrazový princíp*, ktorý vyjadroval ideály druhej, vyššej fázy klasicizmu. Výrazový princíp vyzdvihoval autonómnosť výrazu ako niečo svojbytné hudobné, bez viazanosti na mimohudobný model napodobnenia prírody, ohybov reči, vášni a pod., kde ešte bola istá väzba na rozumové prvky; v prvom rade vyzdvihoval význam predstavivosti, fantazijnej zložky a tým aj väčšej voľnosti invenencie, teda požiadavky individuálneho nápadu. Senzualistický základ novej hudby sa dosiahol a vyslovil už v učení o napodobnení; teraz však už nestačilo púhe zmyslové pôsobenie, ideály zmyslového krásna, prostoty a prirodzenosti sa doplnili požiadavkou pravdivosti, obsahovej hĺbky, výrazovej intenzity, dramatickosti, aby hudba nezostala púhou hrou krásnych zvukov, ale ani naturalistickou kópiou skutočnosti, aby bavila nielen ucho, ale aby prenikala do srdca a povznášala, skrátka, aby sa stala výrazovým umením. Výrazový princíp sa preto vyznačuje odklonom od učenia o napodobnení, ktoré sa podrobilo všestrannej kritike. Pravda, protiklad medzi učením o napodobnení a výrazovým princípom nebol absolútny, ale iba relatívny, neznamenal negáciu jeho progresívnych tendencií. Vyššia, štylizujúca forma napodobnenia bola platformou, z ktorej sa toto učenie postupne znútra rozkladalo a pretváralo vo výrazový princíp. Polemika bola namierená predovšetkým proti naturalistickým prvkom tohto učenia a prvýkrát v dejinách hudobnej estetiky sa vyzdvihovala špecifickosť, osobitosť hudobného vyjadrovania, stvárňovania. Proti pojmovej určitosti sa uznávala viacvýznamovosť hudobných účinkov. Ideálom výrazového princípu bol voľný, čiste hudobnými prostriedkami dosiahnutý výraz krásnych, pravdivých, prirodzených, ušľachtilých, hlbokých ľudských citov, pravda, v zmysle osvietenských ideálov klasicky krásneho, dokonalého, po každej stránke vyrovnaného, univerzálne plat-

ného demokratického umenia, pričom sa aj tu vysoko vyzdvihovalo prvenstvo kantabilnej melodiky.

V konečnej fáze sa zretele obracali aj k formovej dokonalosti, k profesionálnemu majstrovstvu a tým aj k uplatneniu rozumovej zložky, toto však ničím nepripomína starý racionalizmus, ba naopak, bol mu priam protichodný. Išlo tu len o dosiahnutie čím väčšej dokonalosti výrazu novej hudby, o syntézu citenej a myslenej hudby za prirodzenej nadvlády emocionálneho a senzualistického základu. Rozumové momenty tu znamenali iba uvedomelé pôsobenie inšpirácie na dosiahnutie dialektickej jednoty medzi obsahom a formou, ideou a tvarom v zmysle umelecky dokonale stvárnených voľných emócií alebo emocionálne povýšeného hudobného myslenia.

Porovnávajúc význam estetiky raného a vrcholného klasicizmu ako aj ich vzťah, možno vcelku povedať, že učenie o napodobnení (včítane k ranému klasicizmu sa vzťahujúcej „galantnej“ estetiky) bolo svojím spôsobom relatívne ucelenejšou doktrínou a v riešení svojich postulátov konkrétnejšie ako výrazový princíp. Tento bol naproti tomu silnejší v kritike naturalistických prvkov a zvyškov starého racionalizmu učenia o napodobnení ako v postavení pozitívneho programu, kde sa jeho myšlienky stávali neraz hmlistejšími. Vyplývalo to nielen z filozofickej bázy čistého senzualizmu, ale aj z toho, že bolo prvým svojbytným estetickým nazeraním, ktoré stálo na pôde autonómneho výrazu, vychádzalo predovšetkým zo samotnej hudby a nie z napodobnenia prírody alebo vášni, ani z výtvarných umení, ani sa neopieralo o reč atď., ba ani nemalo až do antiky siahajúce korene a tradície ako afektová teória a učenie o napodobnení. Jednako vhodne zvýraznilo ideály vrcholného klasicizmu a znamenalo ďalší stupeň vo vývoji estetických náhľadov. Oba hlavné smery estetiky hudobného klasicizmu mali i napriek všetkým polemikám okrem spoločného filozofického základu aj rad ďalších spoločných čít a snažení. Iba s problematikou samostatnej inštrumentálnej hudby sa napriek niektorým cenným a podnetným príspevkom toho-ktorého autora hudobná estetika klasicizmu nevedela primerane vysporiadať úmerne ku kvalite a kvantite tvorby. Bola to však predsa ňou pripravovaná pôda, z ktorej vyrástla nová inštrumentálna hudba, ktorej základné princípy boli, i keď nie totožné, tak aspoň veľmi príbuzné princípom vokálnej hudby, takže platnosť tejto estetiky sa v konečnom dôsledku vzťahovala na celú hudobnú oblasť.

Tak sa hudba a s ňou hudobnoestetické náhľady 18. storočia dostali z niekdajších racionalistických pút až k vyslovovaniu nových demokratických ideálov krásna a pravdy, humanizmu a univerzalizmu, prístupnosti a výrazovej voľnosti, ba aj slobody, rovnosti a bratstva medzi ľuďmi. V estetike sa neraz zračia aj etické, sociologické a priam politické ideály.

Dosiahnutý ideál jasnosti a rovnováhy všetkých zložiek hudobného klasicizmu v období jeho vyvrcholenia a konečnej syntézy sa ďalším vývojom narúšal, a to aj v oblasti hudobnej estetiky, ktorá sa postupne inštalovala ako samostatná disciplína. Romantizmus chápal výraz v hudbe postupne už v protiklade k realite ako niečo imanentné, výlučné, ako vec osebe, čo s ničím nesúvisí; subjektívnosť prechádza v subjektivismus, fantazijnosť vo fantastickosť, zmyslosť v nadzmyslosť, prirodzenosť v nadprirodzenosť, citovosť v náladosť, čo je už niečo vratkejšie, racionálne prvky v zmysle uvedomelého stvárnenia prechádzajú v iracionalizmus, formové zretele vo formalizmus, zároveň sa však aj obsahové momenty rozbujujú v bezhraničnú nadmernosť a v nadradenosť nad formu; metafyzické, mystické náhľady na hudbu ako niečo božského, nadpozemského, tajuplného, neurčitého, nevýslovného, nevysvetliteľného, nepoznatelného atď. sa čoraz viac uplatňujú, práve tak ako sklony pre filozofovanie a poetizovanie v estetike a všetky synonymá pre nekonečnosť, hypertrofiu sa udomácňujú v hudobnoestetickom vokabulári. Pravda, od týchto idealistických tendencií, ktorého základy kládol už Kant a jeho okruh, oddeľuje sa aj progresívny, realistejší smer, estetika sa rozdeľuje tak ako samotná spoločnosť, ktorá ešte v období klasicizmu išla zdanlivo v ústrety dosiahnutiu postulátov Francúzskej buržoáznej revolúcie, avšak po jej uskutočnení sa ukázalo, že osvietenenské ideály boli iba fikciou a spoločnosť sa naopak dostala do stále prehlbujúcich sa rozporov, ktoré sa odzrkadľovali aj v hudobnej estetike.

Naproti tomu estetika hudobného klasicizmu v podstate nevybočila z progresívnych, možno povedať realistických tendencií a stála na materialistickej a čiastočne aj na dialektickej (i keď neraz len spontánne) základni. Estetika hudobného klasicizmu bola okrem toho praktická a na rozdiel od všetkých predchádzajúcich špekulatívnych systémov ovplyvnená nielen „zhora“, v našom prípade novou senzualistickou filozofiou, ale aj „zdola“ samotnou zmyslovou hudbou a kráčala ruka v ruke s novou sociálnou funkciou hudby, zviazaná s buržoáznodemokratickými ideálmi. Toto všetko medzi sebou úzko súviselo v rámci revolučného osvietenského hnutia 18. storočia ako nového stupňa vo vývoji kultúry, ktorá bola koniec-koncov podmienená hospodársko-politickým vývojom európskej spoločnosti na prelome feudálneho a buržoázneho alebo stredovekého a novovekého obdobia dejín.

Poznanie tejto estetiky má pre nás význam nielen pre pochopenie zámerov a cieľov hudobnej tvorby vtedajšej doby; dnes sa táto hudba stáva súčasťou povedomia širšej kultúrnej verejnosti a okrem toho je v rôznom ohľade dôležitým prameňom pri vypracúvaní zásad marxistickej hudobnej estetiky.

Snáď voči žiadnemu obdobiu dejín hudby nemá hudobná historiografia v smere syntetických pohľadov a koncepcií toľko podľznosti ako

práve voči klasicizmu, o ktorom nám dodnes chýba podrobná monografia (na rozdiel od ostatných období). Treba len dúfať, že sa toto citeľné vákuum odčiní, pretože veľké estetické hodnoty tohto obdobia si túto pozornosť určite zaslúžia. Naša práca chce k tomu tiež prispieť skromným dielom.

- Barok, klasicizmus, empir.* Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1955.
- B e g e n a u Heinz, *Grundzüge der Ästhetik Herders.* Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1956.
- B e n z Richard, *Klassik und Romantik.* Verlag die Rabenpresse, Berlin 1938.
- Boľšaja sovětskaja encyklopedija*, 2. vyd., Gosudarstvennoje naučnoje izdatel'stvo, Moskva 1949—1959.
- Č e č e t k a Juraj, *Príručný pedagogický lexikon II.* Kompas, Turč. sv. Martin 1943.
- Dějiny filosofie II*, red. G. F. Alexandrov, B. E. Bychovskij, P. F. Judin, M. B. Mitin. Svoboda, Praha 1952.
- Dejiny novoveku I*, 1640—1789, red. B. F. Poršnev, S. D. Skazkin, V. V. Birinkovič. VSAV, Bratislava 1955.
- Dějiny světa V*, hlav. red. J. M. Žukov, red. J. J. Zutis. Nakladatelství politické literatury, Praha 1963.
- Dějiny světa VI*, hlav. red. J. M. Žukov, red. N. A. Smirnov. Nakladatelství politické literatury, Praha 1964.
- Engels Fridrich, *Vývin socializmu od utópie k vede.* Pravda, Bratislava 1949.
- Engels Fridrich, *Ludwig Feuerbach a završenie klasickej nemeckej filozofie.* Pravda, Bratislava 1949.
- Engels Fridrich, *Anti-Dühring.* Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1954.
- Filozofický slovník*, red. P. F. Judin, M. M. Rozentaľ. Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1956.
- Filozofický slovník*, red. P. F. Judin, M. M. Rozentaľ. Vydavateľstvo politickej literatúry (uprav. a dopl. vyd.), Bratislava 1965.
- J á n o s i Béla, *Az aethetika története II.* A Magyar tudományos akadémia kiadása, Budapest 1900.
- J e f i m o v A. V., *Dejiny novoveku I*, 1789—1870. Pravda, Bratislava 1950.
- L e n i n Vladimír Iljič, *Spisy II.* Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1953.
- M a r x - E n g e l s, *Spisy III.* Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1958.
- R e i m a n n Paul, *Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750—1848.* Dietz Verlag, Berlin 1956.
- S c h w e g l e r Albert, *Geschichte der Philosophie.* Philipp Reclam jun., Leipzig.
- Stručné dejiny filozofie.* Vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1962.
- Základy marxistickej filozofie.* Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1959.
- Základy marxisticko-leninské estetiky.* Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1961.

