

RICHARD PRAŽÁK

VÝVOJOVÉ SOUVISLOSTI LITERATURY A HUDBY Z HLEDISKA VZNIKU ROMANTISMU

Problematika vztahu literatury a hudby má už věkovitou tradici, nad jejich vztahem se zamýšlel již Aristoteles, a značně aktuální se stala jejich symbióza za raného středověku ve spojitosti s praxí antifonického přednesu a s duchovní poezií ambrosiánskou, která přinesla využití hudby církví na podporu mluveného slova. Teprve laicizace duchovní kultury, vznik trubadúrské a minnesängrovské poezie znamenal nástup nových relací hudebně literárních a připravil cestu i renesanční symbióze hudby a literatury. Renaissance postavila hudbu již jednoznačně do služeb literárního textu, renesanční sonety určovaly svou literární náplní i způsob hudebního zpracování a vedly v 2. polovině 16. století ke vzniku melodických schémat, na něž bylo možno sonety zpívat. Odtud lze již vystopovat nit vedoucí ke vzniku barokního recitativního stylu (pro další přiblížení hudby literatuře vykonal mnoho manýrismus) a melodramatu. Druhým velkým přínosem renesance, důležitým i z hlediska pozdější geneze romantismu, byl její zájem o lidové písně a tance. Na počátku stály masopustní zpěvy (*canti carnescialeschi*), pěstované koncem 15. století na medicejském dvoře ve Florencii, a v severní Itálii zdomácnělá frottola, lidová píseň s vtipnou pointou (její první tištěná textová sbírka pochází z r. 1504). Na její místo nastoupila vilanella a polyfonní madrigal, jemuž posloužily jako literární předlohy výtvořené největších italských renesančních básníků Petrarcy, Ariosta a Tassa, z nichž posledně jmenovaný stál již na prahu baroka a svým Osvobozeným Jeruzalémem působil podnětně ještě i v údobí romantismu.¹

K užšímu sepětí hudebního a literárního prvku bezesporu přispěl vznik monodie; zrod barokní opery i klasicistického dramatu tuto symbiózu nadále rozvinul. Abbé du Bos uvádí v roce 1719, že předchozí století se vyznačo-

¹ K těmto otázkám srov. z novější literatury např. *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*. New York 1976, *L'Avènement des Tempes Modernes*. Paris 1977, W. Ullmann, *Medieval Foundations of Renaissance Humanisme*. London 1977, *Die Rezeption der Antike. Zum Probleme der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance*. Hamburg 1980, aj. Z české literatury srov. k renesanční symbióze hudby a literatury v tvůrčích typech musicus poeticus např. Miloš Stědron, *Existuje v české hudbě 16.—18. století obdoba hudebních rétorických figur?* *Opus musicum* 5, 1973, č. 2, 35—38.

valo tím, že „dramatické deklamace obsahovaly stálou melodii, k níž se vždy přizpůsobil i verš.“² Louis Racine, syn jednoho z velikánů francouzského klasicistického dramatu Jeana Racina, napsal r. 1681 ve svých pamětech, že jeho otec předepisoval hercům ke svým dramátům noty, aby se podle nich učili textu jeho děl.³

Tato tendence přetrvává i v 18. století, ovšem ztrácí tu stále více ráz barokně klasicistické schematicnosti, nejde zde již vždy o klasicistický ideál myšlenkové syntézy hudby a slovesného textu, ale projevují se tu nové rysy, ohlašující již budoucí genezi romantismu. Až do 1. poloviny 18. století působila tzv. afektivní teorie, zrozená již v 16. století v renesanční Itálii, která spatřovala v afektu duševní reakci na vnější svět a neměla ještě nic společného se sentimentální citovostí. Toto pojetí precizoval „otec racionalismu“ René Descartes v díle *De passionibus* (1649), v němž se jako první systematicky obíral afektivní teorií.⁴ V jeho intencích pojímá afektivní teorii ještě Johann Mattheson ve svém díle *Der vollkommene Kappellmeister* z roku 1739, avšak již jeho francouzský současník Charles Batteaux dává afektivní teorii, typické pro estetiku baroka, nový smysl, oceňuje význam tvůrčí fantazie, a nápodobu přírody, již zdůraznil raný sentimentalismus, chápe v širším smyslu jako spojení vnitřního života s celou životní realitou.⁵ V téže době Angličan Daniel Webb se pokouší již o zdůraznění psychického ustrojení člověka pro recepci hudby a poezie, mezi nimiž nachází příbuzné rysy. Jeho dílo *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (London 1740) navazuje na starší renesanční teorie alžbětinské Anglie o souvislostech literárního a hudebního vývoje.⁶ V duchu soudobého sentimentalismu zdůrazňuje Webb empirickou složku poznání, např. radost nepokládá za odraz duševního stavu jako afektivní teorie, ale za reakci na sled smyslových vjemů.⁷

