

PŘEMYSL NOVÁK

PROGRESIVNÍ VLASTNOSTI HUDEBNÍCH DĚL

Často se při hodnocení uměleckých hudebních děl ať současných, ať historických, setkáváme s otázkou příčin jejich života nebo zániku, s otázkou aktivního působení ve společnosti. A tu zkoumáme, jaké vlastnosti toto všechno způsobují, zda leží mimo umělecké dílo, jak se s oblibou říká, či jsou jeho organickou součástí. Dostáváme se tak doprostřed nejživějších a nejpalčivějších hudebně estetických otázek, které si vynucují praktickou odpověď na každém hudebním kritikovi a historikovi. V podstatě jde o to uvědomit si oblast působnosti zvukového materiálu a hudebně uměleckých jevů, promyslit, v čem tkví specifičnost hudebního myšlení a zobrazování, a pak na tomto základě a získaných kritických a historických zkušenostech v daných možnostech zobecnit progresivní rysy hudebního díla tak, jak se doposud vyvinuly v dějinném vývoji hudby.

Zvukový materiál a hudba.

Hudba má ve svém společenském působení širokou a obecnou schopnost poznávat objektivní realitu existující mimo nás a nezávisle na našem vědomí. Hudba ovšem ve smyslu tvůrčího projevu. Hudební dílo vyjadřuje nejen city, ale i myšlenky lidí. Často se jedno od druhého v umění vůbec, nejenom v hudbě, odlučovalo. Násilná odluka těchto dvou základních atributů tvůrčího projevu (cit — myšlení) způsobuje pak nepochopení podstaty uměleckého díla. Na jedné straně vede k subjektivnímu výkladu hudby, k nezdravé hermeneutice, k přebujelým výkladům hudebním, ba dokonce k vnášení neústrojných a cizorodých »interpretací«, na druhé straně k schematickým výpočtům vnějších znaků hudebního díla, k abstrakci. Oba tyto názory vyrůstají přirozeně z daných historických podmínek. Ani jeden, ani druhý se však tímto způsobem nemohou dobrat k vlastní podstatě hudebního projevu. Objevíme-li však v díle jak citový, tak myšlenkový projev, odraz to životních zážitků, zkušeností nebo představ jeho tvůrce, máme syntetické, vědecké východisko pro pochopení a výklad hudebního díla jako jevu sociálního, tkvícího zcela v určité historické epoše, vytvořeného pro obohacení společenského vědomí a vyjadřujícího lřidní stanovisko skladatele nebo celého kolektivu. Skladatel ve svém díle vyjadřuje myšlenky jinak než v logicky vymezených slovních pojmech. Jeho materiálem je tón.

Hranice států neomezují srozumitelnost hudebního projevu. Obecná sro-

rozumitelnost hudby vychází v podstatě ze dvou příčin. Prvou tvoří fyzikálně akustický základ zvukového, tónového materiálu, který je společný všem národům a neodmyslitelný od hudebního, zvukového projevu. Druhá příčina obecné srozumitelnosti tkví v metodě tvůrčí práce a v předmětu odrazu reálné skutečnosti. Hudba se nám jeví především jako obrazně intonovaný odraz skladatelovy ideje. V oblasti typického a pravdivého odrazu reálné skutečnosti obrazně intonovaným způsobem záleží vlastní podstata hudby jako umění. »Umění bez idejí nemůže žít.« To je základní these Plechanovových výroků o umění a o ni opřeme i další naše vývody.¹

Působnost hudby je ve srovnání s působností jazyka omezena, je užší, specifičtější, neboť nezasahuje a neuplatňuje se ve všech oblastech života společnosti jako jazyk, který zprostředkuje styk mezi lidmi v nejdůležitějším společensko pracovním odvětví, ve výrobě, čehož hudba nemůže dosáhnout.²

Obecná srozumitelnost hudební mluvy nevyklučuje obohacování jednotlivých národních kultur o národní prvky a neupírá možnost vzniku národní hudební mluvy a národní formy tak, jak v průběhu historického vývoje skutečně vyrostla. Ale právě naopak, je třeba stále vidět, že pravý internacionalismus vychází z uvědomělého vlastenectví. Bez vlastenectví se rodí kosmopolitismus, který ochuzuje a oslabuje hudbu o svébytný a národní projev a je základem pro rozvoj různých formalistických směrů v hudbě.³

Leč otázky národní formy, národní hudby, kosmopolitismu a formalismu atd. leží mimo rámec této studie. Jejím cílem je vytvořit teprve správné předpoklady k řešení všech těchto namnoze velmi složitých problémů, které budou vyžadovat podrobného zpracování. Přihlédněme nyní, jaký je vzájemný vztah shora uvedených dvou základních příčin obecné srozumitelnosti hudby, zvukového materiálu a hudby jako uměleckého projevu.