- Abert Anna Amalie, *Doni G. B.* MGG III, 1954, 673—678.
- Abert Anna Amalie, *Gluck Chr. W.* MGG V, 1956, 320—380.
- Adler Guido, *Handbuch der Musikgeschichte I, II.* Max Hesses Verlag, 2. vyd., Berlin 1930.
- Apel Willi, *Harvard Dictionary of Music.* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1960.
- Bach Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* VEB Breitkopf & Härtel, faks. vyd., Leipzig 1957 (Berlin 1753).
- Barna István, *Örök muzsika.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1959.
- Batka Richard, *Einführung in das Schaffen Haydns.* Universal Edition A. G., 3923, Wien—Leipzig.
- Beethoven Ludwig van, *Symphonie VI, F-dur, op. 68, Philharmonia Partituren 3,* Wiener Philharmonischer Verlag, Wien.
- Beethoven Ludwig van, *Missa solemnis, D-dur, op. 123, Philharmonia Partituren 74,* Wiener Philharmonischer Verlag, Wien.
- Becker Heinz, *Friedrich II. der Grosse.* MGG IV, 1955, 955—962.
- Bekker Paul, *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen.* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart—Berlin—Leipzig 1926.
- Benary Peter, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts.* VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1961.
- Blume Friedrich, *Barock.* MGG I, 1949—1951, 1275—1338.
- Blume Friedrich, *Berardi A.* MGG I, 1949—1951, 1670—1674.
- Blume Friedrich, *Goethe J. W.* MGG V, 1956, 432—457.
- Blume Friedrich, *Klassik.* MGG VII, 1958, 1027—1090.
- Brandt H., *Meister der deutschen Musik in ihren Briefen.* Wilhelm Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München 1940.
- Braun Werner, *Johann Mattheson und die Aufklärung.* Rkp. diz., Halle/Sa 1951.
- Bücken Ernst, *Die Musik des Rokokos und der Klassik.* Handbuch der Musikwissenschaft. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1932.
- Bücken Ernst, *Der galante Stil.* Zeitschrift für Musikwissenschaft VI, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1923—1924, 418—430.
- Bücken Ernst, *Zur Frage der Begrenzung und Benennung der Stilwandlung im 18. Jahrhundert.* Bericht über den I. musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft 1925, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.
- Bukofzer Manfred, *Music of the classic period 1750—1827.* University of California Press, Berkeley—Los Angeles 1955.
- Couperin François, *L'art de toucher le Clavecin, 1717.* VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1933.
- Černožorská Milena, *Význam nápevkov pre Janáčkovu opernú tvorbu.* Slovenská hudba II/12, Bratislava 1958, 508—510.
- Die Handschriften der Meister.* Gesellschaft der Musikfreunde, Wien 1966.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Bärenreiter Verlag, Kassel-Basel I (A-BI), 1949—1951, II (Bo-Dap), 1952, III (Daq-Fec), 1954, IV (Fed-Ges), 1955, V (Gese-Ha), 1956, VI (He-Jenn), 1957, VII (Jens-Ky), 1958, VIII (La-Mej), 1960.
- * Použitě heslá z MGG sú v zozname literatúry i v poznámkach rozpisané podľa autorov.
- Darenberg Karl H., *Studien zu englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.* Cram, de Gruyter & Co., Hamburg 1960.
- Diderot Denis, *Vybrané spisy.* Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1953.
- Diderot Denis, *Rameaus Neffe.* In der Übersetzung und mit den Anmerkungen Goethes. Thüringer Volksverlag, Weimar 1949.
- Diderot o divadle.* Umění lidu, Praha 1950.
- Encyclopédie de la musique I., Fasquelle, Paris 1958.
- Einstein Alfred, *Music in the Romantic Era.* W. W. Norton & Company Inc., New York 1947.
- Feldmann Fritz, *Mattheson und die Rhetorik. Kongressbericht,* Hamburg 1956, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel 1957.
- Fischer Wilhelm, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.* Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich III., Universal-Edition, Wien, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919.
- Frotscher Gotthold, *Bach's Themenbildung unter dem Einfluss der Affektenlehre.* Kongressbericht, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.
- Gerber Rudolf, *Deutschland, E. Klassik und Romantik.* MGG III, 1954, 322—344.
- Gerstenberg Walter, *Hermeneutik.* MGG VI, 1957, 234—237.
- Goldschmidt Hugo, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.* Rascher & Co., Zürich—Leipzig 1915.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians I—IX.,* Mac Millan & Co. Ltd., 5. vyd., London 1954.
- Gudewill Kurt, *Collegium musicum.* MGG II, 1952, 1554—1562.
- Haase Hans-Kühner Hans, *Heinse J. J. W.* MGG VI, 1957, 80—83.
- Haraszi Emile, *Grimm F. M.* MGG V, 1956, 923—928.
- Hauswald Günther, *Heinichen J. D.* MGG VI, 1957, 46—53.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik.* Aufbau-Verlag, Berlin 1955.
- Helfert Vladimír, *Jiří Benda II/1.* Spisy Filosofické fakulty Masarykovy university v Brně, Brno 1934.
- Henrich Dieter, *Kant I.* MGG VII, 1958, 550—552.
- Hoffmann Hans, *Aufführungspraxis.* MGG I, 1949—1951, 783—810.
- Hoffmann-Erbrecht Lothar, *Hiller J. A.* MGG VI, 1957, 409—422.
- Hoke Hans Gunter, *Marpurg F. W.* MGG VIII, 1960, 1668—1673.
- Jahn Otto, *W. A. Mozart III.,* 1858.
- Kastner Emerich, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe. Nebst einer Auswahl von Briefen an Beethoven.* Max Hesses Verlag, Leipzig 1910.
- Klob Karl Maria, *Die Oper von Gluck bis Wagner.* Heinrich Kerler Verlags-Conto, Ulm 1913.
- Knepler Georg, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I.* Henschelverlag, Berlin 1961.
- Konzertbuch I,* Herausgegeben von Karl Schönewolf. Henschelverlag, Berlin 1959.
- Kresánek Jozef, *K problematike sociálnej funkcie hudby.* Hudobnovedné štúdie II, VSAV, Bratislava 1957, 13—55.
- Kretschmar Hermann, *Geschichte der Oper.* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919.
- Larsen Jens Peter-Landon H. C., Robbins, *Haydn F. J.* MGG V, 1956, 1857—1916.
- Launay Denise, *Diderot D.* MGG III, 1954, 429—434.
- Leitzmann Albert, *Ludwig van Beethoven Berichte der Zeitgenossen.* Insel-Verlag, Leipzig 1921.
- Leitzmann Albert, *Beethovens Briefe. Auswahl.* Insel-Verlag, Leipzig 1926.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Werke.* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart—Leipzig 1901.
- Lukács Georg, *Hegels Ästhetik* (1951) (úvodná esej) In: Hegel, *Ästhetik.* Aufbau Verlag, Berlin 1955, 11—46.
- Mattheson Johann, *Der vollkommene Capellmeister.* Bärenreiter Verlag, faks. vyd., Kassel-Basel 1954 (Hamburg 1739).
- Meyer Ernst H., *Aufsätze über Musik.* Henschelverlag, Berlin 1957.

- Moser Hans Joachim, *Geschichte der deutschen Musik II/1*. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart—Berlin 1922.
- Mozart Leopold, *Gründliche Violinschule*. VEB Breitkopf & Härtel, faks. vyd., Leipzig 1956 (3. vyd., Augsburg 1787).
- Müller von Asow Erich H., *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart II, Briefe und Aufzeichnungen Wolfgang Amadeus Mozarts 1*. Alfred Metzner Verlag, Berlin 1942.
- Müller von Asow Erich H., *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart III, Briefe und Aufzeichnungen Wolfgang Amadeus Mozarts 2*. Alfred Metzner Verlag, Berlin 1942.
- Musik, *Sprüche und Gedichte*, gesammelt von P. J. Tonger. Verlag P. J. Tonger, 14. vyd., Köln.
- Pazdírkův hudební slovník naučný I. Nakladatelství Ol. Pazdírků, Brno 1929.
- Pfrogner Hermann, *Musik Geschichte ihrer Deutung*. Verlag Karl Alber, Freiburg—München 1954.
- Pischner Hans, *Jean Philippe Rameau und die französische Aufklärung*. Händel-Jahrbuch V. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1959.
- Pohl Carl Ferdinand, *Joseph Haydn II*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.
- Preussner Eberhard, *Die bürgerliche Musikkultur*, 2. vyd., Kassel-Basel 1954.
- Preussner Eberhard, *Musikgeschichte des Abendlandes*. Verlag Brüder Hollinek, Wien 1958.
- Preussner Eberhard, *Aufklärung*. MGG I, 1949—1951, 810—821.
- Preussner Eberhard, *Absolutismus*. MGG I, 1949—1951, 56—67.
- Quantz Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Bärenreiter-Verlag, faks. vyd. Kassel—Basel 1953 (3. vyd., Breslau 1789).
- Racek Jan, *Česká hudba*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.
- Racek Jan, *Hudební estetika v Descartesově Compendiu musicae*. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1945.
- Racek Jan, *Slohové problémy italské monodie*. Edice Melantrich-Pazdírek, Praha—Brno 1938.
- Rebling Eberhard, *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*. Günthers Buchdruckerei, Saalfeld Ostpr., 1935.
- Reinhold Helmut, *Grundverschiedenheiten musikwissenschaftlichen und soziologischen Denkens und Möglichkeiten zu ihrer Überwindung*. Kongressbericht Hamburg 1956. Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel 1957.
- Riemann Hugo, *Musiklexikon*, I, II., 11. vyd., Max Hesses Verlag, Berlin 1929.
- Rolland Romain, *Hudebníková cesta do minulosti*. F. Kosek, Praha 1946.
- Rolland Romain, *Život Beethovenův*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954.
- Rousseau Jean Jacques, *Traité sur la Musique, Oeuvres complètes XVI*. Aux Deux-Ponts, chez Sanson et compagnie, Paris 1792.
- Rousseau Jean Jacques, *Dictionnaire de Musique I, Oeuvres complètes XVII*. Aux Deux-Ponts, chez Sanson et compagnie, Paris 1792.
- Rousseau Jean Jacques, *Dictionnaire de Musique (suite et fin)*, *Oeuvres complètes VII*. Librairie Hachette et cie., Paris 1906.
- Schaal Richard, *Gesellschaften und Vereine III*. MGG V, 1956, 7—9.
- Schaal Richard, *Konzertwesen*. MGG VII, 1958, 1587—1605.
- Schäffke Rudolf, *Quantz als Ästhetiker*, Archiv für Musikwissenschaft VI., Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1924, 213—242.
- Schäffke Rudolf, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Hans Schneider, 2. vyd., Tutzing 1964.
- Schering Arnold, *Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung*, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft VIII, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906—1907, 263—271, 316—322.
- Schering Arnold, *Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes*. In: Von grossen Meistern der Musik, Koehler & Amelang, 2. vyd., Leipzig 1940.
- Schering Arnold, *Vom musikalischen Kunstwerk*. Koehler & Amelang, 2. vyd., Leipzig 1951.
- Schering Arnold (recenzia knihy), *Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*. Zeitschrift für Musikwissenschaft I., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1918—1919, 298—307.
- Schmitz Arnold, *Figuren, musikalisch-rhetorische*. MGG IV, 1955, 176—183.
- Schubart Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wolkenwandler-Verlag, Leipzig 1924 (1806).
- Seeger Horst, *Musiklexikon I*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1966.
- Serauky Walter, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*. Helias Verlag, Münster i. W. 1929.
- Serauky Walter, *Affektenlehre*. MGG I, 1949—1951, 113—121.
- Serauky Walter, *d'Alembert J. le R.* MGG I, 1949—1951, 310—311.
- Serauky Walter, *Batteux Ch.* MGG I, 1949—1951, 1411—1416.
- Serauky Walter, *Baumgarten A. G.* MGG I, 1949—1951, 1420—1422.
- Serauky Walter, *Dubos J. B.* MGG III, 1954, 841—843.
- Serauky Walter-Haase Hans, *Gottsched J. Chr.* MGG V, 1956, 573—581.
- Siegmeister Elie, *Musik und Gesellschaft*. Dietz Verlag, Berlin 1948.
- Siegmund-Schultze Walther, *Musikwissenschaft als Gesellschaftswissenschaft*. Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1957. Edition Peters, Leipzig 1958.
- Sondheim Robert, *Die Theorie der Sinfonie*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.
- Sorel-Nitzberg Alice, *Chabanon P. G.* de MGG II, 1952, 996—1004.
- Spitta Philipp, *Johann Sebastian Bach*. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, skrátené 3. vyd., Leipzig 1953.
- Stauder Wilhelm, *Kircher A.* MGG VII, 1958, 937—940.
- Steger Fritz, *Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Affektenlehre*. Zeitschrift für Musikwissenschaft X, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927, 23—30.
- Stephan Rudolf, *Descartes R.* MGG III, 1954, 209—211.
- Sychra Antonín, *Straničká hudební kritika spoluvůrce nové hudby*. Orbis, Praha 1951.
- Szabolcsi Bence, *Európai virradat*. Új idők Irodalmi Intézet Rt., Budapest 1949.
- Szabolcsi Bence, *A művész és közönsége*. Zeneműkiadó, Budapest 1952.
- Szabolcsi Bence, *Régi muzsika kertje*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1957.
- Szabolcsi Bence, *Haydn a doznievajúci klasicizmus*. Slovenská hudba III/6, Bratislava 1959, 275—278.
- Tartini Giuseppe, *Traité des Agréments de la Musique*. Hermann Moeck Verlag, vyd. Erwin R. Jacobi, Celle und New York 1961.
- Turnow Hans, *Mattheson J.* MGG VIII, 1960, 1795—1815.
Philipp Hinnenthal-Verlag, Kassel 1957.
- Wiora Walter, *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*. Johann Philipp Hinnenthal-Verlag, Kassel 1957.
- Wiora Walter, *Herder J. G.* MGG VI, 1957, 203—214.

