PROMĚNY HUDBY V MĚSTSKÉ SPOLEČNOSTI 19. STOLETÍ

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

Svět hudby v období vzniku a krystalizace novodobé české národní kultury se rozvíjí ve zvláštní vrstevnatosti sféry folkloru vesnického, městského, vzdělané tvořivosti amatérské a profesionální, jež se posléze štěpí na umění esteticky náročné a tvorbu spotřební. Zmíněná vrstevnatost zasahuje celou uměleckou oblast včetně nástrojů institucionálních a projevuje se pro 19. století typickým vzájemným stýkáním, pronikáním i distancováním v nejrozmanitějších vazbách jak uvnitř jednotlivých sfér, tak mimo ně. Je proto nutno respektovat specifický způsob, jak v bohatě strukturovaném celku hudební tvořivosti 19. století žijí vedle sebe jevy nesouměřitelné, někdy kvalitativně odlišné a také již časově nesouřadné, a skutečnost, že jeho složky si mohou podle historické situace navzájem předávat impulsy nebo se zastupovat na různých polích tvůrčí aktivity. Nedostatečné vědomí této komplementární dialektiky vede příliš často ke značným zkreslením v odpovědích na otázky, jež si hudebně vědný výzkum 19. století klade. /1/

Naznačenou problematiku se pokusíme ukázat na některých hudebních jevech příznačných mimo jiné pro kulturní život českého města 19. století: tam, kde se stýká tvorba esteticky náročná a spotřební. A to právě proto, že historicky neadekvátní oddělování a izolované pojímání těchto odvětví hudební činnosti neumožňuje smysluplně uchopit dynamiku jejich konkrétní historické existence.

Jestliže Alban Berg roku 1920 ve stati Die musikalische Impotenz der „neuen Ästhetik" Hans Pfitzners /2/ polemizuje s Pfitznerovým náhledem na Schumannovu skladbu z cyklu Dětských scén Snění, je třeba za celou věcí spatřovat více než spor estetického názoru předního představitele druhé vídeňské školy s doznívající romantickou estetikou. Berg analýzou struktury skladby vyvrací Pfitznerovo tvrzení, že kvalita Snění spočívá pouze v melodickém nápadu, v melodii, při níž se "vznášíme úplně ve vzduchu", a že

pro toho, kdo není schopen takového ponoru do díla, je pouhou skladbičkou "bez jakékoli odchylky od toho, co je běžné". Analyzující ucho Albana Berga naproti tomu dokáže vyposlouchat a ve zmíněném článku verbalizovat originalitu kusu, ty detaily, kterými úroveň kompoziční práce zakládající uměleckou hodnotu celku odlišuje Snění od onoho "běžného kousku v písňové formě pro klavír a dvě ruce".

Uvedená dvojí rozdílná výpověď o stejné skladbě nám ve skutečnosti odhaluje dvojí život uměleckého díla, kdy je to různý poslech, jenž může posluchajícímu úplně proměnit smysl hudební struktury, ačkoliv ta v písemné i znějící podobě zůstává totožná. Zatímco jeden způsob recepce vyžaduje subtilnost školeného sluchu, který umožňuje soustředit se na originalitu detailu, počítá druhý způsob s takovým hudebním intelektem, jenž si podrobuje strukturu tak, že z ní aktualizuje nejsnáze srozumitelnou a zapamatovatelnou vrstvu díla. Ne náhodou vyzdvihuje Pfitzner melodický nápad Snění. Vždyť se ozve v tomto krátkém klavírním kusu celkem osmkrát. Že to dovoluje právě stále nové originální exponování a rozvíjení vytvářející prokomponovaný celek skladby, není pro Pfitznera směrodatné.

Citovaný nepřímý pramen je jedním ze svědectví ukazujících, jak je důležitá zaměřenost hudebního slyšení, a to nejen pro hudební recepci samu, ale má nemenší význam i pro dějiny kompozice. Ponecháme na tomto místě stranou, že každý skladatel při komponování hudebního díla počítá s určitou úrovní hudebního myšlení imaginárního posluchače. Chceme upozornit na ty doklady, jež přímo prokazují, že naladěnost vnímajícího si podřizuje strukturu díla, které se již jednou - při svém vzniku - na určitý intelekt obracelo. Takovými přímými prameny, dosud naprosto nedoceněnými a zcela nevyužitými, mohou pro hudební vědu být nejrůznější úpravy skladeb, v nichž subjekt upravovatele prosazuje svůj názor, co se zřetelem na určení úpravy považuje z původního díla za postatné. Přestože tato upravená existence děl nezasáhla do dějin skladebných technik a nevstoupila do psaných dějin hudby, je důležitým svědectvím dějin hudební recepce dané doby. O to

podstatnějším, že v tomto případě lze zasahující vliv recepce prokázat přímo, na proměnách hudební matérie samé.