Fyzikální tón je akustický jev, jehož zákonitosti můžeme stanovit zcela exaktně matematicko fyzikálním způsobem. K akustickým pokusům a k stanovení zákonů hudební akustiky můžeme si vybrat libovolný počet tónů, měřit jejich absolutní výšku, počet kmitů, můžeme měřit jejich intervalový poměr a vyjádřit jej přesnými matematickými zlomky. Tóny a jejich vzájemné poměry jsou v pojetí hudební akustiky exaktně vyjádřeny číselnými znaky. Tak na příklad durovou stupnici tvoří řada čísel:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2

Tato čísla vyjadřují poměry základního tónu diatonické durové stupnice k tónu libovolně zvolenému.⁴ Takový výzkum hudby je však neúplný a jednostranný. Tímto matematicky přesným vymezením tónu v pojmově logickou představu, případně uvedením celé řady tónů v přesně petrifikované pojmy a závislosti, zjišťováním určitých akustických jevů nevysvětlíme a ani nepochopíme zákony hudby v plné šíři a vůbec ne hudby jako uměleckého a tvůrčího projevu.

Tón ve skladbě obsahuje v sobě tendence k dalšímu pokračování a rozvíjení hudby v intencích programově ideových a emocionálních záměrů skladatelových a nikoli sám v sobě ve svých fyzikálně zvukových kvalitách. Neexistuje nějaký »čistý« tón, tón bez vztahu k životu, k přírodě, nenaplněný nějakým osobním zážitkem nebo představou, pod jejichž vlivem byl napsán. Řadu dokladů nám k tomu snáší tvůrčí praxe, zkušenosti

a literární odkaz našich velikých skladatelů. Na příklad Leoš Janáček praví: »V ní (hudbě, N. P.) nemá být jen planý tón, ale s ním v prohlubní citové ponořen i všechn — všechn myšlenkový svět.«⁵ Janáčkovy skladatelské zkušenosti se opírají o hluboké theoretické znalosti, o rozsáhlou tvůrčí empirii a o jeho experimentátorský výzkum. Vl. Helfert o něm říká: »Jsou chvíle v jeho životě, kdy měl čisté vědecké zájmy a kdy stál na půdě čistě vědecké metodičnosti.«⁶ Tak tento důležitý problém řeší naši skladatelé — realisté.

Snaha udržet hudbu a její působnost jen v hranicích akustických výpočtů a popřít též přesně zjistitelné zákonitosti v dějinném vývojovém procesu hudby, tedy v oblastech společenského vědomí, ne subjektivně, ale objektivně platné, vyplývá z úsilí zastřít sociální a estetické poslání hudby, potlačovat schopnost realistického poznávání a zobrazení skutečnosti specifickými hudebními prostředky. Stoupenci těchto idealistických teorií, vedoucích nakonec k popření samého základu a podstaty hudby, jak o tom svědčí formalistické výstřelky soudobé buržoasní hudební kultury, ospravedlňují se různými důvody. Prohlašují, že tvorba v systému čtvrttónovém je s psychologického stanoviska projevem jiného druhu vznětlivosti, jež udává hudebním představám jiný směr a vynucuje si volbu tónového materiálu, jenž se lépe hodí k vnitřnímu projevu. Ne spekulace, ale touha po pravdivém splynutí vnitřních energií s formou vnější — s projevem hudebním — je hlavním popudem.⁷

Tyto hudebně theoretické konstrukce na obranu atonalismu jsou odůvodňovány obohacením a rozšířením hudební vznětlivosti a hudebních představ. »Touha po pravdivém splynutí vnitřních energií s formou vnější — s projevem hudebním«, je sice chvályhodná, ale v samé formulaci této these převládá idealistická spekulace. Je to průhledná skrývačka. Můžeme se otázat, odkud čerpá umělec onu »vnitřní energii«? Odpověď dává citovaná Hábova kniha. »Duševním zřením« objevuje Hába »abstraktní podstatu přírody«, (čili člověk a příroda jsou mu teprve produktem myšlení) a tato »abstraktní podstata« je zdrojem pro »vnitřní energii« umělcovy tvůrčí práce.⁸ Hudba v jeho t e h d e j š í m pojetí (Hába je dnes už vzdálen od svých formalistických spekulací) je specifickou formou projevu smyslového, reálného vnímání abstraktní podstaty přírody. Zde konkrétně vidíme, jak idealistická filosofie proniká do teorií o hudbě. Hudbě se přiznává jakási vyjadřovací schopnost, ale předmět vyjádření, příroda, není na nás nezávisle existující objektivní realitou, ale její abstraktní podstatou vytvořenou teprve lidským myšlením. Uvedená theorie a jí podobné umožňují a zdůvodňují rozvoj anarchistických a likvidátorských tendencí v dílech mnohých skladatelů kapitalistického světa. Tyto tendence směřují proti základním hudebním principům.