Worbs Hans Christoph, *Die Sinfonik Haydns*. VEB Mitteldeutsche Kunstanstalt, Heidenau, Sa, 1956.

Wörner Karl H., *Geschichte der Musik*. Vandenhoeck & Ruprecht, 4. vyd., Göttingen 1965.

Zoltai Dénes, *Diderot-tól napjainkig*. Muzsika III/1, III/2, Budapest 1960.

Rukopis bol do Vydavateľstva SAV odovzdaný roku 1967, a preto neobsahuje literatúru, ktorá vyšla alebo bola prístupná po tomto termíne.

Zoznam skratiek

AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft.
c. d.	= citované dielo
MGG	= Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.
ZfMw	= Zeitschrift für Musikwissenschaft.
ZIMG	= Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.

Музыкально-эстетические взгляды в 18 веке

ОТ БАРОККО К КЛАССИЦИЗМУ

РЕЗЮМЕ

Предметом изложения является важный частный аспект истории музыкальной эстетики 18 века: исследование эстетических взглядов с точки зрения генезиса и развития идеалов музыкального классицизма в сопоставлении с воззрениями эпохи барокко. Работа разделена на две неравные части. Меньшая, общая, образует как бы предполье для главной части публикации. После вводных статей в ней освещены, в основном, вопросы терминологии, периодизации и социологии музыкального классицизма.

В главе, посвященной вопросам терминологии, критически исследуется смысловая сообразность терминов, которые более или менее обоснованно применяются для этой эпохи. Так, в ней разграничиваются и объясняются понятия „классика“ и „классицизм“ и указывается на их меняющееся смысловое значение в других языках. Классицизм как стилевая категория может быть по внутреннему содержанию разделён на классицизм раннего периода и на расцвет. Все остальные термины, относящиеся к этому периоду, имеют лишь относительное значение и понимать их нужно только по отношению к классицизму. А в этом случае такие обозначения, как „галантный стиль“, „чувствительный стиль“, „Буря и натиск“, „венский классицизм“ могут характеризовать самое большее некоторую составную часть или этап классицизма, а вне его не имеют, однако, самостоятельного значения; выражения как „рококо“, „доклассицизм“, „поздний классицизм“ применять нецелесообразно, тогда как обозначения „староклассика“, „антибарокко“, „послебарочная музыка“ ведут к ошибкам и их нужно отвергать. Другие, на первый взгляд специфические, притом важные для эпохи понятия, как, например: „Полувек чувствительности“, „Эра Бетховена“, „Третий стилевой период“ — являются неподходящими и отделяют музыку от остальных видов искусства. Выражение „классицизм“, наоборот, включает музыку в общую терминологию искусства. Он характеризует главные цели, которые вырастают на общей культурно-политической базе и связаны с общественным развитием. Наряду с общими, в музыке были и свои специфические принципы, которые нельзя связывать с другими видами искусства. Так, например, искусство классической греческой антики имело в ней только переносное значение, музыка шла другим путем. Идеалы „возвышенной простоты“, например, она нашла в приближении к народной музыке. По этой причине музыка была и более оригинальной, чем другие виды искусства. По своему значению и эстетическим ценностям музыка стала прототипом искусства классицизма вообще.

Вопросы периодизации и социологии связаны между собой и находятся в одной главе. Критике подвергается имманентный взгляд на историю музыки как на историю выдающихся личностей, или же как на замкнутый внутри себя процесс развития, не принимающий во внимание общественное развитие. Из этого следовала и периодизация классицизма по датам смерти вели-

ких композиторов (Бах 1750 — Бетховен 1827), по отдельной школе (Мангеймская реформа стиля) и т. п. Нужно отказаться и от другой крайности, а именно, от механического отнесения периодизации истории музыки к периодизации общей истории по политическим переворотам, как например, французская революция 1789 года. Она явилась лишь завершением предшествующего длительного развития и была давно подготовлена идеологически. Подобно тому, как идеи просветителей, энциклопедистов, механических материалистов не являлись лишь пассивным отражением общественно-политического развития, но опережали его, так и в музыке переворот в стиле произошел прежде и не в отдельной стране, но он стал европейским явлением. Учитывая социальные факты, а также и стилевые признаки музыкального языка, можно классицизм ограничить приблизительно периодом от 1720 г. до 1805 г., а 1770 годом отделить раннюю фазу классицизма от его расцвета.

Вопросы социальной функции музыки и культурно-политическая ситуация были в этот период сложными и своеобразными. Наряду с классицизмом и независимо от него в течение длительного времени существовала еще музыка и в стиле эпохи барокко. Носителем классицизма была растущая в лоне феодализма буржуазия. Но эта буржуазно-демократическая музыкальная культура была еще многими нитями связана с придворно-аристократической культурой, одновременно, однако, буржуазия выступала и от имени широких слоев народа. Из этого следовала социологическая многослойность музыкального классицизма и стремление к общечеловеческой значимости музыки.

Собственно эстетическая проблематика составляет содержание второй части работы. Поскольку эстетика как самостоятельная дисциплина тогда еще не существовала, а тем более музыкальная эстетика, то мы имеем в виду музыкально-эстетические взгляды. Последние без системы разбросаны и большей частью лишь спорадически, мимоходом или же между строчек высказаны в различных, совсем другого направления, произведениях и трактатах музыкально-теоретического, философского, литературного характера, в учебниках игры на музыкальных инструментах, в переписке, памфлетах и т. п., вышедших из-под пера немецких, французских, английских, итальянских авторов. Мы выбрали, перевели, проанализировали и прокомментировали мысли эстетического характера из более ста самых значительных из этих источников. Их смысл и сущность часто было необходимо извлечь из переплетения различных мыслей того или иного автора и придать им понятную форму. С целью конкретизации и стремления к аутентичности изложение дополнено многочисленными цитатами из первоисточников.

В эту смесь разнообразных и разнородных материалов вносится определенный порядок, если оценка их производится с точки зрения определяющих сил, которые их обусловили, и если они классифицируются по определенным объективным критериям. По этой причине разработка проблематики не ограничивалась только изложением собственно эстетических взглядов самих по себе, но они освещались на основе общих общественно-исторических данных и философских течений, которые их сопровождали, с другой стороны, они связываются и оцениваются с точки зрения выразительных средств музыки, её социальной функции и музыкальной жизни. Этим вопросам посвящена особая глава.

Во вводной главе критически оценивается предыдущее состояние исследования и вопросы, с ним связанные. Исследование материалов первоисточников и интерпретация проблематики приносили целый ряд новых сведений и способствовали коррекции многих устаревших и несоответствующих взглядов. Так, например, представляется необоснованным до сих пор распростра-

ненное и считающееся традиционным мнение о связи музыкального классицизма с рационализмом.

Музыкально-эстетические взгляды делятся на три главные направления: теория аффекта, учение об имитации, принцип экспрессии.

Теория аффекта. В отличие от средневековых метафизических конструкций и схоластики теория аффекта представляла собой первую цельную систему взглядов, которые аффекты в музыке не относили к какой-то мистической системе, а к человеку, что означало, бесспорно, прогресс. Теория аффекта имела, кроме музыкально-теоретического, и эстетический аспект. Она возникла в первой фазе эпохи Просвещения. Ее философской основой служил рационализм. На первое место в творчестве и в восприятии она поставила деятельность разума. При помощи разумом выдуманной и к разному же обращаемой системы правил она разработала объемный вокабулярный, или же регистр, музыкальных формул в качестве эквивалента соответствующих аффектов. Вспомогательными средствами состава этого каталога музыкальных фигур и оборотов была аппликация математических отношений и риторики на музыку. Действие музыки было рассчитано на более или менее механический психофизический вызов аффектов на основе рационализма, без участия эмоциональности и фантазии. Теория аффекта обращалась к интеллекту творца и внимающего и при помощи системы „звуково-выразительных“ форм стремилась достичь однозначности в понятиях, объясняющих действие музыки. Вызвать и успокоить аффекты — это был конечный результат всей музыки, причем, однако, ремесленническая аппликация правил была более важна, чем непосредственное выражение чувств.