Je to období rozkvětu sentimentalismu v anglické literatuře, v níž zaujímá tehdy zvláštní místo tzv. přírodní poezie, která zdůrazňuje vliv přírody na rozvoj lidských citů i mravů. Bude zde na místě připomenout, že ideové hodnoty anglického literárního sentimentalismu první poloviny 18. století zprostředkoval střední Evropě plně až hudební klasicismus přelomu 18. a 19. století. Důležitým dokladem toho je již zájem Beethovenův o skotské balady, nejvýznamnějším příkladem jsou však velké vokální skladby Josepha Haydna. Jeho Roční období z roku 1801 byla komponována na základě básnické sbírky Jamese Thomsona *The Seasons* (1730), jež náleží k nejvýznamnějším dílům anglické sentimentální přírodní poezie. Není náhodné, že také v české literatuře počátku 19. století v souvislosti s prvními projevy romantismu se

² Cituji podle 2. vydání knihy J. B. du Bose *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture III*, Paris 1733, 154.

³ Viz tamtéž.

⁴ Srov. C. V. Palisca, *Baroque Music*. New Jersey 1968. Uvádím podle maďarského vydání *Barokk zene*. Budapest 1976, 13.

⁵ Viz G. Knepler, *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts I*. Berlin 1961, 32. Dílo Johanna Matthesona *Der Vollkommene Capellmeister* vyšlo ve faksimilním vydání nově v Kassel—Basel 1954.

⁶ K tomu srov. např. monografii B. Pattisona *Music and Poetry of the English Renaissance*. London 1948.

⁷ Viz D. Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*. London 1740, 47.

setkáváme u Josefa Jungmanna a jeho druhů nejprve s kultem anglického sentimentalismu.

Kromě překladů Jungmannových z anglické sentimentální literatury (Gray, Pope aj.) tu třeba vyzvednout zvláště rozsáhlou lyrickou popisnou báseň Miloty Zdirada Poláka *Vznešenost přírody* (1819), která vycházela v ukázkách pod názvem *Vznešenost přirozenosti* již v roce 1813 ve vídeňském Hromádkově časopise *Prvotiny pěkných umění*. Vzorem Polákova díla byla rovněž Thomsonova *Roční období*, jež našla ohlas zejména u představitelů německého naturalistického deismu Brockese, Hallera a Ewalda Kleista, na něž se odvolává i Polák. Polákova báseň se diametrálně liší od nevýrazných myšlenkových i formálních hodnot soudobé české klasicisticko-sentimentální a rokokově anacreontské poezie puchmajerovců a představuje rozhodný krok směrem k romantismu.⁸

Nelze přitom ovšem zapomínat na skutečnost, že rokokově galantní poezie byla u puchmajerovců značně přiblížena folklóru. Tento její ráz výrazně podtrhlo např. Dvanáctero písní českých (v Praze 1800), jež zhudebnil autor proslulé české vánoční mše Jan Jakub Ryba na texty básní předních puchmajerovců Šebestiána Hněvkovského, Antonína Jaroslava Puchmajera, Vojtěcha Nejedlého aj. Rokokově sentimentální — v podstatě ještě klasicistická úprava Rybova — tvoří nicméně významný krok k budoucím známějším adaptacím lidové poezie, např. u Františka Ladislava Čelakovského, a je důležitým kontinuitním prvkem v procesu přechodu od klasicismu k romantismu, vázaným tak v české poezii nejen na vývoj literární, nýbrž i hudební a spojeným s celkovým rozvojem slovesného i hudebního folklóru a jeho napojením na oblast vyšší kultury.⁹

