

Petr Vít

S nepřesně vymezeným pojmem "hudba malující", jenž se váže ke sféře instrumentální hudby, se setkáváme v nejrůznějších typech francouzských, anglických a německých písemných výpovědí o hudbě již v průběhu 18. století. Nakolik je sám tento pojem vágní, často u mnoha autorů až konfúzní, natolik je obtížné chtít přehledně sledovat jeho genezi. Nicméně ve své době, tj. 18. a 19. století, náležel ke značně frekventovaným, ať již podložen hudebně estetickými stanovisky, či, dlužno dodat, užíván i dosti volně. Na tento fakt musíme nahlížet jako na specifický jev, jenž zrál v důsledku dlouhodobých procesů v rovině teoretické i v hudební tvorbě; procesů, kulminujících zhruba v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století v tolik diskutované a vysoce aktuální otázce týkající se podstaty, specičnosti i oprávněnosti linie programní hudby, esteticky zdůvodňované omezenými zobrazovacími nebo sdělovacími možnostmi jednotlivých druhů umění, a s ní spjatým intenzívním hledáním cesty k vymanění se z této tehdy tak palčivě pociťované "svěrací kazajky". Zmíněné úsilí směřovalo k překročení přirozených druhových vlastností každého z umění k naplnění ideje "umění budoucnosti", jak ji teoreticky proklamovali a tvůrčím způsobem realizovali R. Wagner a F. Liszt. Je třeba hned úvodem připomenout, že otázka programní hudby představovala jeden z aspektů vášnivých sporů o ideu "umění budoucnosti" a že samotný pojem "hudba malující" /die malende Musik nebo die musikalische Malerei/ měl historicky hlubší kořeny.

Jeho nastolení v rovině estetizujících pojednání o hudbě provázely hned od samého počátku protichůdné explikace, spjaté s teoretickými úvahami tzv. estetiky napodobování v druhé polovině 18. století i v přímém doteku s neméně problematizovaným, tzn. přijímaným nebo naopak zcela odmítaným jevem v hudbě jako byla tónomalba; později, počátkem 19. století,

byl zvažován a diskutován s nově se prosazující ideou "čistě poetického" v absolutní hudbě, kterou teoreticky i tvůrčím způsobem od třicátých let dále rozvíjel R. Schumann a jeho lipský okruh v pojetí hudby jako "Ton-Dichtung", tj. básnění hudbou a vyslovování hudbou toho, co je slovy nevyjádřitelné. Pojem "hudba malující" reprezentoval rovněž závažný fenomén v preferované a romantickým individualismem a subjektivismem silně živené citové estetice, považující hudbu za nejryzejší či nejčistší výraz citů, za hájemství citového světa, za umění nejhlubší niternosti; konečně se objevoval i v diskusích o programní hudbě, zvláště ve sporech o symfonickou báseň lisztovského typu, jež tehdy byla chápána jako ideál nové doby, symbol "pokroku" a záruka "budoucnosti".

Pokusit se sledovat, byť jen ve stručnosti, peripetie tohoto procesu v rovině teoretických úvah, kategorizujících soudů, ostrých střetů a polemik, i v rovině hudební tvorby, by znamenalo podstatně odbočit za vymezené téma referátu. Proto se omezím na konstatování, že v následujícím výkladu budu pracovat s pojmem "hudba malující" /byť ne zcela precizním/ a nikoli s pojmem tónomalba, který v češtině k sobě váže ustálený druh konotací a označuje především napodobování různých zvuků přírody živé /ptačího zpěvu/ i neživé /hromu, bouřky, větru, šumění vod, deště apod./. Ačkoli tónomalba byla v 19. století velmi preferována, rozvíjeli tvůrci programní hudby především specificky hudební prostředky - instrumentální umění, variační práci s motivem, užití příznačných motivů, nové postupy v harmonii, fantazijní formy atd. -, a to vše ve snaze stupňovat deskriptivnost, expresivnost a symboličnost hudby.^{1/} Proto považují pojem "hudba malující" za taxonomicky vyšší než tónomalba a pro následující výklad dostačující.