Теория аффектов стремилась к тому, чтобы восприятие и творчество поставить на материалистическую основу, но это был упрощенный, механистический и статический взгляд на музыку. Она исходила из теоретических соображений, а не из музыкальной практики и практики композиции, и не поняла специфичности музыки, которая отличает ее от других форм сознания. Как бы ни отличалась она от средневековых способов воззрения и систем, все же она осталась в плену их умозрений, символов и догм. С точки зрения социальной функции теория аффектов была в конечном результате связана с феодальным абсолютизмом. Она обращалась к избранному кругу слушателей, который понимал речь ее знаков. Ее правила подходили для косного церемониала и потребностей репрезентации господствующих слоев. В качестве наиболее распространенного учения эпохи барокко она имела самое узкое отношение к ее музыкально-выразительным средствам. В полной мере развитие теории аффекта наступило в 18 веке, а расцвет ее приходится на период перелома стилей; этим она непосредственно предшествовала эстетическим взглядам классицизма и в последующей полемике сыграла важную роль.

Учение об имитации. Фундаментальные изменения, которым в дальнейшем подверглись взгляды на музыку, нашли свое отражение в антитезе теории аффектов — в учении об имитации, что, в сущности, соответствовало антитезе барокко в расцвете — ранний классицизм в музыке. Философской основой полемики явилась антитеза рационализм—сенсуализм, социальный фон создавала антитеза обеих общественных групп.

Учение об имитации исходило из сенсуалистического познания, оно означало оппозицию, отрицание рационализма, освобождение от пут его косных правил; с ним начало учение об имитации широко разветвленную борьбу, которая в основе своей была идейной сущности. Учение об имитации разви-

валось во второй фазе эпохи Просвещения; разрабатывали ее, прежде всего, французские авторы. Подчеркиванием чувственных сил музыки, уха против разума, выделением эмоциональной составляющей, заложило учение об имитации базу для эстетики новой музыки классицизма в своей ранней первой фазе.

Учение об имитации означало подражание прекрасной природе, причем „прекрасная“ природа представляла собой уже и художественную стилизацию, принцип избранности. Французский материализм противопоставлял умозрительным системам конкретное изучение природы, что не могло не оказать влияния и на взгляды на искусство. Учение об имитации можно, в сущности, разделить на два вида. а именно: на внешнее и на внутреннее подражание (или на низшую и высшую ступень). Низшая ступень означала подражание звукам неживой и живой природы позднее и изгибам и акцентам речи. Здесь есть еще, очевидно, некоторые натуралистические элементы, которые не были лишены влияния рационализма, поскольку отношения, подобия, аналогии с предметами и процессами внешней природы, а также и людской речи, нужно искать при помощи разума. Это, однако, является чем-то иным и отличным по сравнению с правилами и формулами старого рационализма и теории аффектов; изменился объект и в особенности способ изображения. Другой, высший способ означал имитацию внутренней природы, психики человека, имитацию чувств и страстей, что уже являлось глубокой стилизацией. Главное внимание этот способ обращал на оперную музыку, о которую он опирал свои выводы и обобщал их. Широкое место занимали размышления об отношении слова и музыки и исследовался вопрос о том, какой язык лучше подходит для переложения на музыку, причем они хулили французскую и восхваляли итальянскую оперную продукцию. В общем, они высказывались за превосходство вокальной музыки над инструментальной, значение которой они не разглядели и не поняли.

Аналогично в Германии развилось эстетическое мышление, которое, хотя его и нельзя обозначить как учение об имитации, пришло к подобным результатам, поэтому его можно включить сюда. Оно отличалось определенным колебанием между рационализмом и сенсуализмом, что вытекало из данной исторической ситуации в Германии. Вопреки этому оно уже очень скоро внесло свой вклад в развитие идеалов раннего классицизма. Немецкие авторы анализировали многие вопросы с музыкальной точки зрения более подробно, чем французская, более ориентированная на изобразительное и литературное искусство и частично отсюда выведенная музыкальная эстетика. Немецкие авторы уделяли внимание и инструментальной музыке, и, хотя они изучали, прежде всего, вопросы композиционной техники и интерпретации, но и здесь внесли в развитие нового эстетического воззрения интересные мысли. Они занимались также различиями и особенностями французской и итальянской музыки и высказались за так называемый „смешанный вкус“, который бы должен был исходить из отбора положительных сторон музыки обоих народов и их улучшения немцам „вкусом“.

Учение об имитации вместе с приведенным воззрением в Германии явилось системой эстетических взглядов, которые означали отказ не только от средневековых мистических, но и от механистически рационалистических неживых умозаключений и абстрактных моделей, и приближение к более реальным проблемам человека эпохи Просвещения и его мира. От музыки требовали естественность и простоту, высказывались за широкую демократизацию музыкального языка, за ее доступность. Велась борьба против ученого контрапункта, гармонической перегруженности, против всей вычурности, не-

естественности, сложности; их идеалом была ясная гомофонная, простая, приятная, трогательная музыка, которая очарованием отдельной певучей, прелестной мелодии должна порадовать и развлечь, воздействовать естественно и красиво на чувства. Музыка должна быть понятна всем людям, без различия сословий, образования, национальности.

Учение об имитации было наиболее обсуждаемым учением 18 века, в период перелома стилей; примерно в половине века оно было особенно воинственным и полемически заостренным и сыграло важную роль в создании нового музыкального языка.

Принцип экспрессии. Продолжением учения об имитации явился принцип экспрессии, который выражал идеалы второй, высшей фазы классицизма, периода его расцвета. В его разработке приняли участие, в первую очередь, английские авторы, к которым позднее присоединились передовые немецкие поэты, философы, композиторы. Принцип экспрессии как чего-то своеобразно музыкального независим от мимомузыкальных моделей подражания природе. страсти, изгибам речи и т. п., где еще были определенные остатки разумных связей. В первую очередь принцип экспрессии подчеркивал значение воображения, фантазии, а вместе с тем и большую свободу поэтической оригинальности, инвенции. Сенсуалистическая основа уже была исходным пунктом для учения об имитации. Сейчас, однако, уже было недостаточным только чувственное воздействие; идеалы прекрасного, простоты и естественности дополчились требованиями правдивости, глубины содержания, интенсивности выражения, драматичности. Музыка не должна была остаться всего лишь игрой прекрасных звуков или же натуралистической копией действительности, не должна была развлекать только ухо, но должна была доходить до сердца и возвышать; короче говоря, в возрастающей мере на музыку стали смотреть как на экспрессивное искусство. Принцип экспрессии поэтому отличается уходом от учения об имитации, которое подвергается всесторонней критике. Правда, противоречие между учением об имитации и принципом экспрессии было относительным, а не антагонистическим, оно не означало отрицание его прогрессивных тенденций, было, скорее, его продолжением. Высшая, стилизующая степень имитации была платформой, на которой учение постепенно распалось и преобразовывалось в принцип экспрессии. Дискуссии были направлены, прежде всего, против натуралистических элементов учения об имитации. Отрицалась какая-либо имитация мимомузыкальных феноменов, а также не признавалась роль определенного языка для качества соответствующей вокальной музыки. Впервые в истории музыки отмечалась специфичность, особенность музыкального оформления, выражения. По сравнению с определенностью понятий признавалась многозначность музыкального воздействия. Идеалом принципа экспрессии было свободное, чисто музыкальными средствами достигнутое и осуществленное выражение прекрасных, правдивых, естественных, благородных, глубоких человеческих чувств, правда, в смысле просветительных идеалов классически прекрасного, со всех сторон уравновешенного, возвышенного, простого, совершенного, универсально действующего демократического искусства, причем и здесь подчеркивается ведущее место кантабильной мелодии. Только проблематику самостоятельной инструментальной музыки даже принцип экспрессии не смог соответствующим способом разрешить, вопреки некоторым ценным вкладам. Однако уже подчеркивание чисто музыкальных качеств относилось к музыке вообще, а не только к определенным ее видам.

В конечном синтезе они очевидно обращались и к совершенству формы,

к профессиональному мастерству, а таким образом, и к использованию разума, что, однако, не напоминает уже пережитый рационализм. Речь шла, наоборот, о достижении как можно большего совершенства выразительных способностей классической музыки, о синтезе музыки чувства и разума при условии преобладания эмоциональной и сенсуалистической основы. Моменты разума означали здесь лишь сознательное воздействие инспирации для достижения диалектического единства содержания и формы, идеи и вида.

При сравнении значения эстетики раннего классицизма и его же в расцвете, а также их взаимоотношений, оказывается, в общем, что оба направления имели, вопреки полемическим дискуссиям, много общих черт и стремлений, аналогично с самим творчеством, цели и воздействие которого они пытались объяснить. Оба направления представляли эстетические воззрения буржуазно-демократической музыкальной культуры в условиях разлагающегося феодализма. Учение об имитации было, своим способом, цельной доктриной и в решении своих постулатов более конкретно, чем принцип экспрессии, вопреки некоторым наивным представлениям, как например, односторонняя переоценка значения языка для музыкальной структуры. Принцип экспрессии, опять же, не раз был более сильным и убедительным в критике, чем в постановке позитивной программы, хотя он и достиг заслуживающих внимания результатов. Его идеи, однако, иногда становились туманными, например, многозначность музыки время от времени поднималась до границ неопределенности, чем могла воспользоваться идеалистическая романтическая эстетика. Вопреки этому принцип экспрессии удовлетворительно интерпретировал идеалы классицизма в фазе его расцвета и означал следующую ступень в развитии музыкально-эстетического мышления. В период расцвета эпохи музыкального классицизма, когда уже не было необходимости дискутировать, полемизировать, а тем более бороться, эстетический рефлекс отступает, эстетика остается очевидной, прежде всего, в самом творчестве.

Музыкально-эстетические взгляды в течение 18 века освободились от первоначальных оков рационализма и сформулировали новые демократические идеалы красоты и правды, гуманизма и универсализма, доступности и свободы в средствах выражения. По сравнению со всеми предшествующими способами воззрения эстетика музыкального классицизма имела практическо-эмпирический аспект и отличалась некоторыми материалистическими идеями и тенденцией к диалектике. Кроме того, она была частично пронизана реалистическими элементами. В эстетике не раз отражаются и этические, социологические и прямо политические идеалы эпохи Просвещения. Эта эстетика заслуживает внимания не только с исторической точки зрения, но она актуальна и поучительна для нашей эпохи, для которой в ней содержатся многие импulsы.

MUSIKÄSTHETISCHE ANSICHTEN IM 18. JAHRHUNDERT

Vom Barock zur Klassik

Zusammenfassung

Gegenstand der Erörterungen bildet ein bedeutsamer Teilaspekt der Geschichte der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts: die Erforschung der musikästhetischen Ansichten vom Standpunkt der Genesis und Entwicklung der Ideale der Klassik, in Konfrontation mit den Anschauungen des Barockzeitalters. Die Abhandlung ist in zwei ungleiche Teile geteilt. Der kleinere, allgemeine Teil bildet gewissermassen das Vorfeld für den Hauptteil der Publikation. Nach einleitenden Gedanken werden besonders Fragen der Terminologie, Periodisation und Soziologie der musikalischen Klassik behandelt.