Vrátíme-li se zpět k Schumannovu Snění, zjistíme, že dříve citovaný Pfitznerův názor byl v některých úpravách, šířících se od vzniku Dětských scén /1838/, skutečně bezprostředně realizován. Nehledě na možné proměny samotným přednesem, zrcadlícím hudební postoj interpreta v početných aranžmá pro sólový nástroj a klavír, soustřeďuje na sebe pozornost zdůrazněný vrchní melodický hlas a ostatní podstatné součásti celku jsou potlačeny do úlohy doprovudu. Vyzvednutí opakující se melodie, kdy sólový melodický nástroj již svou barvou poukazuje mimo původní kontext hudebního druhu, umožňuje posluchači zachytit se smyslově nejpřístupnější komponenty skladby a zjednodušit si celek tak, aby byl snadněji pochopitelný. Tento redukující poslech není přitom ztotožnitelný s tím, co Besseler označil za pasívní slyšení romantiků. /3/ Není takovým ponořením do díla, jímž by vnímající ucho konstituovalo jeho znění jako estetický objekt. Trivializující slyšení si v tomto případě upravuje hudební struktura díla původem náležejícího esteticky náročné hudbě tak, aby neodváděla pozornost od asociací a melancholického krasosmutnění, jež více než hudbou je podníceno slovním uvedením kusu. Posun, k němuž tu dochází, jako by odpovídal rozdílu, jejž viděl už samotný Schumann na případu salónů. Snění, které původně psal pro ten salón, jak sám uvedl, kde "se vynoří za hraběcími zády tu a tam hlava známého umělce", tedy "pro nejvzdělanější kruhy, které prokazují umělci úctu, již jeho stav zasluhuje", přestěhovalo se v upravené podobě tam, kam Schumann nechtěl; do jiného salónu, jejž označil jako "čajové dýchánky, kde se vyhrává ke konverzaci". /4/

Zmíněný postup jde pak často až tak daleko, že považuje za nutné verbálně konkretizovat podnět asociací otextováním skladby, která se proměňuje ze znějícího předmětu hudebního slyšení v pouhé pozadí pro vyjádření obsahu, jenž trivializuje naladění skladby. Logickým důsledkem, jak ukazuje mimo nesčetné dobové úpravy jiných děl též taková podoba Schumannova Snění, z níž tu uvádíme

pouze text, /5/ je úplné potlačení původní skladby na podřazenou opěrnou kostru.

Já vím, že jenom vzpomínky
dovedou hřát, když do srdce se smutek vkrádá.
Já vím, že nikdo na světě
mládí a štěstí na chvíli nerozdává.
Proč mám, když tu nic nezbylo,
si stále lhát a srdce své bolestí trápit,
když vím, že zbyly vzpomínky
na krásné chvíle, jež se nesmí už vrátit.
Já vím, že se nic nezmění,
co jsem měl rád, že smím jen pohladit.
Já vím, že zbylo jen snění,
jež dovede bolesti mé zahladit.
Já vím, že jenom vzpomínky
dovedou hřát, když do srdce se smutek vkrádá,
proč mám, když mi nic nezbylo,
si stále lháti, že někdo snad mi mládí mé navrátí.

Není možné se tu zabývat podrobným rozborem takto vzniklé vokální kompozice, a proto upozorníme na nejnápadnější rys. Mechaničnost sylabického podložení slova, jež je pro tyto úpravy typická, se ostře střetává se stavbou melodie. Zápasí totiž hlavně s těmi nepravidelnostmi, které jsou mezi jimi významné pro originalitu Snění: s důmyslným střídáním důrazů na těžkých a lehkých dobách a se zakončením hudebních polovět na nestejné metrické pozici. Upravovatel si hledí více sentimentu než hudební deklamace smyslu textu vzhledem k původní skladbě.

Dostáváme se k odpovědi, proč jsme v souvislosti s naším východiskem věnovali tolik pozornosti otázce proměnlivé existence hudebního díla v 19. století. Podíváme-li se na hudební život českého města této doby, objeví ce před námi zmíněný charakteristický a celé století prostupující jev, kdy na různé úrovni dochází ke zprostředkování i zastupování v oblastech hudební aktivity, jež dnes nazíráme již odděleně, jako sféru hudby esteticky náročné a spotřební. Stejně tak, jako lze těžko ve zkoumané době sociálně hierarchizovat hudební druhy jejich přiřazením určité společenské

vrstvě hudební veřejnosti města, lze si stěží představit, že by zásadně jiné publikum navštěvovalo operu nebo různé typy hudebních produkcí své doby, a lze si také těžko představit, že by se na smíšeném koncertu, jenž u nás přetrvává celé století a obsahuje vedle sebe nejen různé hudební druhy, ale díla nestejných estetických nároků, totéž obecenstvo při jednom čísle bavilo či vzdělávalo podle povahy právě hraného kusu. Vzhledem k tomu, že sociálně psychologická problematika rozhodující vrstvy hudební veřejnosti, jež byla nositelkou dobového vkusu, není zatím dostatečně prozkoumána /posluchači se nejvýš apriorně a nehistoricky oddělují na české a německé/, pokusíme se v dalším výkladu opřít o dříve uvedená zjištění přetvářejícího vlivu hudebního intelektu.

