

MICHAEL BECKERMAN

JANÁČEK A HERBARTOVCI

St. Louis—Brno

V únoru a březnu r. 1885 uveřejnil mladý a ohnivý redaktor nově založených *Hudebních listů* manifest, v němž jsou i tato slova:

Rostoucím však světlem v psychologii empirické, jejíž zákony platí ovšem též o představách hudebních, zvláště však výzkumy Helmholtzovými a estetikou Zimmermannovou, v níž užito praktických idejí Herbartových v oboru krásna s prospěchem nejskvělejším, rozplašeny znenáhla chmury mystiky a nyní pouze jedna třída hudebníků, která zove se pyšně „hudbobásníci“, holduje ještě oné babylónské pomatenosti pojmů. Jsou to lidé nevšedního vzdělání, kteří znají Shakespeara, Byrona a jiné velikány poezie, kterým však pravidelně nedostává se důkladné školy hudební, aby dokonale ovládali prostředky skladby a také trochu té pravé tvořivosti hudební.¹

Každý, kdo si pořádně prostudoval Hanslickovo *Vom Musikalisch-Schönen*, okamžitě pozná dikci estetického formalismu, ale kdo je Herbart a Zimmermann a co mají ti dva a Hermann von Helmholtz společného s hudební estetikou vůbec a s Leošem Janáčkem zvláště? Odpověď na tyto otázky nám umožní prozkoumat Janáčka i z intelektuální stránky, toho Janáčka, který byl u nás převážně zastíněn svou vlastní karikaturou — Janáčkem jakožto vášnivým slovanským výstředníkem.

V době, kdy Janáček studoval, byla česká estetika zcela v zajetí herbartismu, filozofického systému Johanna Herbarta. Janáček byl Herbartově filozofii v té podobě, jak byla podávána českými herbartovci, tak vášnivě a plně oddán a její vliv byl na něho tak hluboký a mnohostranný, že ji musíme považovat za jednu z nejpodstatnějších sil, které formovaly jeho život; není pochyb, že je klíčem k všestrannějšímu poznání jeho tvůrčí osobnosti.

Pokusíme-li se doložit vliv Herbartových myšlenek na Janáčka, budeme mít naštěstí možnost sledovat, jak Janáček intenzivně studoval a četl, a to nejen jako student, nýbrž i po celé další půlstoletí, až do konce svého života. Jeho reakce na toto studium v oboru estetiky, fyziologie, experimentální psychologie aj. je však možno plně pochopit jedině na pozadí

¹ *Hudební listy* I, 1885, s. 50.

herbartismu. Uvedeme tedy nejprve stručný náčrt tohoto filozofického systému a ukážeme, jak se zformoval v českých zemích v období od roku 1850 do roku 1900 v rukou Roberta Zimmermanna a Josefa Durdíka.

Žádný z filozofických systémů 19. století se snad nedočkal tak skvělého vzestupu ani tak potupného pádu jako filozofie Johanna Herbartu. Narodil se 1776 a studoval filozofii na univerzitě v Jeně společně s Fichtem. R. 1809 nastoupil na proslulou katedru filozofie v Královci, katedru, kterou kdysi držel Immanuel Kant. Po celé 19. století byla Herbartova díla velice populární a rozšířená. *Encyclopaedia Britannica* ve značně rozsáhlém hesle (kolem 5000) slov uvádí, že

mezi pokantovskými filozofy patří Herbart co do svého významu nesporně hned za Hegela...

a

pokud se týče přesnosti a pronikavosti myšlení, je na úrovni Humově a Kantově.²

Brzy nato začínal Herbartův vliv a velikost rychle upadat. V posledním vydání Encyklopedie se o něm píše v hesle o pouhých 120 slovech.