Stálo by za to blíže prozkoumat, jak byl tento již romanticky zabarvený kult klasicismu a sentimentalismu v české literatuře podmíněn příklonem hudebního klasicismu k dědictví literárního sentimentalismu v díle Haydnově. Milan Pošťolka se ve své monografii *Josef Haydn a naše hudba 18. století* (Praha 1961) o této otázce nezmiňuje, ovšem její prozkoumání z hlediska našeho tématu by bylo nesporně velmi potřebné.

Ne nadarmo byl právě pro velké vokální skladby svého závěrečného tvůrčího období Joseph Haydn nazýván „Rousseauem hudby“,¹⁰ hlásajícím návrat k přírodě. Sám největší průkopník romantismu v evropských literaturách Jean Jacques Rousseau předznamenal úsilí o novou hudbu svou zdrcující kritikou hudby barokní v hesle *Baroko*, jež napsal do svého hudebního slovníku v r. 1768. Píše tu, že barokní hudba se vyznačuje „zmatenau harmonií, drsnou a málo přirozenou melodií, těžkopádnou intonací i násilným tempem“.¹¹ K prosazení svých teorií se snažil Rousseau přispět i vlastními skladbami; jeho hudebně dramatické dílo *Vesnický prorok* (*Le devin du village*,

⁸ Srov. J. Mukařovský, *Polákova „Vznešenost přírody“*. Kapitoly z české poetiky 2, Praha 1948, 91—176.

⁹ Viz R. Pražák, *K charakteru české poezie v období válek s revoluční a napoleonskou Francií. Puchmajerovci jako předstupeň jungmannovského hnutí*. SPFFBU 1982, D 29, 20—21.

¹⁰ Viz H. Seeger, *Joseph Haydn*. Leipzig 1961, 140, podle Maxe Fiedlaendera.

¹¹ Srov. J. J. Rousseau, *Dictionnaire de la musique*. Paris 1768, 41.

Fontainebleau 1752) je předchůdcem singspielu, který měl v populární hudební dramatičce klasicistického období již blízko k romantismu.¹²

Jde o součást širšího procesu, kdy klasicistický uhlazený neapolský hudební styl vystřídává drsnější, lidově uvolněnější a realističtější novoneapolská buffoopera a vídeňský singspiel. Na počátku cesty k singspielu stojí též komická opera anglická a francouzská, jež vystřídává na sklonku 18. století vídeňský singspiel, lidová fraška se zpěvy, jejímž specifickým projevem byly i kouzelné lidové pohádkové hry se zpěvy.¹³ Z této tradice vyrostla i tak závažná hudební díla jako Mozartovy opery *Útěk ze Serailu* a *Kouzelná flétna*.

Lidové báchorky se zpěvy tvoří ve svých různých odstínech od pohádek z říše vil po realistická vyprávění či spojování bájných motivů s rytířskými hrami v tehdejší středoevropském divadle nejmarkantnější spojnicí od lidové a pololidové kultury barokní ke kultuře romantické. Zaznívá v nich silná nota sociální „Bůh podporuje práva utlačovaných“, zpívá se v Hubeřově báchorce s hudbou Kauerovou *Děvče s hvězdou v dobříšských lesích* (*Das Sternmädchen im Maidlinger Walde*). Různé lesní víly a horští duchové, např. v operách a singspielech českého skladatele ve Vídni a v Pešti Františka Vincence Tučka, zpravidla poopravující lidskou spravedlnost vůči těm nejchudším a nejpotřebnějším. Lidové kouzlo těchto pohádkových her působilo výrazně ještě v počátcích romantického dramatu; v Čechách na ně bezprostředně navazují mnohé dramatické báchorky Tylovy. Švandovo dobrodružství s vilami ve Strakonickém dudákovi nám zřetelně připomene např. tanec vil s Bernardlem v Bullingerově a Tučkově *Dámoně*, stejně tak jako princův příběh s Rusalkou ve stejnojmenné opeře Dvořákově evokuje lásku vodní víly Huldy k rytíři Albrechtovi v Henslerově a Kauerově hudební báchorce *Dunajská víla* (*Das Donauweibchen*), která patřila na přelomu 18. a 19. století k nejoblíbenějším hrám nejen ve Vídni, nýbrž i v Praze, v Pešti, a dokonce i na Rusi, kde byla hrána pod názvem *Lesta*, dněprovskája Rusalka.¹⁴