Das Kapitel über die Terminologie setzt sich kritisch mit Angemessenheit und Bedeutung von Terminen auseinander, welche für diese Epoche mehr oder minder berechtigt angewandt werden. So werden die Begriffe Klassik und Klassizismus unterschieden, erläutert und auf ihre wandelnde Sinnggebung in anderen Sprachen hingewiesen. Die Klassik als Stilbegriff wird in Frühklassik und Hochklassik gegliedert. Alle anderen, auf dieses Zeitalter bezogenen Termine haben nur einen relativen Sinn und sind in Bezug auf die Klassik zu verstehen, bzw. dieser unterzuordnen. So können Bezeichnungen wie empfindsamer Stil, galanter Stil, Sturm und Drang, Wiener Klassik einen gewissen Abschnitt oder eine Etappe der Klassik charakterisieren, haben jedoch ausserhalb derselben keine selbständige Bedeutung; Ausdrücke wie Rokoko, Vorklassik, Spätklassik sind nicht zweckmässig, während Bezeichnungen wie Altklassik, antibarocker Stil, nachbarocke Musik als irreführend abzulehnen sind. Andere, scheinbar spezifische, dabei vage Epochenbegriffe wie Halbjahrhundert der Empfindsamkeit, das Zeitalter Beethovens, dritte Stilperiode, sind nicht zutreffend und sondern die Musik von anderen Kunstgattungen ab. Der Ausdruck Klassik hingegen gliedert die Musik in die allgemeine Kunstterminologie ein. Er charakterisiert grundlegende Bestrebungen, welche aus gemeinsamen kulturgeschichtlichem Boden entstammen und mit der gesellschaftlichen Entwicklung in Zusammenhang stehen. Ausser allgemeinen Grundsätzen hatte die Musik jedoch auch spezifische Prinzipien, welche mit anderen Kunstgattungen nicht in Bezug gebracht werden können. So hatte das Vorbild der Kunst der klassischen griechischen Antike nur einen übertragenen Sinn, die Musik ging andere Wege. Die Ideale der edlen Einfalt beispielsweise fand sie durch Anlehnung an die Volksmusik. Aus diesem Grunde war die Musik auch ursprünglicher als andere Kunstgattungen. Durch ihre Bedeutung und ästhetischen Werte ist die Musik Prototyp der Kunst des Zeitalters der Klassik schlechterdings geworden.

Fragen der Periodisation und Soziologie hängen miteinander zusammen und werden in einem gemeinsamen Kapitel behandelt. Es wird die immanente Anschauungsweise, die Musikgeschichte als „Heldengeschichte“ bedeutender Persönlichkeiten oder als eine in sich geschlossene Entwicklungsreihe, ohne gesellschaftliche Bezugnahme anzusehen, einer Kritik unterzogen. Daraus resultierte auch die Periodisation der Klassik nach Sterbedaten grosser Komponisten (Rach 1750 — Beethoven 1827), nach einer einzelnen Schule (z. B. die sog. Mannheimer Stilreform) u. ä. Abzulehnen ist auch das andere Extrem, nämlich das mechanische Zuordnen der Periodisation der Musikgeschichte zur

Periodisation der allgemeinen Geschichte nach politischen Umstürzen, wie die Französische Revolution von 1789. Diese bedeutete bloss Abschluss einer vorhergehenden langanhaltenden Entwicklung und war auch ideologisch längst vorbereitet. Ähnlich wie die Ideen der Aufklärer, Enzyklopedisten, mechanischen Materialisten nicht bloss passive Spiegelung der gesellschaftspolitischen Entwicklung waren, sondern dieser vorausleiteten, entstand der Stilumbruch in der Musik viel eher und nicht nur in einem einzelnen Land, sondern dieser war eine europäische Erscheinung. Mit Rücksichtnahme auf soziale Gegebenheiten, sowie stilistische Merkmale der Musiksprache kann die Klassik mit dem Zeitabschnitt von etwa 1720 bis 1805 begrenzt und die Frühklassik von der Hochklassik um 1770 abgesondert werden.

Die Probleme der sozialen Funktion der Musik und die kulturpolitische Situation waren in diesem Zeitabschnitt besonders kompliziert. Neben der Klassik und unabhängig von ihr existierte noch längere Zeit die Barockmusik. Träger der Klassik war das im Schosse des Feudalismus sich entfaltende Bürgertum. Diese bürgerlich-demokratische Musikkultur war jedoch noch durch zahlreiche Fäden mit der höfisch-aristokratischen Kultur verbunden; zugleich trat aber das Bürgertum auch im Namen der breiten Volksschichten auf. Daraus ergab sich die soziologische Mehrschichtigkeit der musikalischen Klassik und das Bestreben nach universaler, allgemeiner Geltung der Musik.

Die eigentliche ästhetische Problematik bildet den zweiten Teil der Abhandlung. Nachdem Ästhetik als selbständige Disziplin damals noch nicht existierte, umso weniger eine Musikästhetik, sprechen wir von musikästhetischen Ansichten. Diese sind unsystematisch verstreut und meistens nur sporadisch, gewissermassen am Rande vermerkt oder zwischen den Zeilen ausgesprochen, in verschiedenen, anders ausgerichteten Schriften und Traktaten musiktheoretischen, philosophischen, literarischen Charakters, in Lehrbüchern des Instrumentenspiels, in Korrespondenz, Pamphleten u. ä. aus der Feder deutscher, französischer, englischer, italienischer Autoren. Von den bedeutendsten, über hundert solcher Quellen wurden Gedanken ästhetischen Charakters entnommen, übersetzt, analysiert, kommentiert. Ihr Sinn und ihre Substanz mussten häufig von den verschrobenen Gedankengängen der betreffenden Autoren gelöst und fasslich gemacht werden. Zwecks Konkretisierung und Streben nach Authentizität sind die Erörterungen mit zahlreichen Zitaten aus originalen Quellen belegt.

In das Durcheinander des unterschiedlichen und verschiedenartigen Materials kommt eine gewisse Ordnung, wenn dieses von den sie bedingenden grundlegenden Kräften angesehen, gewertet und nach gewissen sachlichen Kriterien gegliedert wird. Aus diesem Grund beschränkte sich die Darstellung der Problematik nicht allein auf die ästhetischen Ansichten an sich, sondern diese wurden aufgrund gesellschaftlich-historischer Gegebenheiten und den sie begleitenden philosophischen Strömungen gedeutet, andererseits in Zusammenhang mit den musikalischen Ausdrucksmitteln, mit der sozialen Funktion der Musik und dem Musikleben gebracht und zu werten versucht. Diesen Fragen wurde auch ein eigenes Kapitel gewidmet.

Im einleitenden Kapitel wird der gegenwärtige Stand der Forschung kritisch gewertet, sowie damit zusammenhängende Fragen. Die Erforschung des Quellenmaterials und Interpretation der Problematik erbrachten eine Reihe neuer Erkenntnisse und trugen zur Berichtigung veralteter und nicht entsprechender Ansichten bei. So erweist sich beispielsweise die bis heute verbreitete und tradierte Anschauung vom Zusammenhang der musikalischen Klassik mit dem Rationalismus als unhaltbar.

Die musikästhetischen Ansichten sind in drei Hauptrichtungen oder Stufen eingeteilt: Affektentheorie, Nachahmungslehre, Ausdrucksprinzip.

Affektentheorie. Im Unterschied zu mittelalterlichen metaphysischen Konstruktionen und der Scholastik stellte die Affektentheorie den ersten einheitlichen Komplex

von Ansichten dar, welcher die Affekte in der Musik nicht auf irgendein mystisches System, sondern auf den Menschen bezog, was zweifelsohne einen Fortschritt bedeutete. Die Affektentheorie hatte ausser dem musiktheoretischen auch einen ästhetischen Aspekt. Sie entstand in der ersten Phase der Aufklärung. Ihre philosophische Basis bildete der Rationalismus. An erste Stelle im Schaffen sowie in der Rezeption der Musik stellte die Affektentheorie die Tätigkeit der Vernunft. Mit Hilfe eines von der Vernunft erdachten und an die Vernunft sich erneut wendenden Systems von Regeln wurde ein umfangreiches Vokabular oder Register von musikalischen Formeln als Äquivalent der betreffenden Affekte erstellt. Hilfsmittel der Zusammenstellung dieses Kataloges musikalischer Figuren und Fortschreitungen waren Applikation mathematischer Verhältnisse sowie der Rhetorik auf die Musik. Die Wirkungen der Musik waren auf mehr oder weniger mechanisches psychophysisches Hervorrufen von Affekten auf rationalistischer Grundlage berechnet, ohne Anteilnahme von emotiven oder phantasiemässigen Elementen. Die Affektentheorie wandte sich an den Intellekt des Schöpfers sowie des Hörers und strebte durch ein System von „klangbedeutenden“ Gestalten eine begriffliche Eindeutigkeit der Wirkungen der Musik an. Das Wecken und Stillen von Affekten war das Endziel aller Musik, wobei jedoch die Befolgung von Regeln wichtiger war als der unmittelbare Ausdruck von Empfindungen.

Die Affektentheorie war betreibt, das Schaffen, als auch Auffassen von Musik auf materialistische Grundlagen zu stellen, es war jedoch eine vereinfachte, mechanistische und statische Betrachtungsweise. Sie ging von theoretischen Überlegungen aus, nicht von der Kompositions- und Musizierpraxis und erkannte nicht das Spezifische der Musik, das sie von anderen Bewusstseinsformen absondert. Wie sehr sich auch die Affektentheorie von mittelalterlichen Anschauungsweisen und Systemen unterschied, blieb sie doch Spekulationen, Symbolen und Dogmen verhaftet. Vom Standpunkt der sozialen Funktion war die Affektentheorie in letzter Instanz mit dem absoluten Feudalismus verbunden. Sie wandte sich an einen ausgewählten Hörerkreis, der ihre Zeichensprache verstand. Mit ihren Regeln entsprach sie dem steifen Zeremoniell sowie den Repräsentationsbedürfnissen der herrschenden Schicht. Als meistverbreitete Lehre im Zeitalter des Barocks, stand sie in enger Beziehung zu dessen musikalischen Ausdrucksmitteln. Die volle Entfaltung der Affektentheorie erfolgte im 18. Jahrhundert und gipfelte in der Zeitspanne des Stilumbruchs; demnach ging sie den ästhetischen Ansichten der Klassik unmittelbar voraus und in den nun folgenden Auseinandersetzungen spielte sie eine wichtige Rolle.

Nachahmungslehre. Die grundlegenden Änderungen, die sich im Weiteren in der Musikanschauung anbahnten, fanden in der Antithese Affektentheorie — Nachahmungslehre ihren Niederschlag, was der Antithese Hochbarock — Frühklassik auf dem Gebiet der Musik entsprach. Die philosophische Grundlage der Auseinandersetzungen ergab die Antithese Rationalismus — Sensualismus, den sozialen Hintergrund bildete die Antithese beider gesellschaftlichen Gruppen.