Herbart byl na rozdíl od svého předchůdce Kanta antiidealistou; v jeho pojetí se filozofie nechápe jako systém sám o sobě, nýbrž spíše jako metoda, jak vyjasňovat pojmy v nejrůznějších oblastech. Používal logiky ke zkoumání reality a zjistil, že svět přímo kypí protiklady. Například víme, že růže je jednota, a přece ji popisujeme množinou přívlastků: hebká, rudá, voňavá, takže se stává mnohostí. Cílem herbartovské filozofie je vyřešit tyto protiklady ve věcech a idejích skrze tzv. „Ergänzung“. To spočívá v rozčlenění prvků na jejich nejmenší součástky, které by byly již neměnnými a fixními entitami. A právě tento redukcionismus a atomismus je nejcharakterističtějším rysem herbartovské filozofie: realitu je nutno chápat jakožto relace mezi entitami.

Dnes se uznává, že Herbartův vliv na jeho dobu byl značně větší než sama kvalita jeho filozofie. A asi právě proto, že Herbart nebyl v pravém slova smyslu výraznou intelektuální osobností, a proto, že jeho systém byl tak všeobsáhlý, mnoho myslitelů se pokoušelo jeho učení rozvinout a „vysvětlit“. Přitažlivost možná spočívala v této okolnosti: systém byl dobudován, pokračovatelům zbývalo jenom ho přeorganizovat a nově interpretovat tak, aby jejich myšlenky mohly dobře zapadnout do rozsáhlejšího rámce herbartovského systému. Odkaz Herbartových pokračovatelů se tak podobá hostům velkého penzionu, kteří mají sice mnoho společného, ale přestože sem každoročně přijíždějí, nikdy se nesetkají, protože penzion je příliš rozlehlý. Například herbartovská psychologie se svými učenými o nevědomí, apercepci a introspekci sehrála zásadní, byť často nesprávně chápanou roli ve vývoji experimentální psychologie.³ Ve zcela odlišném prostředí se zase Herbartova pedagogika, jakási kombinace psychologie a etiky, stala základem herbartismu, velkého pedago-

² 11. vydání (1910), XIII, s. 336.

³ Viz *Wilhelm Wundt and the Making of a Scientific Psychology*, vyd. R. W. Rieber, 1980. Tvrdí se, že protiněmecké citění zavinilo záměrné potlačení herbartovských kořenů u W. Wundta.

gického hnutí, které zaplavilo Spojené státy na počátku 20. století.⁴ A herbartovství se stalo dominantní filozofií v českých zemích, kde bylo od r. 1832 do r. 1902 oficiální filozofií na pražské univerzitě. Pokus skupiny pražských estetiků objasnit Herbartovu dost neúplnou estetickou teorii vyvolalo v život školu myšlení, které bylo souzeno, aby vykonala velký vliv na Janáčka.

Herbartova estetika se zabývá hodnotovými soudy; jejím cílem je zkoumání objektů těchto soudů a zjišťování, co se nám na těchto objektech líbí a nelíbí. Protože všeobecné estetické soudy jsou složité a klamně, Herbart v souladu se svými ostatními teoriemi dochází k závěru, že nejlepší estetika je taková, která jasným způsobem uvádí do spojitosti komplexní entity s jejich výchozími jednoduchými vztahy a neklamnými soudy, které jsou jimi vyvolávány. Ve své *Praktische Aesthetik* Herbart r. 1808 naznačil rámeček široce pojaté vědecké estetiky:

Estetická filozofie... by vlastně měla nikoli definovat, nikoli dokazovat nebo dedukovat, ba ani rozlišovat druhy umění nebo diskutovat o existujících dílech, nýbrž by nám spíše měla poskytovat všechny ty jednoduché relace, byť jich bylo sebevíc.⁵

Realizovat tuto filozofickou myšlenku si předsevzal Robert Zimmermann (1824—1898), jeden z předních profesorů pražské univerzity.⁶ R. 1865 vydal *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*,⁷ jež je považována za nejvýznamnější projev herbartovského abstraktního formalismu. V tomto díle se Zimmermann pokouší vybudovat vědeckou estetiku, v níž se vychází od jednoduchých forem a přechází se ke složitějším. Například se pokouší dokázat, jak vzájemné poměry částí přispívají k vytvoření libého celku. Jeden bod v prostoru ani dva body nemohou působit esteticky. Máme-li však již dva systémy bodů, pak vzájemný vztah mezi nimi vyvolá libý dojem, který má vztah k zálibě vyplývající z měření.