Měřítkem objektivní a vědeckosti poznatků těchto a podobných teorií o hudbě je číslo, matematická formule, schema. Všechno to, co se dá na číslo převést nebo přepočítat, je zkoumáno a hodnoceno, ať už je to melodie, harmonie, rytmus nebo tempová znaménka i hudební forma, s hledištěm těchto číselných znaků. Proto píše J. Jeans ve své knize: »Symfonie není nic více ani nic méně nežli křivka (akustická křivka, N. P.) a bude znít vznešeně nebo křiklavě, libozvučně nebo drsně, ušlechtilé nebo vulgární podle jakosti této křivky.«⁹

Zcela záměrně se tyto tendence objevují v umění údobí imperialismu.

Není však vždy tak snadné a jednoduché odhalit jejich pravou tvář. U Sulivana na příklad v jakési zvláštní pokřivené symbiose se prolíná idealismus a materialismus. Výsledek nemůže být jiný než příklon k hanslickovsko formalistickému směru. Umění je Sullivanovi »jakýmsi triviálním mysteriem«. Mysteriem proto, jak odůvodňuje, že umělecké dílo působí zvláštním druhem radosti. A triviálním je proto, že, »jak se zdá, netkví v tom nic jiného, než nahodilá, neopodstatněná choutka«. ¹⁰

Ale ani u nás dnes za dané historické situace na přechodu k socialismu nejsou tyto pozůstatky starého myšlení překonány a řada jich není ani vysvětlena. Ukázalo se při jedné diskusi v brněnské odbočce, tehdy ještě klubu Svazu československých skladatelů, jak pomalu a těžce jsme překonávali formalistické pojetí lidové písně a přístup k ní. ¹¹ Projevilo se to především popisem snadno zjistitelných vnějších znaků. Z charakteristických znaků bulharské lidové písně se zdůrazňovaly především její rytmické a metrické zvláštnosti, celá otázka lidové tvořivosti byla zúžena pouze na problém zvláštnosti a rozmanitosti taktů a metrického rozdělení, našemu navyklému rytmickému citění, pravda, dosti odlehlých (takty 5/4, 7/4, 8/8, atd.). Vedly se spory o tom, jak který takt je vnitřně rozčleněn, zda 3—2—2 nebo 2—2—3 a podobně. To jsou otázky pro lidovou píseň ne bez významu, avšak také ne typické. V centru našeho pozorování leží otázky o realismu lidové písně v celé šíři tohoto problému. Vraťme se k naší studii a učiňme některé závěry.

Akusticko matematická analýza hudebního díla a tónového materiálu zjišťuje vzájemné vztahy jednotlivých tónů nebo celých tónových skupin a vyjadřuje je v číslech. Nemá vliv na poznání hudebního díla jako složitého, komplexního sociálního jevu v procesu vývoje, a proto nemůže odhalit zákonitosti hudebního díla, jeho estetické hodnoty a společensko výchovné úkoly. Akustika nám odhaluje fyzikální základy hudby, ukazuje na předmět tónového vzhruchu. Avšak myšlenkový a emocionální proces v našem vědomí již nepostihuje. Jestliže převedeme tóny nebo celou skupinu tónů na matematické formulky, ztrácí se *raison d'être*, ztrácí se specifická hudby jako uměleckého projevu, ztrácí se základní předpoklad hudebního uměleckého projevu: hudební intonace. ¹²

Číselné znaky jsou pro naše poznání jednoznačné, pojmově logické, vůbec však nevystihují a nevysvětlují hudební skladbu jako celek, zapojenou svými intonacemi do společenského prostředí. Hudební akustika omezuje svůj výklad tónových vztahů na analýsu základních hudebních elementů, ale neproniká a nemůže proniknout nad daný hudební materiál, neodhaluje zákony hudebního projevu v celé šíři. Tón jako akustický jev je matematickým vyjádřením číselného poměru (zlomku) za účelem fyzikálního zkoumání. Toto zkoumání obohacuje a rozšiřuje dosaženými výsledky tónový materiál a tónové systémy o nové zvukové možnosti, o nový zvuk hudebních nástrojů atd.

Jako hlavní estetické principy a zákonitosti hudebního díla vidíme hlubokou a vědomou ideovost, jeho pravdivost čerpající z pokrokových idejí, skladatelské mistrovství a spojení se životem. K vysvětlení takového složitého uměleckého jevu nám nestačí akustická metoda. Dnes, po vystoupení vůdčích marxistů v otázkách hudby a umění vůbec, máme plně právo vědecky hodnotit, co je skutečná krása, co je ideové, co je pravdivé, co je mistrovské a co je spjato se životem. Hudební skladbu je třeba zkoumat