V souvislosti s lidovými báchorkami a jejich raně romantickou adaptací, vyznačující se značnou mírou stylizace v duchu novelistiky Tieckovy, Pfeffelovy apod., je třeba připomenout dílo německy píšícího maďarského spisovatele Jánose Mailátha *Magyarische Sagen und Märchen*, Brünn 1825, které svou tajuplnou symbolikou rytířských hradů a středověkých klášterů i romantickou vášnivostí svých aristokratických i lidových hrdinů je jedním z prvních vpravdě romantických výtvorů, jež spatřily světlo světa na brněnské půdě. Vampyrická pověst *Tanec Williho* (*Der Willi-Tanz*), jež Mailáthův výbor maďarských bájí a pověstí zahajuje, těží již ze spojení tance s literárním

¹² Viz W. Eisenmann, *Wer komponierte d. „Devin du Village“?* Schweizerische Musikzeitung 112, 1972, J. F. Straus, *Jean Jacques Rousseau, Musician*. Music Quarterly 64, 1978, aj.

¹³ Srov. např. M. Cooper, *Opéra comique*. Paris 1949, O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952, t ý ž, *Die romantisch-komischen Volksmärchen*. Darmstadt 1964, R. Fiske, *English Theatre. Music in the 18th Century*. London 1973, A. Abert, *Die Oper zwischen Barock und Romantik, Ein Bericht über d. Forschung seit d. Zweiten Weltkrieg*, Acta Musicologica 49, 1977, aj.

¹⁴ Viz R. Pražák, *Česká hudba v divadelním životě Budína a Pešti na přelomu 18. a 19. století*. Opus musicum 13, 1981, č. 8, 244—245.

podáním v raně romantických dramatických báchorkách, jimiž oplývala vídeňská lidová dramatika a singspiel z přelomu 18. a 19. století.

Třeba ovšem říci, že to nebyla střední Evropa, klerá se lidovými báchorkami a singspielem dostává nejdříve na práh romantismu. Anglický literární sentimentalismus, o jehož iniciativní roli v prosazování romantismu jsme rovněž hovořili v souvislosti se středoevropskými poměry (hudební klasicistickou transformací Haydnovou a českou literární tvorbou školy Jungmannovy), působil již v době svého vzniku nejvýrazněji na domácí anglické prostředí. První skutečně lidovou operou s velkým mezinárodním ohlasem i cenným literárním textem Johna Gaye se stala Žebrácká opera (*The Beggar's Opera*, 1728), jež tvoří vrchol komické opery anglické, k jejímž iniciátorům v Anglii náležel sám Jonathan Swift a libreta pro ni psal i čelný představitel sentimentálního písemnictví a průkopník romantismu Henry Fielding.¹⁵ Také komická opera ve Francii (na rozdíl od velké opery klasické) se rozvíjí z iniciativy čelného předchůdce romantiků Jeana Jacquese Rousseaua. Zájem významných průkopníků romantismu v Anglii a Francii o rozvoj lidové zpěvohry, ať už šlo o anglický typ *Ballad-Opera* či o francouzský typ *opéra comique*, ukazoval, že v přiblížení lidovému žívlu spatřovali nosný prvek dalšího vývoje.