Úvodem jsem konstatoval, že pojem "hudba malující" se objevil již v 18. století.^{2/} Neautoritativněji se za schopnost hudby "malovat" postavil J. J. Rousseau v Dictionnaire de musique /1764/, kde hudbu nadřadil malířství. Akceptoval nejen tónomalbu, ale i její "vyšší" možnost - "malovat" věci, které nejsou slyšitelné, zatímco malířství nemohlo podle jeho názoru malovat něco, co je neviditelné. Toto stanovisko se

setkalo s okamžitou kritikou. Odsoudil je např. již roku 1769 Angličan Daniel Webb a po něm mnoho dalších. Nicméně problém byl nastolen a dále obšírně diskutován.^{3/} V teoretických pracích na toto téma zaujímá důležité místo pojednání J. J. Engela *Über der musikalischen Malerey* /Berlín 1780/, v němž autor rozlišil tři druhy "malování" hudbou a tím předznamenal tendence, jež v 19. století i tónomalbu postavily do roviny poetického napodobování skutečnosti a hudbu posunuly směrem k básním v tónech. Problém "hudby malující" byl stále živý a mohli bychom postupovat dále a sledovat názorový vývoj až do doby Lisztovy. Pro náš výklad bude dostačující, zakončíme-li tento krátký historický exkurs právě u F. Liszta, největšího propagátora programní hudby, tzn. mimohudebně motivované hudby instrumentální, v níž své uplatnění našly i tendence "malovat". Podle Lisztova názoru měl k hudbě připojený program proměnit neurčité vjemy z myšlenek a obrazů v určité. Programem skladatel posluchači ukazoval, jak sám pochopil námět, jak zpracoval jeho poetickou ideu, básnický nebo filozofický podtext. Teprve tehdy, kdy hudba naplní onen obsahově duchovní moment, stane se podle Liszta "hudbou budoucnosti". Stručně řečeno, námět nebo program připojený k hudbě měl povzbudit fantazii skladatele, motivovat tvar díla, precizovat způsob provedení a určitým směrem ovlivnit posluchačovo vnímání.^{4/}

Uvažujeme-li o "hudbě malující", shodneme se na stanovisku, že u hudby nelze hovořit o možnostech malovat reálně existující věci. Tato schopnost není hudbě dána. V 19. století tendenci "malovat" hudbou lze charakterizovat jako více nebo méně romantickým postojem ovlivněnou hudební transformaci námětu, ať již mytologického, přírodního, historického apod.

Položme si otázku, kdy začíná být v české společnosti a v české kultuře aktuální "hudba malující" jako sociabilní kulturotvorný jev. Před dvěma lety jsem zde na plzeňské konferenci hovořil o postavení hudby v programu českého národního hnutí a konstatoval jsem, že v době předbřeznové zůstal její podíl ohraničen jen na některé oblasti a projevy života obrozenské společnosti, zatímco po Říjnovém diplomu začala

hudba postupně nabývat rozměru národního vlastnictví, národního symbolu.^{5/} Teprve v době, kdy se některé druhy hudby staly nástrojem kulturního a politického boje, kdy byly hudbě přisouzeny reprezentativní funkce, vstoupila do novodobě budovaného komplexu českého národního umění a začala plnit v životě společnosti základní národně ideovou funkci. Obdobně jak se ukázalo, že české skladatelská tvorba reagovala na náměty z mýtických počátků českých dějin až po roce 1860 a do té doby téměř úplně opomíjela slovanskou mytologii,^{6/} vystupuje sociabilita hudby "malující", v našem případě přírodu, také až v nové etapě rozvoje české národní společnosti, především však v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy k tomu byly již vytvořeny objektivní podmínky. Zde sehrály rozhodující roli dva faktory: 1/ národním uvědoměním objevená česká krajina jako jeden ze symbolů národního bytí, 2/ hudebně estetické zdůvodnění a obhájení oprávněnosti programní hudby v české hudební tvorbě.

Ad 1. Počínaje úvahami L. Rittersberka Myšlenky o slovanském malířství, v nichž mimo jiné byla nastolena otázka ideálu české krajiny, vystupuje o něco později do popředí u Josefa Mánesa a zvláště pak v malířském díle generace Národního divadla /u Alěe, Mařáka ad./ monumentální krajina českého mýtu a českých dějin, výtvarně pojednávající a pro celé generace fixující ideál české přírody, s její romantickou opojností i mytologickou heroičností.^{7/} Obrát k přírodě tehdy neznamenal odklon umění od aktuálního dění v české národní společnosti, nýbrž naopak byl součástí její národní ideologie. Zájem o českou přírodu, její idealizace a monumentalizace, představovaly vědomé přihlášení se k nejaktuálnějším otázkám národního dění.