jako celek, ne jako od života odtrženou a immanentně se vyvíjející strukturu, ale jako projev určité historické epochy, jako odraz společenských vztahů, vyplývajících z třídního rozdělení společnosti a stavu výrobních poměrů, jako řadu specifických hudebních obrazů, podmíněnou a těsně svázanou s politicko-ekonomickým řádem společnosti v určité etapě jejího vývoje. Významný sovětský skladatel Dmitrij D. Šostakovič, mluvě na Všeamerickém kongresu vědců a umělců na obranu míru, konaném na jaře r. 1949 v USA, na otázku, co to je hudební realismus, podal výstižnou charakteristiku nejen realistické hudby, jejích principů a zákonitostí, ale i tvůrčí osobnosti a vůbec všech hlavních rysů socialistického realismu, který jako jediná tvůrčí metoda vede ven z formalistického bludiště a stojí umělecky a morálně vysoko nad hudbou buržoasní společnosti. Šostakovič charakterisoval tyto vztahy takto: »...mluví se o překrásné a vznešené schopnosti široce vidět svět v celé jeho bohatosti, o umění zevšeobecňovat velkou životní zkušenost a ustálit to nejpodstatnější v životním procesu. Mluví se o umělci, který je předním členem společnosti, jejím vychovatelem a učitelem, upevňujícím ve své tvorbě vysoké morální a estetické hodnoty. Mluví se o tom, aby hudba přestala být zábavou a hříčkou v rukou přesyacených humanistů a estétů a znovu se stala velikou společenskou silou sloužící člověku v jeho boji za pokrok, za vítězství rozumu.«¹³

Z toho ze všeho vidíme, že tón jako základní hudební prvek váže v sobě jednak zvukový materiál akusticko fyzikální povahy, jednak schopnost rozvíjet se dále v intencích hudebního obrazu jako jeho charakteristická hudební intonace, založená na realistickém obrazu skutečnosti. S tímto rozlišením je třeba přistupovat k rozborům a výkladům skladeb, s tímto rozlišením si ujasníme palčivou otázku každého vědce i umělce, otázku nadstavebného charakteru hudebního umění, s tímto rozlišením snadněji vyřešíme i otázku národní formy, což je problém, před nímž stojí naši tvůrčí umělci i naše hudební estetika.

O progresivnosti.

Můžeme si nyní položit otázku, jaké jsou to vlastnosti, které činí hudební díla schopna obnovovat své umělecké hodnoty. Je přirozené, že i tyto vlastnosti hudebních děl jsou proměnlivé podle určité historické situace, v níž vznikají hudební díla. A tudíž můžeme obecně říci, že progresivní charakter hudebního díla se projevuje — podobně jako řada jiných společenských a uměleckých jevů — právě ve funkci, jakou skladba vykonává, čemu slouží: zda tomu, co roste, nebo tomu, co odumírá. Do uměleckého hodnocení dostáváme tak přesnou společenskou perspektivu, která nám pomůže rozřešit tento obtížný filosoficko noetický problém. Bez přihlídnutí k těmto společenským zákonitostem, v izolaci od nich, budou naše soudy a hodnocení hudby subjektivně náhodné a nepřesné. Řešení problému pokrokovosti v hudebním vývoji se nevyhne nikdo, kdo se zabývá hudební historiografií nejen jako snůškou faktů, ale jako dynamickým procesem v plné šíři a hloubce.¹⁴

Často se používá pojmu »dynamický« k vystižení trvanlivosti umělec-

kých hodnot hudebního díla. Mnohdy se však toto »dynamické« hledá jen ve struktuře díla a zapomíná se na jeho specifickou intonační oblast, z níž vyvěrají právě ony progresivní vlastnosti. Tyto vlastnosti se projevují v procesu hudebního myšlení a zobrazování obrazně intonačním způsobem především ve spojení s ideově obsahovými a programovými myšlenkami. K plně hodnotnému uplatnění a rozvlnutí progresivních vlastností je třeba důkladného technicko skladebného mistrovství, spojení vrcholné techniky skladebné práce s obsahem a s formou hudebního díla. Hudební formou zde rozumíme nejen schematické rozčlenění hudební skladby, ale celý způsob hudebního vyjádření. Hudební dílo má obrozovací vlastnosti, s jejichž pomocí nalézá vždy nové a nové spojení s vyvíjejícími se společenskými formacemi. Tyto vlastnosti jsou dominantním činitelem při určování umělecké hodnoty a přes zdánlivou konstantnost těchto hodnot ukazují se nám v třídním pohledu stále nové a nové spojitosti, vztahy a vlastnosti hudebního díla. Ve světle dvou odlišných světových názorů, materialistického a idealistického, dvou filosofických koncepcí a dvou společenských formací, komunismu a kapitalismu, odlišně se také projevuje problém uměleckého zobrazení skutečnosti. Hudební dílo se dnes u nás dostává stále víc a více do procesu společenského dění a boje o pokrok a mír, nabývá širšího společenského významu a charakteru. V tomto smyslu přerůstá otázka hudebního »dynamismu« v širší problém progresivních, pokrokových hodnot a vlastností hudebních děl.