Zimmermann jakožto nadaný učitel a přitažlivá osobnost s velkým vlivem (Hanslick mu dedikoval jedno své významné dílo), doslova vládl nad výukou estetiky na pražské univerzitě. Jelikož jeho dílo je psáno v mezinárodním jazyce vědy — v němčině — má dokonce až dodnes jistý omezený věhlas. Přesto přese všechno přece jen asi není filozofem, který by nejlépe vyjadřoval české myšlení své doby; dnešní čeští kritikové se shodují v tom, že jeho mladší kolega a žák Josef Durdík (1873 až 1920) je autorem nejcistší a nepřesvědčivější interpretace Herbartova abstraktního formalismu.⁸ Durdíkova *Všeobecná aesthetika*⁹ je velmi životně dílo, napsané jasným a srozumitelným stylem; Durdík byl velmi zběhlý v matematice a přírodních vědách, což přispělo k tomu, že prvků těchto věd využil jako východisek pro své filozofické důkazy.

Durdíkovo herbartovství je výsledkem vývoje pražského společenské-

⁴ Viz Charles de Garmo, *Herbart and the Herbartians*, New York 1895; Harold B. Dunkel, *Herbart and Herbartianism: An Educational Ghost Story*, Chicago 1970.

⁵ *Praktische Aesthetik*, in: *Allgemeine praktische Philosophie*, Werke II, s. 334.

⁶ Většina mého materiálu o Zimmermannovi a Durdíkovi ve vztahu k české kultuře je převzata z *České estetiky* Mirka Nováka (Praha 1941) a *Československé filozofie* Josefa Krále (Praha 1937).

⁷ Wien 1865.

⁸ Novák a Král (viz pozn. 6) se v tomto bodě shodují.

⁹ Praha 1875.

ho prostředí a jeho velká popularita v posledních desetiletích 19. století je dostatečným svědectvím, že sloužil potřebám své doby.¹⁰ Vzmáhající se drobná česká buržoazie, zakořeněná ještě v selském žívlu nedávno zbaveném pout nevolnictví, zjistila, že Herbartův střízlivý, obezřetný přístup odráží její vlastní charakteristické rysy i aspirace. Na rozdíl od hegelovského myšlení herbartismus nevedl do komplikovaného světa spekulací, který byl později označen Williamem Jamesem za „metafyzické zprznění německé filozofie“; jeho zásady mohl pochopit každý a bez nesháně.

Durdík se rovněž účastnil boje za estetické hodnoty a snažil se pozvednout uvědomění soudobé české společnosti tím, že potíral všechno, co mu v ní připadalo jako sice dobře míněné, ale maloměstácké vlastenecké tendence. V tomto boji byl mu Herbart neustálým spojencem, neboť tvrdil, že skutečnou krásu je třeba odlišovat od veškerých pojmů, v nichž je přítomen subjektivní živel. Durdíkova vědecká estetika byla založena na systému jednoduchých poměrů, které jsou bezprostředně pochopitelné, a umělecké dílo v souladu s tím je utvořeno systémem jednoduchých navzájem propletených a integrujících se vztahů. „Způsob poměrův, v jakých k sobě stojí,“ nebo „způsob složenosti“¹¹ byly považovány za formu v pravém estetickém smyslu.