Tento demokratizační požadavek v oblasti kultury napomáhal i zrodu romantismu. Pro hudební romantismus měla např. velký význam demokratické hudební kultury provedená Velkou francouzskou revolucí. Významný je tu její kult lidových hudebních slavností i revolučních písní a rozvoj revoluční opery, který předznamenává nejhluběji Cherubiniho *Démophon* (1788) s ideou svobodného člověka jako pána svého vlastního osudu.¹⁶ Není náhodné, že osvobozenécké myšlenky francouzské revoluce přispěly výrazně k rozvoji raně romantické poezie a našly i svůj výraz hudební. Prolog k romantismu tvoří např. Schillerova *Óda na radost* (1785), zhudebněná Ludwigem van Beethovenem v duchu příklonu k ideálům Velké francouzské buržoazní revoluce v r. 1822, jež zprostředkovává nastupující romantické generaci i Beethovenova opera *Fidélio*.¹⁷

Velká francouzská revoluce zde dovršuje proces započatý v předchozích obdobích. Např. zájem o lidovou poezii přináší již vrcholná renesance 16. století, její kult však zakotvuje především v anglickém a německém prostředí až 2. polovina 18. století, přičemž Angličané Percy a Macpherson tu předcházejí známější iniciativu Herderovu, ve středu jehož pozornosti se už nachází lidová píseň. Od Herdera pochází z počátku sedmdesátých let 18. století sám termín *Volkslied*. K jeho vzniku mimo jiné nepřímo přispěly i tvorba a představy německých anakreontiků, jak ukazuje např. i Gleimova sbírka *Lieder für das Volk* z r. 1772.¹⁸ Souvislost hudební i slovesné složky lido-

¹⁵ Srov. k tomu např. F. Kidson, *The Beggar's Opera, its Predecessors and Successors*. Cambridge 1922, a G. Handley-Taylor—Fr. Granville Barker, *John Gay and the Beggar's Opera, Hinrichsen's 9th Music Book* 1957.

¹⁶ K francouzské revoluční opeře srov. např. W. Dean, *Opera under the French Revolution*. Proceedings of the Musical Association 94, 1967/1968.

¹⁷ Srov. W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen*. Zürich 1953. Viz též J. Boyer, *Le „romantisme“ de Beethoven*. Paris 1938.

¹⁸ Srov. A. Bach, *Deutsche Volkskunde*. Heidelberg 1960, 43, a W. Wiora, *Das Alter des Begriffes Volkslied*. Die Musikforschung 23, 1970, 420—428.

vých i umělých písní značně zajímala už mladého Goetha; v tomto směru zaujímá významné místo jedna z jeho básnických sbírek *Lieder mit Melodien*, kterou napsal již v roce 1768.¹⁹

Pro posouzení spojitosti i přechodu od klasicismu k romantismu znamenaly mnoho představy Herderovy o úloze hudby při probuzení vnitřních citů.²⁰ V době Herderově se již začínají opouštět raně sentimentální teorie o nápodobě přírody uměním a zdůrazňuje se vnitřní citovost na rozdíl od pouhé reakce smyslu. Tyto podněty dále rozvíjel zejména Goethe, který dospěl kolem roku 1810 až k požadavku, aby vokální hudba utvořila symbolickou formu pro vyjádření básnického substrátu a umocnila tím obsahovou složku hudebního díla.²¹

Myšlenka jednoty hudby a poezie se stala později ideálem mladých německých romantiků Franze Schuberta a Roberta Schumanna. Zásluhou Schubertovou náležela k jednomu z nejvýraznějších projevů německého romantismu píseň. Pro jeho literární inspiraci je příznačné, že 121 ze svých písní složil Schubert na básně Goethovy a Schillerovy. Obdobně tomu bylo u Roberta Schumanna, který se soustředil ve své písňové tvorbě zvláště na básně Heinricha Heina. Na lidovou píseň navazoval ve své symfonické tvorbě i Felix Mendelssohn-Bartholdy, písně skládal i Carl Maria Weber aj. Jak ukazuje příklad symfonií Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, folklórní inspirace přesahovala oblast lidové písně i jedné národní kultury; je známo, že slovanský folklór byl např. důležitým inspiračním zdrojem klavírních děl Schubertových.²² Zajímavým případem mezi uvedenými německými romantiky je Carl Maria von Weber, který se dostává k romantismu přes *singspiel*, jehož tradici zpočátku rozvíjel. Svou vrcholnou operní skladu „Čarostřelec“ (1820) nazval pak již přímo „romantickou operou“.²³

Důraz německých romantiků na tvorbu umělých písní na předlohy známých autorů (Goethe, Schiller, Heine, Chamisso) a jejich celková úcta k slovesnému textu byla podmíněna již předchozími reformními snahami Christophu Willibaldu Glucka. Gluck požadoval už ve své předmluvě k italské

¹⁹ Viz G. Kaiser, *Geschichte der deutschen Literatur. Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang 1730—1785*. Gütersloh 1966, 80. Srov. též monografii K. Vietora, *Der junge Goethe*, 2. vyd. 1950.