Ad 2. Po provedení prvních symfonických skladeb F. Liszta v Praze^{8/} nabyly na intenzitě diskuse o programní hudbě a o jejím vrcholu - symfonické básni. Dvě stati, vycházející v časopise Dalibor 1873, znamenaly pro tehdejší kulturní dění základní programové příspěvky - první z nich apologeticky vzrušenějšího charakteru z pera V. J. Novotného /Sonata a symfonie - symfonická básně. Nástin historického vývinu těchto forem/ a druhý, esteticky fundovaný od O. Hostinského /O hud-

bě programní/. Byl to soustředěný útok, vedený v duchu "pokroku hudby" proti odpůrcům programní hudby, proti "starým formám", a současně i obhajoba ideje "umění budoucnosti". "Směru doby minulé, zvláště mistrův klasických, postavil se na odpor geniální revolucionář, hlava nové školy, jenž ohledu nebera na dosavadní formu, všechna vížící jej pouta přetrhává a snaží se umění instrumentální vnést na dráhy nové. Jest to Fr. Liszt", píše v úvodu svého článku V. J. Novotný a pokračuje: "... ideu básnickou položil za princip všeho dalšího tvoření hudebního." Na jiném místě dodává: "V Lisztových skladbách vyrůstá myšlenka hudební z poetické; však podržuje vzdor tomu svou samostatnost a vyvinuje se úplně dle zákonův hudebních..."^{9/} Ačkoli stať Hostinského měla charakter vědeckého pojednání a systematicky pojatým výkladem směřovala k objasnění formotvorného principu programní hudby /"Učí skladatele vynalézati vždy nové a nové formy pro hudbu instrumentální, jest tudíž hluboko do ústrojí našeho umění zasahující reformou formy umělecké..."^{10/} mířil V. J. Novotný ostrými výroky přímo do aktuálního stavu české orchestrální tvorby. Cílevědomé vysvětlování základů programní hudby postupně zeslabovalo odpor proti Lisztovi a vytvářelo spolu se silicím vlivem Smetanova tábora podmínky k tomu, aby také česká symfonická básně "vstoupila na pole nacionálního kulturního zápasu..."^{11/}

Tyto dva základní faktory považují za nutný předpoklad sociabilní funkčnosti "hudby malující" českou přírodu. V okamžiku, kdy byl výtvarně glorifikován a také obecně akceptován ideál české krajiny a kdy byl otevřen prostor české symfonické básni, vystupuje konečně i orchestrální tvorba jako jedna z dalších možností uměleckého "pojednání" české přírody. Hudební transformaci české přírody v symfonické hudbě, tedy onu "hudbu malující" českou přírodu, však musíme vidět v kontextu dobového dění v umění a kultuře. Představuje část vzedmuté vlny zájmu o bájeslovnou tematiku, o místa spjatá s českým mýtem i dějinami. Nacionální symboly a motivy, které formovalo české básnictví a literatura v první polovině století, se po Říjnovém diplomu proměnily v základní ideové znaky českého národního umění. Prosákly velmi rychle i do české hudby a roz-