Hudební dílo je umělecko realistickým odrazem zákonitého vývoje společnosti. Poznáváním společenského vývoje získáváme tedy základní předpoklady k poznávání hudebního díla a zákonitosti jeho dějinného vývoje. Hlavním objektem našeho pozorování a poznávání však musí zůstat hudební dílo se všemi svými specifickými znaky, z nichž jedním z nejdůležitějších je právě hudební intonace, která svým zvláštním charakterem váže hudební dílo k určitým, konkrétně životním, historickým podmínkám.

Za specifické znaky hudebního díla považuje E. Hanslick čtyři základní materiálové složky hudby. Rozeznává: melodii, harmonii, rytmus a barvu tónu.¹⁵ Hanslick, podle toho, jak charakterisuje jednotlivé složky, klade na ně dominantní důraz a tvrdí, že jen jimi se uskutečňuje neustálý proces sebeutváření hudby. Základní materiálový fond vidí především v »čistých« tónech. Ve svém pojetí hudebních principů vyúsťuje ve známou thesei formalismu, že »der wirkliche Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.«¹⁶ Analýsu elementárních hudebních znaků provedl ve svém rozsáhlém estetickém systému též fenomenolog Hans Mersmann.¹⁷ Rozděluje hudební prvky na dvě kategorie: primární — melodika, harmonika, rytmus; sekundární — agogika, dynamika, kolorit. Základem všeho hudebního dění je mu zase tón, který svou zřejmou kvalitou stává se východiskem všech elementů. Obsah hudebního díla je v Mersmannově pojetí vtělen v součet energie hudebních elementů. Píše: »Die Summe elementarer Energien, die schon früher einmal unter den Gesamtbegriff tektonischer Elemente zusammengefasst wurden, ist die Inkarnation des Inhalts.«¹⁸ Touto definicí se však nic neřeší, protože jevy, které má vysvětlit, nahrazuje opět spekulativními, nevysvětlitelnými pojmy »Energie«, »Urkraft« atd.

Po všech zkušenostech vidíme, že hudební dílo je složitý komplex, v němž navzájem na sebe působí ideový obsah s programem a forma (jako způsob vyjádření) a vyjadřovací hudební prostředky, hudební mluva (melodie,

harmonie, rytmus, barva tónu, agogika a dynamika). Mezi jednotlivými vyjadřovacími hudebními prostředky nalezneme jisté kvalitativní rozdíly. Ty nás však mimo jejich zjištění nezajímají. Daleko důležitější je společná jednotící vazba všech těchto vyjadřovacích hudebních prostředků, kterou nazýváme hudební intonací. V ní se soustřed'ují všechny vyjadřovací hudební prostředky, ale to neznamená, že intonace je pouze jejich součtem, což by bylo málo. Je daleko více. Překračuje jejich rámeček a stává se pojítkem mezi hudbou a okolním světem. Hudební intonace bezprostředně tluče posluchači obsah a program díla, jeho ideje, vyvolávají bohaté představy a city a podporují vytváření emocí. Ale také naopak: vstřebávají do sebe všechny charakteristické znaky hudebního díla, jeho obsahu a formy a nabývají tak oněch jemných charakteristických rozdílů, jimiž se odlišují dva stejné tóny v různých skladbách. Hudební intonace jsou v širokém pojetí výsledkem společenského vývoje, výsledkem určité životní situace, do níž se dostal člověk, a vyjadřují konkrétní náladu.

Do musikologické terminologie byl termín »intonace« zнову uveden sovětským vědcem Borisem Asafěvem. Dnešní diskuse se vede nejen o výstižnost a etymologickou věcnost tohoto termínu, ale také o jeho samou podstatu. Ani tím nepovažují otázku za vyřešenou. Odmítnutí tohoto termínu však každému uzavírá možnost uspokojivě vědecky řešit základní hudebně estetické otázky a problémy socialistického umění. Vždyť už sám Mersmann ukazuje, třebaže u něho to má abstraktně spekulativní význam, že je třeba nějaké jednotící »energie« hudebních elementů, do níž se vtěluje obsah.

Mluvíme-li o hudbě, vždycky předpokládáme a mluvíme o určitém způsobu intonování. Právě v oblasti hudebních intonací tkví specifičnost hudby jako umění. To je vlastní vnitřní svět hudby, odtamtud se napájejí specifické zákony hudebních děl. V této oblasti odrazu reálné skutečnosti obrazně intonačním způsobem záleží vlastní noetický podstata hudebního uměleckého projevu. A takovýmto způsobem nahlížíme na hudební objekt, na hudební dílo, které leží v centru našeho zkoumání.

Na přelomu 18. a 19. století dospívá hudba u většiny evropských národů k významnému mezníku: vznikají národní hudební kultury, vznikají národní formy, národní hudební mluva. Národní formě chceme věnovat závěr našeho pojednání, neboť nám pomůže v dořešení celého problému.