²⁰ Srov. W. Wiora, *Herders Ideen zur Geschichte der Musik*. Im Geiste Herders, Kitzingen 1953, a nověji Z. Lissa, *Znaczenie filozofii J. G. Herdra dla romantyzmu muzycznego*. Muzyka 17, 1972.

²¹ Viz heslo *Klassik* od F. Blumeho v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (dále MGG), B. 7. Kassel—Basel—London—New York 1958, 1030—1036.

²² K raně německé hudební romantice srov. zejména heslo *Romantik* od F. Blumeho v MGG, B. 11. Kassel—Basel—London—New York 1963, 785—802, a dále např. L. S. Siegel, *The Influence of Romantic Literature on Romantic Music in Germany during the First Half of the 19th Century*. Boston 1964, A. Schneider, *Robert Schumann und Heinrich Heine*. Berlin 1970, G. Moore, *Schuberts' Liederzyklen*. Tübingen 1975. 2 svazky Schubertových písní i s texty vydal M. L. Schochow, Hildesheim—New York 1974. Viz též St. Walsh, *The Lieder of Schumann*. London 1971, New York 1972, W. Marggraf, *Franz Schubert und die slawische Folklore*. Beiträge und Musikwissenschaft 1981, H. 1, 20—25 (též ve sborníku *Hudba slovanských národů*, Brno 1981), a jiné.

²³ Srov. A. H. Geras, *A Study of „Der Freischütz“ by Carl Maria Weber*, Evanston 1968.

²⁴ Viz G. Knepler, o. c. I, 78—79. Srov. též P. Howard, *Gluck and the Birth of Modern Opera*, London 1963.

partituře své opery *Alceste* (1767), aby se hudba omezila na svůj vlastní účel, to jest tlumočení básně, a aby se zbavila zbytečných ozdob, stala se řečí srdce a vyjádřila silné vášně.²⁴

Požadavek dramatické pravdivosti a volného průchodu citů u Glucka předjímá v mnohém zásady romantické estetiky, jejíž zrod v návaznosti na Glucka připravili počátkem 19. století dva umělci raně romantického ladění, spojující hudbu s literaturou, Jean Paul a Ernst Theodor Amadeus Hoffman, kteří uvedli do romantiky sféru fantastiky a surreality. Skutečný zrod romantické hudební estetiky přináší opět básník spojený v jedné osobě s hudebním teoretikem. Je to Christian Friedrich Daniel Schubart, jehož zakladatelské dílo *Ideen zur einer Ästhetik der Tonkunst* vychází v roce 1806, patnáct let po autorově smrti, jako estetický prolog hudebního romantismu.²⁵

Termín „romantický“ vznikl již v 2. polovině 18. století, kdy je vznik romantické literatury a hudby připravován nejen teoretickým dílem Herderovým, nýbrž i v pracích soudobých estetiků Heinricha Engelse, Friedricha von Dahlberga aj. V letech 1796—1797 užíval pojmu „romantický“ v korespondenci s Goethem již Friedrich Schiller pro označení literárních děl a v roce 1807 se heslo „romantisch“ dostává dokonce do příručního hudebního slovníku *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*.²⁶