Při pohledu na převažující typ programů smíšených koncertů, považovaných dnes jednoznačně za zábavu, vyvstane otázka, co - kromě touhy po povznášejícím vzdělání měšťanského publika, jež se zároveň chtělo bavit - umožňovalo bezproblematickou koexistenci děl vysokého a nízkého repertoáru. Je třeba mít na zřeteli, že počínaje hudebním klasicismem bylo možno ještě v 19. století značnou část hudební produkce esteticky náročných děl, tvořících kmenový repertoár, převést na společnou základní strukturu, z níž výhradně tehdy žila tvorba užitá i triviální. /6/ Jak jsme ukázali na příkladu Schumannova Snění, byl to právě redukující sluch, který umožňoval poslouchajícímu zpřístupnit znějící strukturu tak, že z ní aktualizoval nejsnáze pochopitelné zjednodušitelné skladebně technické komponenty nebo nejsnáze smyslově uchopitelný podnět pro asociativní výklad díla. Repertoárové složení koncertů také ukazuje, že právě největší oblibě z oblasti hudby, již bychom dnes označili za vážnou, se těšila díla, jejichž ustrojení se mohlo zmíněné redukci nejlépe podrobit. Když například německá kritika z pozice estetiky náročné hudby argumentovala proti Verdimu tím, že je tu slyšet "lehké a líbivé taneční rytmy v nejděsnějších scénách" a že "smrt a zkáza kráčí v galopádách a kotilionech", /7/ mohl naopak tento rozměr Verdiho hudby vést k dobové široké popularitě.

Uvedené skutečnosti osvětlují poněkud jinak i pozdější odsudky těchto takzvaných zábavných koncertů, jež se z hlediska moderního

koncertního provozu nutně jeví jako nesourodá směs. Uvědomíme-li si však, že specifikem českého města 19. století dlouho byla nutnost zaplňovat mezery a zastupovat neexistující hudební instituce, představují smíšené programy vlastně průřez hudebního života ideálního města. Nabízely obecenstvu alespoň zprostředkovaně nejdůležitější druhy hudební tvořivosti, jež měšťanstvo požadovalo. Jestliže tedy lze ve smíšeném koncertu spatřovat jakési velké potpourri, pak se takový přístup k uměleckým dílům realizoval i konkrétně, kompozičně, v rozmanitých úpravách a potpourri, v jejichž podobě téměř výhradně ožívala vážná hudba na malém městě. Tak jako si na smíšených koncertech sluch mohl přizpůsobovat strukturu poslouchaných skladeb, tak si skladebná technika potpourri a úprav, odpovídající výše zmíněnému typu slyšení, podrobovala organismus upravované skladby. Proto v okamžiku, kdy se vyzdvihuje zásluhnost toho, že alespoň tímto způsobem se posluchači seznamovali s esteticky náročnou tvorbou, je třeba se vždy ptát, jaká znalost původního díla se vlastně prostředkovala. Neboť na rozdíl od klavírního výtahu či adaptací skladeb i do "snadného slohu", jež měly sloužit k hlubšímu porozumění a seznámení s uměleckým dílem, vystupují tyto úpravy na místě díla samotného. Nesledují pouze vzdělávací funkci, ale činí si nárok na samostatnost a jako takové se stávají součástí repertoáru určeného veřejnosti. Poznání děl v takto upravené podobě pochopitelně podstatně poznamenává přístup k originálu. /8/

Zaměřili jsme se více na ty okamžiky, kdy prostředkování a zastupování se děje přímo mezi oblastmi hudební aktivity, a ponechali stranou okolnost, že umělecké dílo v 19. století více než kdy jindy - a v našem prostředí zvlášť - současně zastupuje a zprostředkovává mimoumělecké ideje a společenské cíle, jež jsou schopny zaštítit a integrovat různorodé a hodnotově rozdílné tvůrčí počiny a opět proměnit i autonomní hudební dílo v substrát mimoumělecných myšlenek. To se samozřejmě rovněž promítá do způsobu tehdejšího hudebního slyšení. Například idea národní hudby výrazně podporovala atomizující poslech, určený snahou kategoricky na základě nejrůznějších, dnes často těžko identifikovatelných asociací, vyposlouchat a odlišit národně osobité části od žádoucích

či nevhodných cizích vzorů. /9 Změny, k nimž dochází v chápání jednotlivých hudebních objektů pochopitelně nejsou v těchto případech vázány již tolik na hudební intelekt.