Dostaneme se do slepé uličky, jestliže budeme vysvětlovat národní formu jen na základě analýsy strukturálně tektonických a schematických formových znaků. Tak totiž národní formu neovysvětlíme, nepochopíme a nepoznáme. Vlad. Helfert v souvislosti se strukturou hudebního díla v citovaných prolegomenech uvádí dva druhy poznání umělecké struktury: statické (vnitřní zákonitosti, melodické, harmonické, formové, barevné znaky, poměr k zhudebněnému slovu, atd.) a dynamické (poznání souvislosti staticky poznávaných hodnot s hodnotami hudby v hudebně historické souvislosti). V těsné souvislosti s tímto poznáváním však musíme zároveň poznávat národní charakter intonací a národní hudební mluvy.

Umělecká národní forma slouží jak buržoasní, tak socialistické kultuře. Mnohotvárnosti národní formy se přes internacionální srozumitelnost, vyplývající z povahy zvukového materiálu a ideově obsahového námětu, vyjadřuje určitému národu nejsrozumitelnějším způsobem jeho historie, současnost i budoucnost, jeho myšlení i city. Nepokoušíme se o definici národní hudební formy, neboť teprve hledáme její charakteristiku.

Při vzájemné spojitosti struktury díla s národní formou je třeba mezi nimi rozlišovat. Rozborem hudebně umělecké struktury dostaneme ve schematu řadu základních hudebně formových typů: malou a velkou písňovou formu, sonátovou a rondovou formu atd. Strukturální schema je v podstatě u stejných formových typů velice navzájem podobné a nedává vysvětlení oněch osobitých vlastností každého hudebního díla, které se ve skutečnosti při poslechu projevují. Znovu narážíme na působnost hudební intonace, která se projevuje a je zvlášť důležitá pro rozpoznání určitého národního charakteru v souvislosti s národní hudební formou. Tímto zjištěním nikterak nezavrhuje poznání struktury hudebního díla. Ba naopak. Má svou značnou důležitost a uplatnění zvláště při poznávání skladatelského technického mistrovství, bez něhož není umělecké tvůrčí práce.

Umělecká forma a obsah tvoří navzájem dialektickou jednotu. Jestliže však strukturální formové schema zůstává v podstatě neměnné, zatím co obsah se u každého díla mění, pak uměleckou formu v tomto pojetí nemůžeme postavit do dialektického protikladu s obsahem. Pomineme-li malé proporcionální rozdíly při srovnávání schemat různých symfonií, tanců nebo masových písní a jiných forem, zjistíme v podstatě shodu schematických typů. A přece mezi těmito skladbami je rozdíl. Rozdíl tkví v programové obsahových vlastnostech a odtud ve sféře národní formy a hudebních intonací. Dialektický vztah formy a obsahu nabude jasnějších obrysů, když si uvědomíme, že nejde jen o formovou strukturu díla, ale o celý složitý způsob uměleckého vyjádření národních idejí a života lidu takovými uměleckými prostředky, jaké přinesl dosavadní historický vývoj. V tomto smyslu tvoří hudební umělecká forma jednotu s obsahem.

Vznik národní formy souvisí se vznikem národa, »historicky vzniklého pevného společenství lidí, spojených společnou řečí, územím, hospodářským životem a psychickým založením, projevujícím se ve společné kultuře«. ¹⁹ Toto rozvíjí J. V. Stalin dále a ukazuje, že vznikem národů se nezastavil jejich vývoj, ale že národ i národní charakter se stále vyvíjí a mění zároveň s životními podmínkami, s ekonomikou a s nadstavbou.

Politický a hospodářský vývoj národa zanechává znatelné stopy i ve vývoji národní hudební formy, která nevzniká bez předcházejícího vývoje, ale je připravována celým historickým vývojem hudby. V dějinném vývoji hudby sledujeme postupný krystalizační proces, v jehož průběhu se ustalují a normují charakteristické znaky a vlastnosti národní hudební formy. Jsou to: národnost, lidovost a pokrokové tradice. Tyto rysy, jak dodnes vyrostly v národní formu, vzájemně se prostupují a váží. Mimo ně se národní hudební forma nevyskytuje. ²⁰

Umělecký pokrok, který sledujeme v osnově uměleckého objektu jako odrazu skutečnosti, projevuje se právě v těchto třech základních vlastnostech. Tyto tři nejdůležitější rysy pokrokových hudebních děl mají svou působnost nejen v národní formě, ale pronikají a vykonávají vliv i na metodu tvůrčí práce a na hodnotící kriteria. V tvůrčí metodě socialistického realismu stojí na prvním místě požadavky pravdivosti umění, typičnosti, revoluční romantiky a stranickosti, neboť v centru socialistického umění stojí člověk, nositel pokrokových idejí, socialisticko humanistické morálky, budovatel komunismu. K hodnotícím kritériím přistupují požadavky výchovy, mravnosti a krásy.