Janáček přišel do Prahy r. 1874 jako dvacetiletý, aby studoval na pražské varhanické škole, a právě tehdy začal číst Durdíkovu *Všeobecnou aesthetiku* ihned, jakmile vyšla. Je třeba zdůraznit, že Janáček se pustil do práce s mimořádnou vervou a zaujetím pro věc. Absolvoval první dvě třídy konzervatoře za jeden rok, a když končil jako primus své třídy, našel si ještě čas na to, aby zvládl v samostatném studiu celý obor estetiky. Jeho proteovská mysl neustále hledala nový materiál, který by podpořil jeho hudební a intelektuální východiska, a plně se oddal studiu Durdíkova díla.

Janáček si při čtení náruživě rád dělal poznámky a podtrhoval v knihách; slovy janáčkovského badatele Vladimíra Helferta „Janáčková tužka byla stále pohotově“.¹² Máme k dispozici bohatou dokumentaci v podobě marginálních poznámek, podtržení a zdůrazňovacích znamének v mnoha knihách jeho soukromé knihovny a jsme s to určit nejenom jeho reakci na určité dílo, nýbrž i jeho reakci přesně v té chvíli, kdy je četl.¹³ Máme tedy možnost podrobně sledovat všechna stadia v jeho myšlení.

Janáček začal číst *Všeobecnou aesthetiku* již na jaře r. 1875 a studium dvou prvních knih dokončil příštího jara. Podle poznámek a podtrhování lze soudit, že četl nepřetržitě a dílo studoval do velké hloubky. Studium celého díla ukončil 27. 11. 1876 v 10 hod. večer.¹⁴

¹⁰ Podrobněji u Nováka, *Česká estetika*, s. 57—58.

¹¹ Durdík, *Všeobecná aesthetika*, s. 25.

¹² Janáček — čtenář, in: *O Janáčkově*, Praha 1949, s. 69.

¹³ Janáčkovy soukromé výtisky děl Durdíkových, Zimmermannových, Heilmholtzových, Wundtových aj. jsou uloženy v knihovně Janáčkova archívu Moravského muzea v Brně.

Když byl r. 1875 uprostřed studia díla Durdíkova, začal Janáček číst i Zimmermannovu *Allgemeine Aesthetik*. Existuje celá řada srovnávacích poznámek, které svědčí o jeho pečlivém zkoumání a bedlivém srovnávání; např. na str. 270 u pasáže týkající se chromatické fantazie píše: „Rozdílné od Dr. Durdíka“. Janáček se také pokusil přeložit několik stránek tohoto díla do češtiny, a pak začal studovat Zimmermannovy *Geschichte der Aesthetik*,¹⁵ aby rozšířil své základní znalosti z dějin estetiky. K tomuto dílu se v příštích letech ještě několikrát vrátil.

Prvním a nejzřejmějším závěrem z dokladů o Janáčkově kontaktu s díly Zimmermannovými a Durdíkovými je, že se stal dogmatickým přívržencem herbartovského abstraktního formalismu. Jak tento proces probíhal, můžeme sledovat na tom, jak probíhalo jeho studium textu. Jádro Durdíkovy filozofie je formulováno v řadě výroků na str. 25—30 *Všeobecné aesthetiky*:

Jen ta záliba, která ku formě obrazu se pojí, jest estetická a může sloužit dojmem krásna; ... Chceme-li objasnit sobě vznik citu krásna, musíme též hleděti ku podmínkám jeho; těmi jsou formy, a nic jiného tím ani býti nemůže; ... Estetika vyšetřuje podmínky prosté záliby; podmínkami jsou v první řadě jisté formy; ... Členové stojí k sobě v jistých poměrech (částka k částce, částka k celku) a k těmto poměrům (k formě) pojíme zálibu.¹⁶

Janáček nejenže podtrhl příslušné výroky, ale také připsal: „částka k celku — správnost“.