Literární hudební kontext se uplatnil i při vzniku romantismu v Rusku. Také zde se projevily obecné zákonitosti evropského kulturního vývoje, byť s některými specifickými rysy. Silně rozvinutý ruský sentimentalismus poslední třetiny 18. století se rovněž opíral o anglický literární sentimentalismus (Richardson, Young aj.). Už ve svých počátcích vychází také z Rousseauovy *Nové Heloisy* a první projevy sentimentalismu jsou tu spjaty s tzv. ruským epistolárním románem, zakotveným v ruské literatuře dílem Fjodora Alexandroviče Emina, někdejšího úředníka ruského vyslanectví v Londýně, nazvaným *Listy Ernesta a Doravry* (1766).²⁷ Sentimentální klima literárního života carského Petrohradu, jemuž přála i carevna Kateřina II., zpětně působilo na petrohradskou italskou operu, kde působili v 2. polovině 18. století i významní klasicističtí operní skladatelé italští, v jejichž tvorbě petrohradského období pozorujeme často silný sklon k sentimentalismu. Jde tu např. o Domenica Cimarosu a jeho operu *Pařížský malíř* (*Il pittore parigino*, 1790) či o Giovanniho Paisella, který působil na petrohradském dvoře v letech 1776—1784 a zasloužil se tu o proniknutí lidových typů do vyšší společnosti, když zde zpracoval v samostatných operách i odjinud známá témata *Služka paní* (*La serva padrona*, 1781) a *Lazebník sevillský* (*Il barbiere di Siviglia*, 1782).

²⁵ Srov. J. Mittenzwei, *Die Beziehungen zwischen Musik und Empfindsamkeit in d. Romanen J. Paul's*, *Das Musikalische in der Literatur*, Halle 1962, t ý ž, *Die Musik als „die romantischste aller Künste“ und ihre Bedeutung in den Dichtungen E. T. A. Hoffmanns*, tamtéž. Viz též R. M. Schafer, *E. T. A. Hoffmann and Music*. Toronto 1975. O Schubartovi srov. R. W. Harpster, *Genius in the 18th Century*. *Current Musicology* 1973, č. 15, a nové vydání jeho spisu *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* v Hildesheimu 1969.

²⁶ Srov. MGG 11, Kassel—Basel—London—New York 1963, 797. Viz též R. Ullmann — H. Gotthardt, *Geschichte des Begriffs „Romantisch“ in Deutschland*. *Germanistische Studien* H. 50, 1927.

²⁷ Srov. k tomu J. Mandát, *Počátky ruského epistolárního románu*. SPFFBU. D 29, Brno 1982, 41—47.

Velmi záhy se v ruském prostředí uplatnily zpěvohry singspielového typu. Rousseauovu Vesnickému prorokovi se námětem velmi blíží zpěvohra Mlýnář čarodějem (Melnik koldun, 1779) s textem Ablesimovým a hudbou Sokolovského či Petrohradský bazar (Sanktpeterburgskij gostinnyj dvor, 1780) Michaila Matinského, které už znamenají pokus o měšťanské divadlo, obracející se k městskému publiku a nikoli k aristokracii carského dvora. Je příznačné, že tyto zpěvohry vznikly v Moskvě, a to z iniciativy moskevského divadelního podnikatele M. Medoxe v určité opozici k výlučné aristokratické kultuře petrohradské. V Moskvě se setkáváme na sklonku 18. století i s prvními sbírkami ruských lidových písní M. D. Čulkova; na autory našich Rukopisů a Fr. L. Čelakovského silně působil kromě sbírky Čulkovovy také Nový všeobecný zpěvník (Novij vseobščij pesennik) z roku 1810, navazující na populární v Petrohradě vydané sbírky Čecha Jana Práče, které spolu se sbírkami V. F. Trutovského stály u kolébky ruské městské písňové lyriky a obsahovaly mimo jiné anonymní městské písně sentimentálního rázu.

Ke zrodu romantismu v ruské kultuře přispěl kromě sentimentálních relací hudebně literárních a zájmu o lidovou slovesnost i hudbu také rytířský a pikareskní román, zahrnující i svět lidových pohádek a mytologických pověstí a náležející k vrcholům pololidové ruské slovesnosti. Literární věhlas získal zejména rozsáhlý Čulkovův Vtipálek, aneb slovanské rozprávky (Peresmešnik, ili slavenskije skazki I—V, 1766—1788), který podnítl i literární zájem o lidové ruské pohádky. Ten byl např. v díle A. I. Izmajlova Bajky a pohádky (Basni i skazki, 1814) již dokladem protiaristokratického smýšlení a obratu literatury k širším vrstvám ruské společnosti. Pro úplnost třeba připomenout i ruský vliv opery comique, který nacházíme např. u mladého Krylova, autora libreta Fominovy komické opery Američané (Amerikancy, 1788) i libret dalších komických oper. Ze zájmu o ruské bájesloví a historii těžila i opera Bohatýr Ilja (Ilja bogatyr, 1807) s libretem Krylovovým. U Fomina a Krylova, a předtím do jisté míry také u V. A. Paškeviče, nalezneme již počátek cesty k ruské národní operě, který završil v duchu romantismu až Michail Ivanovič Glinka.²⁸