šířily se do všech druhů a žánrů. V. Lébl a J. Ludvová v citované studii Dobové kořeny Smetanovy hudby zevrubně analyzovali funkci nacionálních symbolů a motivů v české hudební tvorbě po roce 1860. Ukázalo se, že byly významnou měrou zastoupeny v českých písních a sborech, z nichž celá řada apostrofovala Vlast, oslavovala české řeky /Vltavu, Labe, Sázavu, Berounku/, přírodu /Šumavu, Krkonoše, Šárku), hory /Říp aj./ . Pronikly rovněž do části dobové produkce, komponované pro české bály. Oslava české přírody a jejích znaků našla své čelné místo i ve větších sborech a kantátách, v oblíbených živých obrazech, a setkáme se s ní samozřejmě i v operách, zvl. Smetanových, nebo i v mimořádně oblíbené romantické opeře R. Rozkošného Svatojanské proudy /premiéra 1871/.^{12/} Mohli bychom jmenovat další příklady, nicméně vrcholným uměleckým činem této ideové orientace se staly Smetanovy symfonické básně z cyklu Má vlast, zejména Vltava a Z českých luhů a hájů, v nichž princip "hudby malující" přírodu dospěl k nejvyššímu stupni umělecké idealizace. Smetanova Má vlast se stala předmětem mimořádného zájmu české kulturní veřejnosti ihned po prvním uvedení cyklu v roce 1882. Toto dílo se rodilo v sedmdesátých letech v atmosféře všeobecné oslavy českého národa, jeho dějin, mýtů, vlasti, přírody. Plně se lze v tomto případě ztotožnit se stanoviskem, které formulovali V. Lébl a J. Ludvová, že zde nacházíme finální vyslovení idejí, které v české společnosti zrály od přelomu 18. a 19. století.^{13/}

Již první ohlasy dobového tisku na provedení jednotlivých básní ukazují, že v popředí zájmu byla otázka programu a jeho řešení. Smetana sám formuloval stručný program jednotlivých básní, lépe řečeno utvářel současně s vlastní kompozicí. Ten však byl následně jinými autory rozšiřován a upřesňován. Není třeba se zde zabývat jednotlivými programovými verzemi, což dostatečně detailně provedli smetanovští badatelé /nejnověji J. Smolka^{14/}/; podstatný z hlediska našeho zájmu o problém "hudby malující" přírodu je fakt, že jednotlivé básně i celý cyklus sám Smetana cítil v souladu s dobovým výtvarným viděním českého národního bytí. To ukazuje např. i skladatelův souhlas s návrhem malířského pojednání obálek partitur Antonínem Königem, kterého si vybral nakladatel F. A. Urbánek.^{15/}

Veřejnost již od premiéry básní Vltava /1875/ a Z českých luhů a hájů /1876/ intenzívně zajímala otázka, co zde Smetana hudebně "maluje". Smetanovo hudební vidění české přírody začalo plnit důležitou funkci nejen v české kultuře konce 19. století, ale i ve století následujícím. Snad nejvýstižněji charakterizoval dobový vztah k Smetanově Mé vlasti V. V. Zelený v referátu po prvním provedení celého cyklu: "Velikolepé hudební obrazy, ze kterých Vlast sestává, jsou největší ozdobou našich programů již od sedmi let, od prvního provedení Vyšehradu a od koncertu Smetanova v roce 1875; ale nyní objevily se nám jako obrovský celek, jako jediné dílo, jako největší básnický čin Smetanův, jako nejpyšnější oslava, kterou kdy duch umělecký ozářil svou vlast."^{16/}

Jednotlivé básně velmi rychle pronikly do veřejnosti, a to ne tak zásluhou koncertního provedení, ale především v nejrůznějších úpravách. Ještě před vydáním partitur Smetana sám všechny básně zpracoval pro klavír na čtyři ruce a během roku 1879 a 1880 je v neuvěřitelně krátké době vydal F. A. Urbánek. Nejvíce transkripcí je spjata s Vltavou, méně již s básněmi Vyšehrad a Z českých luhů a hájů.^{17/} Velmi rychle se v obecném povědomí zafixovala až detailní popisnost programu Vltavy /méně již básně Z českých luhů a hájů/ a ten se stal nedílnou součástí vlastního života symfonické básně jako obecně přijímaný hudební obraz české přírody.^{18/} Ačkoli "hudba malující" přírodu dospěla ve jmenovaných symfonických básních ke svému vrcholu a ačkoli způsobem uměleckého řešení to byl čin výjimečný v dobovém i následném významu,^{19/} je třeba mít na paměti, že při veškeré ojedinělosti koncepce celého cyklu to byl důsledek dobového zrání základních směrů české kultury jako celku. V české hudbě existují před i po Smetanově Mé vlasti skladby, které oslovují českou přírodu a které mají rozpoznatelnou tendenci hudbou přírodu "malovat". Tuto tendenci ve sféře orchestrální hudby můžeme sledovat v linii skladeb jako je např. Fibichova symfonická báseň Toman a lesní panna /1875/, Dvořákova Česká suita /1879/, předehra Můj domov /1882/, trojice předeher V přírodě /1891/ či erbenovské symfonické básně /1896/, až po skladby z prvního desetiletí dvacátého století - Sukovu symfonickou báseň

Pohádka léta /1907/09/, Novákovy básně Toman a lesní panna /1907/, V Tatrách /1902/ ad.