Janáčkova bezprostřední reakce na tento materiál názorně ilustruje něco, co je sice docela prosté, ale bude na místě, když na to upozorníme, než se dostaneme dál. Nikdo nemůže být ovlivněn nějakou filozofií do všech důsledků, není-li na to už předem připraven. A můžeme tvrdit s jistotou, že Janáček se už s Durdíkovými myšlenkami v té či oné podobě dříve setkal, jelikož tento filozof se stal v Janáčkově domovském městě — moravské metropoli Brně — již jistou senzací. V letech před Janáčkovým pobytem v Praze se v místním tisku často objevovaly články od J. Durdíka i o něm. A nadto byl jedním z nejvýznamnějších a nejhorlivějších herbartovců právě Emilian Schulz, Janáčkův budoucí tchán a ředitel brněnského učitelského ústavu, kde Janáček učil až do r. 1874. Fakta ukazují, že v Brně sedmdesátých let se nedalo vyhnout herbartovskému postoji, který všechno prostupoval, stejně jako tomu bylo s freudovstvím let dvacátých, strukturalismem let šedesátých a sémiotikou dnes.¹⁷ Dojem, jaký udělali herbartovci na Janáčka, byl tedy mimořádně silný, protože Janáček měl již sklon myslet herbartovsky a sám o své újmě se pokoušel formulovat mnoho herbartovských myšlenek.

Například ještě předtím než četl Durdíkovi *Všeobecnou aesthetiku*, Janáček projevil své lokálně zabarvené zaujetí pro Dvořáka proti Smetanovi. Teď mu však k tomu jeho formalistická ideologie poskytla konkrétní a „objektivní“ důvod. O několik let později jako vydavatel *Hudebních listů* využil svého postavení k útoku na Smetanu a parafrázoval přitom

¹⁴ Ačkoliv jsem si materiály sám prohlédl, používal jsem neocenitelného díla Vladimíra Helferta, ke kterému jsem se neustále uchýloval.

¹⁵ *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858.

¹⁶ Durdík, *Všeobecná aesthetika*, s. 25—30.

¹⁷ Vladimír Helfert, *Leoš Janáček*, Praha 1939, s. 97.

Durdíka: „Jen formy, tj. poměry hudebních představ, jsou příčinou krásy.“ A sám si neodpustil pichlavou narážku: „Zřejmě ze všeho, že Bedřichu Smetanovi význam forem nebyl úplně jasný.“¹⁸

Jedním z nejvýznamnějších důsledků Janáčkovy estetické orientace bylo jeho přátelství s Dvořákem, jež se stalo nejdůležitější uměleckou spřízněností v jeho životě.¹⁹ Dvořák, jemuž Janáček věnoval několik svých sborů, upřímně podporoval mladého skladatele a měl hluboký vliv na jeho rané skladby. A Janáček zase byl nejdůležitějším moravským dvořákovcem a řídil celou řadu moravských premiér Dvořákových děl.

Ještě bezprostřednějším důsledkem Janáčkovy studia estetiky bylo jeho rozhodnutí z r. 1879 pokračovat ve studiu, a to na konzervatoři v Lipsku. Byla-li forma nejdůležitějším určujícím činitelem pro kvalitu skladby, pak — podle Janáčka — „důkladná škola hudební“ byla nutná proto, aby bylo možno dosáhnout „dokonalého ovládnání prostředků skladby“. V tomto případě jeho formalismus fungoval jako stimulus a podněcoval ho k intenzivnímu studiu v Lipsku a ve Vídni.

Tato filozofie mu rovněž pomáhala v jeho pedagogické a dirigentské práci. Předtím než přišel do Prahy, byl aktivně činný jako dirigent dělnických sborů. Po návratu do Brna se znovu ujal řízení Besedy brněnské, kulturního spolku, který pořádal týdenní koncerty. Co mohlo být užitečnější pro Janáčka, který se pokoušel řídit a vést svůj soubor od *Liedertafel* k Mozartovi, Dvořákovi a svým vlastním skladbám, než Durdíkovu formalisticky útrpné hodnocení vlastenecké poezie:

... když posuzuju báseň, nesmím se o její hodnotě rozhodnout dobrým úmyslem básníka, že chce oslavit národ můj, jež ovšem také já oslaveným viděti toužím. Všeho druhu zájmy přece neustále vtírají se v mínění lidí, jsou silnými mocnostmi, kterým nesnadno vzdorovati. Jich samých se podrobněji nedotýkáme; neposuzujeme, zda jsou či nejsou oprávněny, klademe jen důraz na to, že jsou esteticky nepřijatelné. ... Marno bývá dokazovat, že tato vlastenecká báseň není vlastně žádnou básní.²⁰

Janáčka rovněž přitahoval herbartovský postoj ke vztahu člověka vůči společnosti. Ty stránky, které Janáček přeložil z Zimmermannovy *Allgemeine Aesthetik*, byly z oddílu „Der schöne soziale Geist“, a na s. 460 *Všeobecné estetiky*, kde Durdík volá po aktivní účasti všech lidí při zdokonalování společnosti, Janáček zatřhl pasáž šesti svislými čarami a připsal „důležité“. I zcela nahodilě prolistování Janáčkovým životopisem — jeho činnost dirigentská, pedagogická, národopisná, kritická, „společenský“ skladatelská — ukáže, jak vážně bral toto své poslání.

Máme i konkrétnější a hmatatelnější důkaz Janáčkovy kontaktu s Durdíkem: styl jeho prózy. Janáček přejímá a adaptuje Durdíkovy jadrné výroky, krátké věty, terminologii, intenzivní způsob jazykového vyjádření, ba i způsob kritiky v konkrétních hudebních otázkách. I jeden z Janáčkových nejcharakterističtějších a nejchoulostivějších rysů — zavádění nové terminologie pro ty jevy, které považoval za nové, vychází z Durdíkova stylu a postoje. Podle Helferta má Janáčkův kritický styl

¹⁸ Leoš Janáček, *Hudebně teoretické dílo*, vyd. Zdeněk Blažek, I, Praha 1966, s. 100–101.

¹⁹ Viz Helfert, *Leoš Janáček*, s. 234–238

²⁰ Durdík, *Všeobecná esthetika*, s. 72.

tak silnou durdíkovskou příchutí, že je ho možno rozeznat mezi stovkami soudobých autorů.²¹

Stopy herbartovského myšlení však nacházíme nejen v abstraktním světě intelektuálních formulací a v pozemštější sféře prozaického stylu; proniká také totiž jak stylem, tak i obsahem Janáčkových teoretických konstrukcí. V řadě článků publikovaných r. 1884—1888 v *Hudebních listech* podává teorii harmonických spojů, která se stala jádrem jeho harmonické teorie. Vývoj této teorie v letech 1884—1920 nám pak umožňuje prozkoumat několik stránek jak bezprostředního, tak i dlouhodobého vlivu herbartovského myšlení na Janáčkův myšlenkový svět. Ve svých Statích z teorie hudební²² Janáček r. 1884 uvádí, že „... harmonické spoje mají estetický význam formy vyrovnání“.²³ Tato „forma vyrovnání“ je pátou z Durdíkových formálně estetických kategorií (forma vyrovnanosti) a odpovídá herbartovskému pojmu smíru v umění a odplaty v etice. Kvůli tomuto požadavku vyrovnání každý méně libozvučný poměr melodie se rozvádí na nejbližší libozvučnější. Janáček pokračuje:

Tyto melodické poměry vznikají nastoupením druhého souzvuku: a vystupují nejvíce ony všech tónů prvního souzvuku k nejsilnějšímu tónu (základnému tónu zpravidla) nastupujícího souzvuku.²⁴

V této konstrukci se dá disonantní interval utvořit poměrem libovolného tónu prvního akordu k základnímu tónu druhého a rozloží se na libozvučnější interval utvořený druhým akordem.