Všechny tyto progresivní vlastnosti hudebních děl procházejí kritikou společenského kolektivu a stávají se majetkem revoluční dělnické třídy. Všechny tyto progresivní vlastnosti, lidovost, národnost, tradice, jsou pevně vázány do hudebních děl jako jejich organická část a nikoli jako něco neústrojného, mimohudebního. Projevují se v hudebních intonacích, které osobitým způsobem tlumočí typické rysy zobrazovaných jevů a jsou prostředníkem mezi hudebním dílem a jeho vnímatelem, zživotňují obsah díla a tudíž i jeho pokrokové tendence. Progresivní vlastnosti, jak už bylo několikrát zdůrazněno, váží se těsně na vysoké profesionální mistrovství, bez něhož by ztrácely a oslabovaly svou životnost nejen ony samy, ale celý komplex uměleckých jevů s nimi.

Pokrokové společenské ideje určité historicky podmíněné epochy, byvše s profesionálním mistrovstvím pojaty do obsahového nárysu, formy a intonací hudební skladby, zůstávají hodnotami trvalými a vykonávají v nových historických podmínkách znova své pokrokové poslání.

Je však i hudba, která popírá jakoukoli národnost, lidovost, která záměrně trhá veškeré tvořivé svazky s tradicí. Je to hudba vysloveně kosmopolitní, ústící v bezduché a bezobsažné pohrávání s tóny. Vulgarisuje lidový projev, popírá ideové vlastnosti hudby, narušuje základní hudební principy a v podstatě likviduje hudbu jako umění. V posledním údobí se však hudba stala u řady skladatelů zcela výrazně přímo nositelkou imperialistických reakčních idejí, čerpajíc svá témata z mystických náboženských námětů a aktivně podporujíc protipokrokový neokatolicismus bez zřetele na někdejší popírání ideovosti hudby (na př. ve Francii Olivier Messiaen se svou skupinou atd.).

Proti tomuto uměleckému likvidátorství vyrůstá nová tvorba skladatelů tábora míru i přímo uvnitř kapitalistických států, opírající se o překrásné perspektivy společenského vývoje, o odstranění nezaměstnanosti a bídy, o svobodnou tvořivou práci, o rozvoj vědy a umění, o trvalý mír, o úctu k pokrokovým lidovým a národním tradicím, o bohatý citový život. To je cesta pokrokových společenských idejí socialismu a komunismu. Jejich umělecký odraz je perspektivou cesty progresivních vlastností hudebních děl. Vždyť, jak to řekl veliký sovětský spisovatel Maxim Gorkij, »umělec — to je citlivý orgán své země, své třídy, její ucho, oko a srdce; on je hlasem své epochy«.

P o z n á m k y

¹ Srv. Rosentaf: Estetické a literárno-kritické názory G. V. Plechanova. Je to předmluva k výboru z kritického díla G. V. Plechanova, jež vyšel v Bratislavě v knižnici Otázky umenia, sv. 3 (1952) pod názvem Umenie a spoločnosť. Ideovostí rozumí Plechanov hluboký společenský obsah uměleckého díla. Bezideovost je mu synonymem pro reakční ideologii. Tímto způsobem vnáší třídní stanovisko tvůrčího umělce do uměleckého díla. — T. zv. bezideové umění není ovšem jediným druhem reakčního umění.

² K tomuto poznání dospěla na základě diskusních příspěvků J. V. Stalina k otázkám marxistické jazykovědy B. Urickaja v článku O nacionalnoj sisteme intonirovanija, Sovětskaja muzyka 1951, č. 6, str. 65 a d. U nás podrobně se těmito otázkami zabývá Jan Racek ve studii Hudební mluva ve světle marxistické jazykovědné teorie, Hudební rozhledy, roč. IV (1951), č. 4—5. Vyšlo též jako separát 1952.

³ Uprímně a obrozenecky nadšeně to vyjádřil Josef Kaj. Tyl v článku »Proč jsem Čechem?«, příloha ke Květům 7. 7. 1839. Vyšlo v knize J. K. Tyl O umění,

v edici Kritická knihovna, sv. 5, Praha 1951. Na str. 23 píše: »Kosmopolita obstátí nemůže bez vlastenectví. Toho polituji, kdo v srdéčku veškerý svět uhnízdití obměšlí — celé člověčenstvo obejmouti chce — a do dálky vzhledáje, co nejbliže okolo sebe má, přehlídne.« A dále pak ještě pokračuje: »Kosmopolitismus bez vlastenectví, jakž jsem já až posud život lidský poznal, jesti výtvar nemocných nebo zlých hlav, jesti pouhá obluda, hnusná škraboška, za níž by se ráda nenávisť k některému národu ukryla.«

⁴ Srv. Čeněk Strouhal, Akustika, Praha 1902, str. 123.