Die Nachahmungslehre stützte sich auf sensualistische Denkungsweisen, bedeutete Opposition, Verwerfen des Rationalismus, Lösung von dessen erstarrten Regeln; gegen ihn entfaltete die Nachahmungslehre einen weitverzweigten Kampf, der im Prinzip ideologischer Natur war. Die Nachahmungslehre entwickelte sich in der zweiten Phase der Aufklärung; sie wurde hauptsächlich von französischen Autoren ausgearbeitet. Durch Betonen der sinnlichen Kräfte der Musik, des Ohres gegen die Vernunft, durch Hervorheben der gefühlsmässigen Seiten, legte die Nachahmungslehre die Grundlagen für die Ästhetik der neuen klassischen Musik in ihrer frühen, ersten Phase.

Die Nachahmungslehre bedeutete Nachahmung der schönen Natur, wobei „schöne“ Natur bereits auch künstlerische Stilisierung, ein Auswahlprinzip darstellte. Der französische Materialismus forderte entgegen spekulativen Systemen das konkrete Studium

der Natur. Dies blieb auch auf künstlerische Ansichten nicht ohne Einfluss. Die Nachahmungslehre kann im Grunde auf zwei Arten unterteilt werden, nämlich äussere und innere Nachahmung (bzw. tiefere und höhere Stufe). Die tiefere Stufe bedeutete Nachahmung der Klänge der unbelebten und belebten Natur, später auch der Biegungen und Akzente der Sprache. Hier sind gewisse naturalistische Elemente evident, die nicht ohne rationalistische Einflüsse waren, weil Beziehungen, Ähnlichkeiten, Analogien mit Gegenständen und Prozessen der äusseren Natur, sowie der menschlichen Sprache durch Inanspruchnahme vernunftsmässiger Vorgänge gesucht werden muss. Dies bedeutete jedoch etwas Unterschiedliches und Abweichendes im Vergleich zu Regeln und Formeln des Rationalismus und der Affektenlehre; es änderte sich das Objekt und besonders die Art der Darstellung. Die zweite, höhere Art bedeutete Nachahmung der inneren Natur, der Psyche des Menschen, Nachahmung der Gefühle und Leidenschaften, was bereits eine weitreichende Stilisierung bedeutete. Es wurde besonders die Opernmusik beachtet, auf welche die Schlussfolgerungen gestützt und diese verallgemeinert wurden. Einen weiten Raum nahmen Betrachtungen des Wort-Tonverhältnisses ein und es wurde die Frage geprüft, welche Sprache sich für die Vertonung besser eigne, wobei die französische Opernproduktion geächtet, die italienische hingegen gepriesen wurde. Im Allgemeinen wurde das Primat der Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik, deren Bedeutung nicht erkannt und begriffen wurde, hervorgehoben.

Analog dazu entwickelte sich in Deutschland eine ästhetische Denkungsweise, welche, obwohl sie nicht mit Nachahmungslehre bezeichnet werden kann, zu ähnlichen Ergebnissen kam. Aus diesem Grunde kann sie hier eingestuft werden. Sie zeichnet sich durch ein gewisses Schwanken zwischen Rationalismus und Sensualismus aus, was Folge der gegebenen historischen Situation in Deutschland war. Trotzdem wurde schon sehr bald zur Entwicklung frühklassischer Ideale beigetragen. Es wurden viele Fragen von musikalischem Standpunkt aus detaillierter analysiert, als die französischen, mehr an bildende Künste und Literatur orientierten und teilweise von dort abgeleiteten musikästhetischen Ansichten. Die deutschen Autoren widmeten auch der Instrumentalmusik Aufmerksamkeit und obzwar sie hauptsächlich Fragen der Kompositionstechnik und der Interpretation prüften, trugen sie auch hier zur Entwicklung der neuen ästhetischen Anschauung mit interessanten Gedanken bei. Sie befassten sich auch mit den Unterschieden und Eigenheiten der französischen und der italienischen Musik und sprachen sich für den sog. vermischten Geschmack aus, der sich aus der Auswahl positiver Seiten der Musik beider Nationen und Verbesserung durch den deutschen Geschmack ergeben sollte.

Die französische Nachahmungslehre und die mit ihr verschwisterten deutschen Ansichten ergaben in ihrer Gesamtheit eine ästhetische Anschauungsweise, welche nicht nur eine Abkehr von mittelalterlichen mystischen, sondern auch von mechanistisch rationalistischen, unfruchtbaren Spekulationen und abstrakten Gedankenmodellen und ein Hinwenden zu realeren Problemen des aufgeklärten Menschen und seiner Welt bedeutete. Von der Musik wurde Natürlichkeit und Schlichtheit gefordert, man sprach sich für eine weitreichende Demokratisierung und Zugänglichkeit der Musiksprache aus. Es wurde gegen den gelehrten Kontrapunkt, gegen harmonische Überladung, gegen alles Gekünstelte, Schwülstige, Komplizierte zu Felde gezogen; das Ideal war eine klare, homophone, einfache, gefällige, rührende, empfindsame Musik, welche durch den Zauber einer einzelnen gesanglichen, lieblichen Melodie ergötzen und erbauen, natürlich und sinnlich schön wirken sollte. Die Musik sollte allen Menschen, ohne Unterschied von Stand, Bildung, Nationalität zugänglich sein.

Die Nachahmungslehre war die am meisten pertraktierte ästhetische Lehre des 18. Jahrhunderts, im Zeitalter des Stilumbruchs war sie besonders kämpferisch und polemisch zugespitzt und spielte beim Entstehen der neuen Musiksprache eine wichtige Rolle.

Ausdrucksprinzip. Auf die Nachahmungslehre knüpfte das Ausdrucksprinzip an, welches die Ideale der zweiten, höheren Phase der musikalischen Klassik, der Hochklassik ausdrückte. Zu ihrer Ausarbeitung trugen insbesondere englische Autoren bei, zu welchen sich später bedeutende deutsche Dichter, Philosophen, Komponisten gesellten.

Das Ausdrucksprinzip hob den autonomen Ausdruck als etwas spezifisch Musikalisches hervor, ohne Abhängigkeit von aussermusikalischen Modellen der Nachahmung der Natur, der Leidenschaften, der Biegungen der Sprache usw., wo noch gewisse Residuen vernunftmässiger Bindungen vorhanden waren. In erster Reihe hob das Ausdrucksprinzip die Bedeutung der Imagination, der Phantasie hervor und betonte dementsprechend eine grössere Freiheit der Invention, somit auch des individuellen Einfalls. Die sensualistische Grundlage war bereits der Ausgangspunkt der Nachahmungslehre. Nun genügte jedoch die sinnliche Wirkung an sich nicht mehr; die Ideale des sinnlich Schönen, der Schlichtheit und Natürlichkeit wurden durch Forderungen der Wahrheit, inhaltlicher Tiefe, der Intensität der Ausdrucks, des Dramatischen ergänzt. Die Musik sollte nicht bloss Spiel schöner Klänge, oder naturalistische Kopie der Wirklichkeit bleiben, sie sollte nicht nur dem Ohr gefallen, sondern ins Herz dringen und erheben, kurz, Musik wurde zunehmend als Ausdruckskunst angesehen. Das Ausdrucksprinzip zeichnet sich deshalb durch Abkehr von der Nachahmungslehre aus, welche einer allseitigen Kritik unterzogen wurde. Allerdings war der Gegensatz zwischen der Nachahmungslehre und dem Ausdrucksprinzip relativ und nicht antagonistischer Art, bedeutete keine Negation ihrer progressiven Tendenzen, eher deren Fortbildung. Die höhere, stilisierende Art der Nachahmung war die Plattform, von wo aus diese Lehre allmählich zersetzt und in das Ausdrucksprinzip umgebildet wurde. Die Diskussionen richteten sich in erster Linie gegen die naturalistischen Züge der Nachahmungslehre. Es wurde jede Nachahmung aussermusikalischer Phänomene ebenso verworfen, als die Rolle einer bestimmten Sprache für die Qualität der betreffenden Musik nicht anerkannt wurde. Das erste Mal in der Geschichte der Musik wurde das Spezifische, Besondere der musikalischen Gestaltung, des Ausdrucks hervorgehoben. Entgegen der begrifflichen Bestimmtheit wurde die Mehrdeutigkeit der musikalischen Wirkungen anerkannt. Das Ideal des Ausdrucksprinzips war der freie, durch rein musikalische Mittel erzielte und durchgeführte Ausdruck schöner, wahrer, natürlicher, edler, tiefer, menschlicher Gefühle, allerdings im Sinne der aufklärerischen Ideale einer klassisch schönen, allseitig ausgeglichenen, erhabenen, schlichten, allgemeingültigen demokratischen Kunst, wobei auch hier das Primat der kantablen Melodik hervorgehoben wurde. Nur mit der Problematik einer selbständigen Instrumentalmusik konnte sich auch das Ausdrucksprinzip, trotz einiger wertvoller Beiträge, nicht angemessen auseinandersetzen. Aber schon die Betonung rein musikalischer Qualitäten bezog sich ja auf die Musik überhaupt und nicht bloss auf eine bestimmte Gattung.

In der Endphase richtete sich das Augenmerk auch auf Formvollendung, auf professionelle Meisterschaft, wodurch auch vernunftmässige Seiten zur Geltung kamen, die jedoch nicht an den überwundenen Rationalismus gemahnen. Es handelte sich im Gegenteil um Erzielen einer möglichst vollkommenen Ausdrucksfähigkeit der klassischen Musik, um die Synthese der gefühlten und gedachten Musik, bei Vorherrschaft ihrer emotionalen und sensualistischen Grundlagen. Die rationalistischen Momente bedeuteten nun den bewussten Einsatz der Inspiration zwecks dialektischer Einheit von Inhalt und Form, Idee und Gestalt.

Bei einem Vergleich der Bedeutung und des Verhältnisses zwischen der Ästhetik der Frühklassik und Hochklassik erweist es sich im Ganzen und Grossen, dass beide Richtungen, trotz polemischer Auseinandersetzungen viele gemeinsame Züge und Bestrebungen hatten, analog zum Musikschaffen, dessen Ziele und Wirkungen sie zu

erklären versuchten. Beide Richtungen repräsentierten die ästhetischen Anschauungen der bürgerlich-demokratischen Musikkultur in den Bedingungen des sich zersetzenden Feudalismus. Die Nachahmungslehre war auf ihre Art eine einheitlichere Doktrin und in der Lösung ihrer Forderungen konkreter als das Ausdrucksprinzip — trotz manch naiver Vorstellungen, wie etwa die einseitige Überbewertung der Bedeutung der Sprache für die musikalische Struktur. Das Ausdrucksprinzip wiederum war stärker und überzeugender in seiner Kritik, als im Erstellen eines positiven Programmes, obgleich es zu bemerkenswerten Ergebnissen kam. Seine Gedankengänge wurden jedoch mitunter nebulos, z. B. die Mehrdeutigkeit der Musik steigerte sich hier und dort bis zur Grenze der Unbestimmtheit, auf welche Gedanken dann die idealistische Ästhetik der Romantik anknüpfen konnte. Trotzdem interpretierte das Ausdrucksprinzip die Ideale der Hochklassik in angemessener Weise und bedeutete einen weiteren Fortschritt im musikästhetischen Denken. In der Zeit, als die musikalische Klassik kulminierte, als es nicht mehr nötig war zu diskutieren, polemisieren, umsoweniger zu kämpfen, ging der ästhetische Reflex zurück, die Ästhetik ist in erster Linie im Schaffen evident.