Vznik romantismu v evropské kultuře nelze tedy nazírat pouze z hlediska literárního vývoje, ale je nutno si uvědomit, že byl podmíněn řadou dalších společenských i kulturních faktorů. Náš příspěvek je pokusem o syntetizující pohled na literárně hudební kontext problematiky vzniku romantismu. Počátky vývoje k romantismu lze najít už za renesance, v jejím zájmu o lidovou hudební kulturu a v její snaze opřít hudební projev o umělecky náročné literární texty. Později, v 18. století, na vývoj směrem k romantismu silně působily anglická Ballad-Opera, francouzská opera comique i vídeňský singspiel. Důležité je i dědictví anglického literárního sentimentalismu, zprostředkované evropským literaturám často i hudebním klasicismem.

²⁸ Srov. Д. Д. Благой, *История русской литературы XVIII. века*. Москва 1955, А. Гозенпуд, *Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки*. Ленинград 1959, И. В. Келдыш, *Русская музыка XVIII. века*. Москва 1965, aj. K česko-ruským hudebním vztahům a souvislostem srov. zvláště sborníky *Svazky, vztahy, paralely. Ruská a česká hudba*. Brno 1973, a *Československo-ruské a československo-sovětské vztahy v hudbě*. Ostrava 1981 (v nich zejména stati J. Fukače a J. Brabcové).

Jednota hudby a literatury, s níž se setkáváme již za renesance a kterou obnovuje v sentimentální podobě klasicismus, je jedním z postulátů zprostředkovaných klasicismem i nastupujícím romantismu. Také herderovský kult lidové poezie sehrál významnou úlohu při vzniku romantismu; studium lidové písně se stalo důležitou spojnicí kultury literární i hudební a vedlo k nebývalému zájmu o hudební a slovesný folklór, což se stalo jedním z výrazných atributů romantického nazírání. Na přiblížení zrodu romantismu měla značný vliv i Velká francouzská revoluce svým všeobsáhlým demokratickým ovlivňujícím stejně hudební jako literární tvorbu své doby.

DIE ENTWICKLUNGSKONTINUITÄT DER LITERATUR UND MUSIK BEI DER ENTSTEHUNG DES ROMANTISMUS

Bei der Analyse der Entstehung der Romantismus in der europäischen Kultur ist nicht nur die literarische Entwicklung, sondern sind auch die anderen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen im Auge zu behalten. Unser Artikel wird eine Stichprobe sein, die die Problematik des literarisch-musikalischen Kontexts der Entstehung des Romantismus syntetisch behandelt. Der Anfang dieses Prozesses ist schon in der Renaissance zu suchen, in deren Interesse über die musikalische und schriftliche Volkskultur, in deren Bemühung den literarisch wertvollen Text mit Musik zu unterstützen. An der Entwicklungsentention zur Romantik nahmen später die englische Ballad-Opera, die französische opéra comique, sowie das wienerische Singspiel teil. Sehr wichtig war auch das Vermächtnis des englischen literarischen Sentimentalismus, das besonders in Mitteleuropa durch den musikalischen Klassizismus vermittelt wurde. Auch der herderische Kult der Volkspoesie hat bei der Entstehung der Romantik eine große Rolle gespielt; das Studium der Volkslieder hatte Anteil am ungewöhnlichen Interesse für die Volksmusik sowie die Volksdichtung. Zur Annäherung an die Romantik hat auch die große französische Revolution mit ihrer Revolutionsfesten, Opern und Liedern, die zur tiefsten Demokratisierung des öffentlichen Lebens führten und auch in der Literatur und Musik einen Ausdruck gefunden haben, einen Beitrag geleistet.