⁵ Feuilleton »Měl výtečný sluch«, Lidové noviny, roč. 32, čís. 13, 8. 1. 1924. Uvádí J. Racek—L. Firkušný, Janáčkovy feuilletony z LN, Brno 1938, str. 73—74.

⁶ Vl. Helfert, Kořeny Janáčkova kritického stylu. Vyšlo v shora citované knize na str. 23.

⁷ Srv. A. Hába, O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu, Praha 1925, str. 10.

⁸ Tamtéž, str. 7 a d.

⁹ J. Jeans, Věda a hudba, Praha 1946, str. 19.

¹⁰ Srv. J. W. N. Sullivan, Beethoven a jeho duchovní vývoj, Praha 1930, str. 15. Theoreticko estetické zásady o povaze hudby jsou obsaženy v první části této knihy.

¹¹ Diskuse se konala 5. března 1951. Dnes už jsme ve svých názorech pokročili dále dopředu. Necht' nám slouží jako historický doklad o potížích našeho přerodu.

¹² Pojem »intonace« znovu do musikologické terminologie uvedl sovětský badatel B. Asafěv ve své práci Muzykaľnaja forma kak proces, I. díl, Moskva 1930, II. díl, Moskva 1947. O zpřesnění termínu probíhá stále zejména v sovětském odborném tisku živá diskuse. Podle našeho názoru je intonace jednou z hlavních příčin mnohotvárnosti hudebních skladeb a jejich sepětí se životem. Je proto zavedení tohoto pojmu neobyčejně důležité. Často se zkoumá jen to, jak se ten nebo jiný interval (tercie, kvarta, atd.) intonuje, ale zapomíná se na další otázku, která přísluší každému vědeckému výzkumu, co se intonuje. Odpověď na otázku, co se intonuje, nám nedá řada intervalů a čísel, protože intonace jsou daleko mnohotvárnější, aby se mohlo říci, že to je kvarta nebo sexta atd. Prozatím se spokojme s tímto negativním zjištěním, abychom v dalších studiích mohli uspokojivě dosáhnout i pozitivního řešení.

¹³ Uvádí G. Šnějerson v knize Muzyka na službě reakcii, Moskva 1950, str. 81.

¹⁴ Právě v tomto smyslu na to poukazuje Vlad. Helfert v prolegomenech ke knize Česká moderní hudba, Olomouc 1936.

¹⁵ Srv. Eduard Hanslick, Vom musikalisch Schönen, Lipsko 1854. Hanslick vystoupil v tomto spise proti idealisticko výrazové estetice. V tom také tkví jeho dějinný význam. Upadl však do druhého extrému, do abstraktního herbartovského formalismu.

¹⁶ Tamtéž, str. 45.

¹⁷ H. Mersmann, Angewandte Musikästhetik, Berlín 1926.

¹⁸ l. c., str. 635.

¹⁹ Srv. J. V. Stalin, Spisy II, Praha 1949, str. 281.

²⁰ Je přirozené, že všem těmto otázkám, hudební intonaci, národní formě, lidovosti, národnosti v hudbě, tradici atd., musí být věnovány zvláštní studie, které by je řešily jako hlavní úkol. K danému úkolu nám tyto poznámky postačí.

ПРОГРЕССИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Автор статьи стремится постигнуть разницу между звуковым акустическим материалом и художественным музыкальным произведением. Вместе с тем, в статье, однако, указывается и на их общее основание; автор ищет специфичность музыкального произведения (музыкальная интонационная область) и, главное, его прогрессивные особенности. Он находит их в народности и национальности музыкального произведения в тесной связи с совместными творческими влияниями традиции и технического композиционного мастерства. Эти особенности музыкального произведения не исходят из внехудожественной области, но непосредственно из художественного объекта, а именно из его специфичной музыкально-интонационной сферы. Статья затрагивает, таким образом, самые животрепещущие музыкально-эстетические проблемы.

DIE MUSIKWERKE UND IHRE PROGRESSIVEN EIGENSCHAFTEN.

Der Autor der vorliegenden Studie ist bestrebt den Unterschied zwischen dem akustischen Material (Ton) und der künstlerischen Musikäußerung darzutun und weist zugleich auf die gemeinsame Grundlage beider hin. Es geht ihm darum, das Specificum des Musikwerkes (auf dem Gebiete der musikalischen Intonation) und insbesondere seine fortschrittlichen Eigenschaften herauszugreifen. Er sieht die besagten Eigenschaften in der Volkstümlichkeit und der Volkszugehörigkeit der musikalischen Äusserung in enger Verbindung mit den schöpferischen Einflüssen der Tradition und der technischen kompositorischen Meisterschaft. Diese Eigenschaften der Musikwerke entströmen keinem außerkünstlerischen Gebiete, sondern direkt dem Kunstobjekte und seiner spezifischen musikalischen Intonationssphäre. Der Autor kommt hierauf auf die aktuellsten und brennendsten musikalisch-ästhetischen Probleme zu sprechen.