Die musikästhetischen Ansichten gerieten im Verlaufe des 18. Jahrhunderts von den ursprünglichen rationalistischen Fesseln bis zur Aussage neuer demokratischer Ideale der Schönheit und Wahrheit, Humanität und Universalität, Zugänglichkeit und Freiheit des Ausdrucks. Entgegen allen vorangehenden theoretisierenden Anschauungsweisen hatte die Ästhetik der musikalischen Klassik einen praktisch-empirischen Aspekt und zeichnete sich durch einige materialistische Ideen und dialektische Ansätze aus. Ausserdem war sie teilweise von realistischen Elementen durchdrungen. In den ästhetischen Ansichten spiegeln sich auch ethische, soziologische und geradezu politische Ideale der Aufklärung wider. Diese Musikästhetik ist nicht nur aus historischer Sicht bemerkenswert, sondern auch aufschlussreich und aktuell für unsere Epoche, für die sie so manche Anregung enthält.

A

Addison, J. 196, 203
 Adler, C. 24, 32, 35, 38, 100
 Abel, K. F. 95
 d'Agincour, F. 116
 Ahle, J. G. 66
 Akenside, M. 198, 235
 Albrechtsberger, J. G. 256
 d'Alembert, J. le R. 126—127, 136, 139, 140, 145, 150, 153, 160
 Alison, A. 219—220
 Anet, J. B. 116
 Apel, W. 22, 25, 36
 Aristoteles 65, 72, 115, 213, 214
 Asafjev, B. V. 159
 Avison, Ch. 199, 200—204, 206, 208, 209, 212, 215, 217, 218, 219, 226

B

Bach, C. Ph. E. 28, 31, 55, 59, 133, 162, 178, 179, 181—185, 191, 211, 212, 228
 Bach, J. Chr. 95
 Bach, J. S. 9, 21, 22, 36, 46, 66, 85, 87, 165, 171, 189, 211, 248
 Bach, synovia 20, 26
 Bacilly, B. de 116
 Bacon, F. 62, 105—107, 112, 125, 126
 Batteux, Ch. 55, 58, 114, 117, 119—125, 126, 127, 128, 145, 149, 165, 178, 197, 198, 210, 219, 223, 224, 225, 227, 228, 230, 250
 Barna, I. 59
 Baumgarten, A. G. 119, 229—230
 Bayly, A. 209
 Beattie, J. 199, 213—218, 219
 Beethoven, L. v. 9, 20, 21, 24, 30, 32, 36, 37, 99, 100, 103, 248, 253, 257, 265—269
 Benda, J. 26, 190
 Benda, F. 26

Berardi, A. 67, 70, 90
 Berkeley, G. 108, 110, 111
 Berlioz, H. 21
 Bernhard, Chr. 66
 Bertram, P. A. 165
 Birinkovič, V. V. 42
 Birnbaum 73
 Blainville, Ch. H. 222
 Blume, F. 17, 21, 28, 29, 30, 36, 59, 160, 189
 Bousset, J. B. de 116
 Brahms, J. 21, 23, 30
 Brentano, B. 267
 Brown, J. 207—208
 Bruckner, A. 23, 30
 Bücken, E. 27, 28, 32, 36, 165, 167, 189
 Bürger, C. A. 28
 Bukofzer, M. 36
 Burmeister, J. 66
 Burney, Ch. 133, 211—212
 Buxtehude, D. 21, 189

C

Caccini, C. 65, 85
 Calzabigi, R. da 259, 261
 Campra, A. 130
 Cannabich, Chr. 26
 Capelli 188
 Clementi, M. 21
 Colloredo, H. 162
 Couperin, F. 21, 26, 116
 Corelli, A. 214, 215
 Cramer, J. B. 21
 Crousaz 117, 120
 Czerny, K. 268

D

Darenberg, K. H. 58, 59, 194, 195, 200, 201, 218

Dauvergne, A. 153
Descartes, R. 62, 63—65, 68, 69, 76, 80, 81, 84, 86, 88, 90, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 125, 126, 138, 139, 167, 231
Destouches, A. C. 130, 151, 153
Diderot, D. 9, 55, 56, 59, 109, 126, 127—135, 136, 139, 143, 146, 149, 150, 157, 158, 160, 161, 197, 215, 222, 223, 243, 246, 250, 257, 259
Dies, A. Chr. 254
Diogenes 164
Doni, G. B. 66—67
Družický, J. 30
Dubos, J. B. 117—119, 121, 125, 128, 178, 198, 230
Duni, E.—R. 130, 132, 153
Durante, F. 234
Dusík, J. L. 26, 30, 37
Duval, F. 116

E

Eberhard, J. A. 232
Einstein, A. 160
Engel, H. 49
Engel, J. J. 232
Engels, F. 46, 47, 125, 129
Esterházy, N. 256

F

Feldmann, F. 169
Fénelon, F. 117
Fils, A. 26
Floquet, E.—J. 153
Fontenelle, G. de 131, 156
Forkel, J. N. 248
Francoeur, J. 153
Fridrich Velký 162, 248
Froberger, J. J. 189
Frotscher, G. 85

G

Galilei, V. 68
Galuppi, B. 26
Gassmann, F. 26, 95
Geiringer, K. 27, 28
Geminiani, F. S. 208
Genzinger, M. 256
Gérard, A. 204—205, 220
Gerber, R. 17, 27, 28, 36, 189

Glarean, H. 65
Gluck, Chr. W. 9, 30, 31, 33, 148, 149, 176, 186, 215, 230, 234, 235, 248, 253, 257—260, 261, 262, 263, 268
Goethe, J. W. 9, 28, 32, 130, 138, 247, 249—251, 252, 254, 257
Goldschmidt, H. 56, 57, 59, 117, 119, 124, 135, 150, 153, 160, 218, 227
Goldsmith, O. 206
Gossec, F.—J. 153
Gottsched, J. Chr. 75, 87, 227
Graun, J. G. 26
Grétry, A.—E.—M. 30, 153
Griesinger, G. A. 253, 256
Grimm, F. M. 55, 139, 150—153, 158, 160
Grove, G. 21
Guignon, J.—P. 116

H

Hamann, J. G. 268
Händel, G. F. 36, 85, 200, 206, 207, 210, 214, 217, 221
Hanslick, E. 11, 236, 238
Harris, J. 55, 198—200, 202, 207, 208, 212, 214, 218, 219
Hartley, D. 109, 110
Hasse, J. A. 130, 153
Hawkins, J. 199, 212—213
Haydn, J. 9, 11, 21, 26, 28, 30, 31, 37, 44, 48, 56, 99, 102, 103, 133, 134, 174, 190, 234, 238, 248, 252, 253—257, 262, 263, 268
Hayes, W. 200
Hegel, G. W. F. 170, 236, 241—246, 247, 250, 251, 254, 256, 257, 270,
Heinichen, J. D. 69, 74, 75, 162—164, 165, 180
Heinse, J. J. W. 233, 235, 250, 268
Helfert, V. 153, 160, 165, 167
Helvetius, C. A. 139, 150
Hemsterhuis, F. 121
Herbain, d' 153
Herbst, J. A. 66
Herder, J. G. 28, 198, 234—236, 250
Heydenreich, K. H. 232—233
Hiller, J. A. 9, 55, 165, 227—229, 230, 268
Hobbes, T. 107—108, 125
Hoffman—Erbrecht, L. 227
Holbach, P. H. 139
Holzbauer, I. J. 26
Home, H. 199, 207
Hume, D. 108, 110—111
Hummel, J. N. 30

CH

Chabanon, M. P. G. de 31, 222—224, 226, 229
Charpentier, M.—A. 116
Cherubini, L. 30, 267
Chopin, F. 21

J

Jacob, H. 197
Janáček, L. 158
Jefimov, A. V. 42
Jirovec, V. 26
Jozef II. 45, 46
Jomelli, N. 130, 208, 234
Josquin Desprez 22
Jones, W. 210—211, 225

K

Kant, I. 221, 236—241, 245, 249, 251, 275
Kayser, Ph. Chr. 250
Keiser, R. 26, 189
Kelly, M. 254
Kepler, J. 68
Kircher, A. 69—71, 72, 73, 90
Kirnberger, J. Ph. 73
Klinger, F. M. 28
Knepler, C. 190
König, J. Chr. 232
Körner, Chr. G. 249
Kopernik, N. 68
Koželuh, L. 26
Krause, Chr. G. 225—227, 228, 230, 231, 253
Kresánek, J. 49
Kretzschmar, H. 76
Kuhnau, J. 74—75, 87, 162—163
Kusser, J. S. 189

L

Laborde, J.—B. de 153, 222
La Lande, M.—R. de 116
La Motte, A. H. de 117, 131
Lampe, F. 196—197
Lasso, O. di 21
Lecerf de la Viéville, J. L. 117, 140
Leclair, J.—M. 116
Leibniz, G. W. 63, 69, 70, 73
Lenin, V. I. 47, 237

Lenz, J. M. R. 28
Leo, L. 147
Lessing, G. E. 9, 117, 246—247, 248, 259
Lippius, J. 66
Liszt, F. 21
Livanova, T. 42
Locatelli, P. A. 204
Locke, J. 108—109, 111, 125
Lockman, J. 197
Lully, J.—B. 130, 138, 151, 188, 224

M

Mahler, G. 30
Machaut, G. de 21
Mainwaring, J. 206
Majo, G. de 234
Malcolm, A. 196
Marcello, B. 26
Marenzio, L. 22
Marpurg, F. W. 82—83, 90, 162, 165, 230, 248
Marx, K. 107
Martini, G. P. 260
Mattheson, J. 26, 33, 55, 59, 60, 75—82, 84, 87, 90, 155, 162, 168—178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 190, 191, 215, 226, 231, 245, 255, 258
Matthisson, F. 267
Méhul, E.—M. 30
Meier, F. 230
Mendelssohn, M. 230
Mendelssohn-Bartholdy, F. 21
Mersenne, M. 67, 90
Metastasio, P. 131, 133, 188
Meyer, E. H. 190
Miča, J. A. 26
Mizler, L. 55, 69, 73—74, 85, 90, 165, 180
Mondonville, J.—J. 153
Monn, M. C. 26
Monsigny, P. A. 153
Mont, H. du 116
Monteverdi, Cl. 21, 67, 85
Morrelet, A. 221—222
Moser, H. J. 17, 25, 28, 32, 189
Mouret, J. J. 116, 130, 153
Mozart, L. 31, 59, 83, 162, 178, 179, 180, 181, 182, 184
Mozart, W. A. 9, 11, 26, 28, 30, 31, 37, 44, 48, 56, 99, 133, 148, 162, 190, 234, 238, 248, 252, 253, 254, 260—265, 266
Mysliveček, J. 26

N

Nägeli, H. G. 238
 Newton, I 68
 Nicolai, F. 229
 Nisle, J. 268
 Nucius, J. 66

P

Pachelbel, J. 189
 Palestrina, G. P. da 21
 Pazdírek, O. 21, 160
 Pepusch, J. Chr. 95
 Pergolesi, G. B. 26, 130, 140, 147, 151, 188,
 204, 206, 207, 234
 Pestalozzi, J. H. 135
 Pfrogner, H. 59, 62, 119, 121, 160, 194, 218
 Philidor, F.—A. 95, 153
 Piccini, N. 257
 Pichl, V. 26
 Platti, G. 26
 Pluche 116
 Porpora, N. 26
 Poršnev, B. F. 42
 Preussner, E. 25, 27, 49, 95
 Priestley, J. 109—110
 Purcell, H. 210, 221