V další Janáčkově studii O dokonalé představě dvojsouzvuku,²⁵ jež vyšla o rok později, označuje princip souzvuku náležitě herbartovským termínem *zpětné poměry* a ve stati O trojsouzvuku z r. 1886²⁶ třídí všechny souzvuky na základě jejich působení, tj. je-li druhý interval v souzvuku více nebo méně libozvučný než první. Janáčková volba termínů pro tyto souzvuky (*smír a vzruch*), je odrazem herbartovských vzorů; i jeho stanovení poměrné libozvučnosti intervalů je odvozeno z Durdíkova „stupně konsonance (souhlasu) intervalů“, jak je uvedeno ve *Všeobecné aesthetice*.

Janáček přestal fungovat jako mluvčí estetického formalismu, jaknule r. 1888 přestaly *Hudební listy* vycházet kvůli řadě neshod mezi jejich tvrdohlavým redaktorem a výborem Besedy brněnské, která byla jejich vydavatelem. Je však jasné, že v té době Janáček, okouzlený herbartovci, byl již nepochybně na cestě k vytvoření teoretického systému jednoduchých poměrů, jaký byl cílem herbartovské estetiky. Ačkoliv jeho myšlenky a postoje prodělaly v následujících letech řadu změn a úprav, jeho základní orientací bylo přistupovat k věcem herbartovsky. Další projevy této tendence se nám jeví skoro jako řada tvůrčích erupcí, které periodicky vytryskávaly v Janáčkově intelektuálním vědomí.

První z takových výbuchů se týká toho rysu Durdíkova díla, který Janáčka nejvíc přitahoval: jeho zájmu o matematiku, jakož i o přírodní

²¹ Helfert, *Leoš Janáček*, s. 99.

²² *Hudební listy* I, také in: Blažek I, s. 59—73.

²³ *Ibid.*, s. 62.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Hudební listy* II, III (1885—86), také in: Blažek I, s. 75—98.

²⁶ *Hudební listy* IV (1887), také in: Blažek I, s. 129—179.

vědy. Durdíkovy odkazy na Helmholtze Janáčka vzrušovaly, takže brzy po prostudování *Všeobecné aesthetiky* se ponořil do *Lehre von den Tonempfindungen*,²⁷ jelikož to bylo v té době nejvýznamnější vědecké pojednání o hudebních jevech. Janáček si poznamenává: „Od 16. února 1876 zahloubával jsem se do jeho práce houževnatě až do 22. ledna 1879.“²⁸

Revoluční vliv Helmholtzův na Janáčkovu myšlenku se však projevil až po patnácti letech, když uveřejnil svůj Nový proud v teorii hudební.²⁹ Ve studii O trojzvuku z r. 1886 Janáček předpokládal, že efekt jeho tzv. *zpětných poměrů* je způsobován pamětí, kdežto v Novém proudu zdůvodnil svou myšlenku odkazem na Helmholtzovu teorii o tom, že příčné sluchové struny spodinové membrány ve vnitřním uchu vibrují souhlasně s hudebními tóny, takže pokračujeme ve vnímání nějaké entity po jistý zlomek sekundy, i když kmitání již ustalo. Podle Janáčka je tedy ve spojení dvou prvků (ať už tónů, intervalů nebo akordů) jakýsi „následný obraz“ prvního zvuku, který vrhá jistý kratinký „zvukový stín“ na druhý prvek.

Tento jev způsobuje, že vzniká „chaotický okamžik“, *spletna*, jak říká Janáček; tedy onen moment, kdy se dva následné prvky *prolínají*. Protože měl k dispozici nejnovější vědecké důkazy, Janáček měl jakožto pravý pozitivista pocit, že jeho teorie *zpětných poměrů* je zakořeněna přímo v přírodních zákonech.