Závěrem můžeme velmi stručně konstatovat: "hudba malující" českou přírodu plnila na sklonku 19. století jako významný fenomén české hudby důležitou obecně kulturotvornou funkci a nezastupitelně přispěla k profilaci obrazu českého kulturního dění těchto let.

POZNÁMKY

- 1/ H. H. Eggebrecht, Programmusik /heslo/, in: Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, Mainz 1967, s. 750-751.
- 2/ Implicite byl nastolen ve fázi, kdy se francouzští estetisující teoretikové začali zabývat otázkami napodobování přírody. Například Jean Batist Dubos hovořil kolem roku 1715 o nižším a vyšším principu napodobování přírody; Charles Batteux, odvozující všechna umění od napodobení krásné přírody /Discour des belles lettres, 1747/, dával v hudbě přednost stylizaci před naturalismy a za její nejhlavnější účel považoval napodobení citů, vášní. Tónomalbu jako napodobení zvuků, "hluků" a šumů odmítl, ačkoli byla tehdy ve francouzské estetice pro svou racionalistickou podstatu vysvedávána. K tónomalbě se naopak přihlásil Angličan Charles Evison v práci Essay on Musical Expression /1752/. - Srov. P. Polák, Hudobneestetické náhledy v 18. století, Bratislava 1974, s. 116 ad.
- 3/ Viz tamtéž, s. 196 ad.
- 4/ F. Liszt, Gesammelte Schriften, hrsg. L. Remann, Leipzig 1880-83, Bd. V, s. 204 ad.
- 5/ P. Vít, Hudba v programu českého národního hnutí doby předbřeznové a po Říjnovém diplomu, publikováno in: Opus musicum XVI/1984, č. 7, s. 195 ad.
- 6/ Viz P. Vít, Libuše - proměny mýtu ve společnosti a v umění, in: Hudební věda XIX/1982, č. 3, s. 271.
- 7/ J. Květ, Má vlast. Česká krajina v díle našich mistrů, Praha 1940, XIII ad.
- 8/ Liszt zde osobně řídil 11.3. a 14.3.1858 provedení symfonických básní Ideály, Tasso a Dantovské symfonie.
- 9/ V. J. Novotný, Sonata a symfonie - symfonická básně, Dalibor 1873, s. 117-118, 177-178.
- 10/ O. Hostinský, O hudbě programní, Dalibor 1873, s. 382.
- 11/ V. Lébl-J. Ludvová: Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy Mé vlasti, in: Hudební věda XVIII/1981, č. 2, s. 126.
- 12/ Tamtéž, s. 108 ad.
- 13/ Viz tamtéž, s. 137. Závěr autorské dvojice kategoricky odmítá J. Smolka v monografii Smetanova symfonická tvorba, Praha 1984, s. 311, aniž však správně interpretuje historické vědomí a funkci mýtu v první polovině 19. století.
- 14/ Viz cit. práce v pozn. č. 13.
- 15/ V. Lébl-J. Ludvová, Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy Mé vlasti, s. 138-139.
- 16/ Dalibor 1882, s. 47.
- 17/ Viz K. Teige, Skladby Smetanovy. Komentovaný katalog... Praha 1893, s. 73 ad. - O. Šourek, Smetanova Má vlast, Praha b.r., s. 42 ad.

- 18/ Četná koncertní provedení symfonických básní od premiér až do konce století ukazují, jak rychle zejména básně Vltava a Z českých luhů a hájů zdomácněly nejen v symfonickém repertoáru, ale i jako vítaný doplněk provozu činoherních a operních scén. Viz cit. práce O. Šourka, 49 ad.
- 19/ Dodnes je otázka programu Smetanovy Mé vlasti, otázka toho, co a jak básně "líčí, malují, zobrazují" natolik živá, že jí smetanovští badatelé věnují mimořádnou pozornost v obsáhlých a často až umně vykonstruovaných analýsách. Srov. např. cit. monografii J. Smolky.