Q

Quantz, J. J. 26, 31, 55, 58, 59, 157, 158, 161,
 162, 178, 179—191, 204, 228, 257, 258, 268
 Quinault, Ph. 131

R

Raguenet, F. 117, 140
 Rameau, J.—Ph. 21, 26, 69, 83, 129, 130, 137,
 138—141, 142, 143, 144, 149, 151, 153, 172
 Ramler, K. W. 165
 Raynal, 151
 Rebel, J.—B.—F. 153
 Rebling, E. 49
 Reichardt, J. F. 247—248
 Reinken, J. A. 189
 Rejcha, A. 26, 30
 Riedel, F. J. 230
 Richter, F. X. 26
 Riemann, H. 21, 24, 32, 38, 151
 Ries, F. 267
 Rodolphe 153

Rochemont 151
 Rochlitz, J. F. 265
 Rossini, G. 35
 Rousseau, J.—J. 33, 55, 59, 116, 117, 124, 126,
 131, 135—150, 151, 152, 154, 156, 157, 158,
 160, 161, 163, 165, 166, 172, 173, 177, 197,
 204, 209, 218, 222, 223, 224, 230, 231, 235,
 243, 253, 256
 Rudolf, J. J. R. 267
 Ruetz, C. 224—225

S

Sacchini, A. M. C. 234
 Salomon, J. P. 95
 Sammartini, G. B. 26
 Sauvreur, J. 69
 Scarlatti, D. 26
 Seeger, H. 22
 Serauky, W. 57, 59, 117, 119, 135, 149, 153,
 160, 218, 227
 Shaftesbury Ashley Cooper, A. 73, 119
 Schäfke, R. 24, 57, 58, 59, 62, 160, 241
 Scheibe, J. A. 75, 162, 165—168, 171, 184, 190,
 211, 257
 Schering, A. 49, 58, 85, 119, 154
 Schiller, F. 28, 249, 250, 251
 Schlegel, J. A. 119, 165
 Schlegel, J. E. 227
 Schlösser, L. 266
 Schmitz, A. 66
 Schobert, J. 133
 Schubart, Chr. F. D. 28, 234
 Schubert, F. 21, 22, 30, 37
 Schumann, R. 11, 21
 Skazkin, S. D. 42
 Sondheimer, R. 58, 165
 Sorge, A. 69
 Stamic, J. V. A. 26, 95, 190
 Steffani, A. 72—73, 90
 Stephanie, G. 263, 264
 Strauss, R. 30
 Sulzer, J. G. 94, 230—232, 256
 Sychra, A. 220
 Szabolcsi, B. 49

T

Tartini, G. 69, 83, 184
 Telemann, G. Ph. 26, 31, 164, 187, 189
 Terradeglias, D. 130
 Tevos, Z. 73

Torelli, C. 184
 Torre Franca, F. 38
 Traetta, T. 130, 234
 Turnow, H. 169
 Twinning, Th. 218—219

V

Vinci, L. 147, 188, 204
 Vivaldi, A. 87, 184, 204
 Vogler, G. J. 232
 Voříšek, J. H. 26, 30, 37
 Voss, J. H. 28
 Vossius, I. 72
 Vranický, P. 26

W

Wagenseil, G. Chr. 26, 133
 Wagner, R. 11, 21, 33

Webb, D. 199, 208—209
 Weber, C. M. 21, 37
 Wellesz, E. 32, 36
 Werckmeister, A. 69, 73, 90
 Winckelmann, J. J. 33, 176, 258
 Wörner, K. H. 23, 25, 26, 36
 Wolf, H. 30
 Wolff, Chr. 63, 73
 Worbs, H. Chr. 49

Y

Young, D. E. 119, 205—206

Z

Zarlino, G. 65, 72
 Zeno, A. 147

Obsah

Úvod	11
VŠEOBECNÁ ČASŤ	
1. Obrat k novej epoche	15
2. Terminológia	19
2.1. Klasika, klasicizmus	19
2.2. Terminológia z hľadiska štýlovej charakteristiky a vnútorného členenia klasicizmu	23
2.3. Terminológia klasicizmu vo vzťahu k ostatným umeniam	32
3. Ohraničenie klasicistickej epochy a niektoré sociologické aspekty	36
3.1. Periodizačné hľadiská	36
3.2. Spoločenské danosti a dobová sociálna funkcia hudby	43
VÝVOJ A SMERY DOBOVÝCH HUDOBNOESTETICKÝCH NÁHLEDOV	
4. K problematike a k stavu bádania	53
5. Afektová teória	61
5.1. Afekt. Prvá fáza osvietenstva	61
5.1.1. Descartes, jeho predchodcovia a následníci. Kircher, Steffani, Kuhnau, Mattheson (I), Marburg	63
5.1.2. Zhodnotenie afektovej teórie. Filozofické zázemie. Baroková hudba a jej spoločenské určenie	83
6. Hudobný život, hudobnovýrazové prostriedky a filozofické korene hudobnej estetiky v období klasicizmu	92
6.1. Druhá fáza osvietenstva	92
6.2. Dobový hudobný život	93
6.3. Hudobnovýrazové prostriedky klasicizmu	96
6.4. Filozofické základy estetiky hudobného klasicizmu	105
7. Učenie o napodobnení	114
7.1. Napodobnenie. Francúzsko	115
7.1.1. Dubos, Batteux a ich predchodcovia. Rameau; encyklopedisti d'Alembert, Diderot, Rousseau, Grimm	116
7.1.2. Vzťah vokálna hudba — inštrumentálna hudba	154
7.1.3. Vzťah reči a hudby	157
7.1.4. Zhodnotenie učenia o napodobnení	159
7.2. Galantná estetika, Nemecko	161
7.2.1. Heinichen, Scheibe, Mattheson (II), Quantz, C.Ph.E. Bach a ich okruh	162
8. Výrazový princíp	193
8.1. Výraz. Anglicko	193

8.1.1. Addison, Lockman a prví predstavitelia. Harris, Avison, Webb, Hawkins, Beattie, Twinning a ďalší reprezentanti	196
8.1.2. Zhodnotenie anglickej estetiky	220
8.2. Francúzsko	221
8.2.1. Chabanon a jeho predchodcovia	221
8.3. Nemecko	224
8.3.1. Krause, Hiller, Sulzer, Heinse, Herder a iní autori	224
8.3.2. Filozofi Kant, Hegel	236
8.3.3. Básnici Lessing, Schiller, Goethe	246
8.4. Myšlienky popredných skladateľov epochy	252
8.4.1. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven	252
9. Záver	270
Použitá literatúra	277
Zoznam skratiek	282
Ruské resumé	283
Nemecké resumé	289
Menný register	295

PhDr. Pavol Polák, CSc.

**HUDOBNOESTETICKÉ
NÁHLADY
V 18. STOROČÍ
Od baroka ku klasicizmu**

Prebal a väzbu navrhol *Pavel Amena*
Zodpovedná redaktorka *Brigita Váhovská*
Technická redaktorka *Naďa Benická*
Korektorky *Mária Kocholová* a *Mária Lacová*

Vydanie prvé. Vydala Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1974 ako svoju 1761. publikáciu, strán 304, obr. 33. Vytlačila tlačiareň Tisk, knižná výroba, n. p., Brno. Náklad 2000 výtlačkov. AH 24,99 (text 22,42, ilustr. 2,57) VH 25,49
SÚKK 1197/I—1973

71-077-74
12/17 509/58
Kčs 49,— I

Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí
Od baroka ku klasicizmu

Pavol Polák

Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí

Od baroka
ku klasicizmu

Pavol Polák



Hudobné umenie odjakživa sprevádzala estetika, ktorá sa snažila určiť jeho smyslovú funkciu, ako aj účinky, ktoré vyvoláva. Zvlášť význam má poznanie estetického názoru v 18. storočí, a to jednak preto, že dlho zanechané, pritom však bohaté a hodnotné obdobie európskej hudby „osvietenského“ storočia sa v čoraz väčšej miere stáva živou súčasťou súčasného povedomia dneška, jednak preto, že estetika 18. storočia obsahuje kánon názorov, ktoré sú v nejednom ohľade dôležitým prídavkom pri vypracúvaní zásad marxistickej hudobnej estetiky, a konečne v neposlednej rade preto, že v 18. storočí dochádza k podstatnému slohovému prelomu európskej hudby, ktorého je pochopiteľný iba z nej samej. Proces formulácie ideálov hudobného klasicizmu v protiklade k barokovým princípom je zrejme v podstate estetickým reflexom, ktorý túto hudobnú disciplínu viedol k formulácii cieľov hudobnej výpovede a pohnútok hlbokého prepracovania hudobného myslenia. K estetickým problémom sa však nevyсловili odborníci na tomto poľu estetika ako samostatná disciplína vtedy ešte nejestvovala — ale rôzni literáti, filozofi, kritici, pedagógovia, skladatelia, ktorí sa vo svojich celkom ináč zameraných spisoch dotýkali a tam, nesystematicky, neraz iba mimochodom aj myšlienok hudobnoestetického dosahu. Práca zaoberajúca sa spracovaním ktorých možno jedinečnosťou prispieť k ucelenému zhodnoteniu danej problematiky. Tento okruh otázok nebol v medzinárodnom muzikologickom bádani ešte natoľko spracovaný. Autorovi sa podarilo na základe dôkladného, vedecky fundovaného

množstva dobových spisov prvýkrát komplexne a originálne vysvetliť hudobnoestetické myslenie v 18. storočí z hľadiska formovania princípov európskeho hudobného klasicizmu, a to na marxistickom, historickomaterialistickom metodologickom základe. Autor osvetľuje problematiku v súvislosti s vývojom spoločnosti a zmien sociálnej funkcie hudby, s vývojom svetonázoru, filozofického myslenia, zápasu medzi racionalizmom a senzualizmom, tvoriacim pozadie estetických náhľadov, a to všetko v konfrontácii s vývojom samotnej hudby a jej výrazových prostriedkov, všima si aj terminologické a periodizačné otázky, danosti hudobného života a iné. Estetické náhľady rozdeľuje do troch hlavných, na seba nadväzujúcich, vzájomne sa preplietajúcich a medzi sebou bojujúcich smerov, a to na afektovú teóriu, učenie o napodobnení a na výrazový princíp. Práca je dokumentovaná početnými faktmi a najmä mnohými citátmi, ktoré jej dodávajú konkrétnosť a presvedčivosť. Autor pritom nezatažuje čitateľa neživotným opisom zastaralých, kuriózných koncepcií jazykovo a terminologicky archaických traktátov, zajdených dobovou patinou, ale dokáže vyzdvihnúť skutočné estetické problémy, ktoré volajú po riešení aj dnes. Tým, že autor dokonale ovláda fakty, nie je však v ich zajatí, ale má patričný nadhľad, dosiahol v neposlednom rade to, že i napriek zložitým problémom podáva látku s prirodzenou prostotou, teda tak, že nie je iba púhym zahľadením sa do minulosti, ale živou súčasťou prítomnosti.

71-077-74
12/17 509/58
Kčs 49,— I