Část problematiky, kterou jsme z jejího složitého komplexu vybrali, nás zajímala proto, že poukázala k podstatné skutečnosti, jež sehrála důležitou roli v procesu hudebního uvědomování kulturní veřejnosti českého města. Dynamika specifických forem proměnlivé existence hudby v městské společnosti 19. století, která byla doposud zkoumána spíše statisticky či ze sociálního hlediska, nás upozornila na určité závažné otázky, jež s sebou nesla. Jestliže zprostředkovací funkce zástupných forem jak ve sféře hudebního života, tak v oblasti tvorby samotné byla jedním z důležitých nástrojů hudebního vzdělávání českého měšťanstva, je zapotřebí zároveň vidět dialektiku tohoto jevu. Nelze se domnívat, že by se z pozitiva této zástupnosti postupným ustrnutím stalo negativum vedoucí k regresi sluchu. Podobně také není možno pojímat takový způsob hudebního uvědomování vytvářející se standardní posluchačské obce jako počátek stále dokonalejšího a přímočarého přibližování ideálnímu chápání esteticky náročných děl publikem této hudbě přístupnějším, jemuž ve větších centrech průběhem doby mohly být umělecké hodnoty nabídnuty již po způsobu moderního koncertního provozu. Naopak, jak jsme se snažili ukázat, musíme si být vědomi skutečnosti, že konstatovaná výchova hudebního sluchu rozhodující vrstvy kulturní veřejnosti města obsahovala už sama v sobě zmíněnou rozpornost progresívních a regresívních momentů. Vždyť i opereta, dnes přiřazovaná více k pokleslým zábavným druhům, se z původního prokomponovaného celku dramaturgicky účinně využívajícího hudební žánry vytvořené městskou kulturou 19. století a předpokládající vzdělané publikum, jež jediné mohlo pochopit její parodický vtip, měnila v triviální záležitost realizovanou jak adaptacemi, odrážejícími opět zkreslující vliv recepce, tak pozdějšími novými kompozičními počiny v tomto druhu. Tím paradoxněji to zní, že si v tomto případě městský posluchač podrobuje i útvar, jenž je moderní historiografií považován za jemu vlastní.

Poukázali jsme na některé důvody, proč dosavadní pojednávání

klíčových témat 19. století stále dospívá jednak k falešným generalizacím, jednak se spokojuje s rozhojňováním údajů bez nároku na jejich historicky adekvátní interpretaci. Dynamická koexistence hudebních jevů daného období se totiž až příliš často nahlíží jako celek, ke kterému se dá dospět mechanickým přiřazováním nejrůznějších zjištění, při nichž se zcela vytrácí vědomí oné komplementární dialektiky, zakládající vlastní a zvláštní smysl této epochy.

Poznámky

/1/ Srv. M. Ottlová - M. Pospíšil, Uvažování nad situací v českém hudebně vědném bádání o 19. století. In: Hudební věda XV, 1978, s. 103 - 118.
/2/ In: Musikblätter des Anbruch II, 1920, s. 399 - 408. Český překlad byl otištěn in: Hudební rozhledy XXIII, 1970, s. 62 - 67.
/3/ Viz H. Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, Akademie-Verlag 1959.
/4/ Srv. R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Vyd. H. Simon, Leipzig, Philipp Reclam jun. b.r., sv. I, s. 203. /Citováno v českém překladu./
/5/ Pro hudební ukázku na sympóziu byl z mnohých vybrán text od R. Gerdy /vyd. A. Drégr, Edition Corona č. 3, Praha 1934/. Jeho grafická úprava sleduje základní tektonický rozvrh Snění. Uvedením textu z novější doby záměrně upozorňujeme, že proces trivializace neskončil 19. století.
/6/ K problematice triviální hudby srv. Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Vyd. Dahlhaus, C., Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1967.
/7/ Úryvek z kritiky /citované v českém překladu/ byl otištěn ve studii: Hortschansky, K., Die Herausbildung eines deutschsprachigen Verdi-Repertoires im 19. Jahrhundert und die zeitgenössische Kritik. In: Analecta musicologica XI, 1972, s. 155.
/8/ Jako příklad takového portpourri zazněl ve své době rozšířený Národní pochod ze zpěvohry Prodaná nevěsta od J. Karbulky /vyd. Em. Starý, Praha b.r./.
/9/ Srv. M. Ottlová - M. Pospíšil, K otázce českosti v hudbě 19. století. In: Opus musicum XI, 1979, s. 101 - 103.