Význam toho, že znovu definoval svou původní konstrukci, je rovněž odvozen z herbartovských cílů a učení. V díle *Praktische Aesthetik* Herbart říká:

... ty soudy, které se běžně označují jménem vkus... jsou výsledkem dokonalé představy (N. B., Janáček užil tohoto výrazu v jednom ze svých děl) prvků... tyto prvky není možno pasivně poskládat vedle sebe do prostého souboru, nýbrž se musí navzájem prostupovat...³⁰

Zimmermann šel stejnou cestou a dovozoval, že pocit nebo libost je napětí mezi obrazy a že napětí samo je estetickým soudem, který je samozřejmý; Durdík dodává, že prostota sama je zdrojem silného estetického dojmu. Janáček vyjadřuje podobné pocity, když znovu formuluje podstatu harmonických spojů v *Úplné nauce o harmonii*, vydané r. 1912.³¹ Chaotický okamžik v harmonickém spoji se teď nazývá „... tmel, ona silná spletna tónů, jež váže oba souzvučky; její rozuzlení, tj. uvolnění druhého souzvučku od pacitových tónů prvního, dává zář krásy i ráz spoji souzvučků“.³²

Spoj souzvučků má tedy kromě své teoretické a pojmové důležitosti i „zář krásy“ a je považován za prostou estetickou entitu produkovanou napětím mezi hudebními obrazy.

Viděli jsme, jak v oblasti harmonie Janáček začíná r. 1884 prostou entitou spoje souzvučků, který je kolem r. 1911 naplňován jeho vlastní

²⁷ Braunschweig 1863.

²⁸ Viz Max Brod, *Leoš Janáček, život a dílo*, Praha 1924, s. 63.

²⁹ *Lidové noviny* II (1894).

³⁰ S. 21.

³¹ *Úplná nauka o harmonii*, Brno 1912¹, 1920²; 2. vyd. in: Leoš Janáček, *Hudebně teoretické dílo*, vyd. Zdeněk Blažek, II, Praha 1974, s. 169—328.

³² Blažek II, s. 183.

estetickou hodnotou. V herbartovském světě se však pravá estetika v zásadě nezabývá ani tak jednoduchými prvky, jakým je spojení souzvuků, jako spíše poměry mezi prvky, a úplná umělecká díla musejí kombinovat velký počet takových jednoduchých prvků a jejich příslušné vlastnosti. Janáček aplikoval tuto myšlenku na hudební skladatelskou činnost v metafoře z *Úplné nauky o harmonii*: „Tak jako malíř klade barvu na barvu, až hraje plátno zvláštním ‚tónem‘, tak je tomu i v hudbě se souzvuky. Akordy klademe na sebe vždy časem tenší a užší: harmonický dojem, který jimi prosvítá, je již vlastnějším dílem.“³³

U konvenčnější osobnosti by se dalo počítat s tím, že rozsáhlejší formulace zveřejněná autorem kolem šedesátky bude jeho konečnou kodifikací materiálu. Janáček však pořád cítil, že je tady jakási mezera mezi jeho teoretickou formulací a jeho osobní estetikou, takže r. 1913, poté, co prozkoumal fyziologické a estetické aspekty našeho vztahu k hudebnímu dílu, ponořil se do světa psychologie. V letech 1913—1915 zhlídal všechny tři svazky *Grundzüge der physiologischen Psychologie* Wilhelma Wundta,³⁴ jedno z elementárních děl v dějinách experimentální psychologie. R. 1919 Janáček vydal znovu svou *Úplnou nauku o harmonii* ve 2. vydání s podstatným posunem důrazu, o němž svědčí 25 citátů z Wundtových *Grundzüge*.³⁵

Jak se dá vysvětlit, že Janáček byl tak mocně přitahován myslitelem, jehož sféra působnosti byla tak vzdálena od Janáčkovy? Většina literatury o Wundtovi zdůrazňuje, za jak mnoho vděčil J. S. Millovi a anglickému asocianismu, ale teprve studium Wundta samého ukáže, jak to vlastně je. V předmluvě k 1. vydání *Grundzüge* čteme: „Pokud jde o vývoj mých vlastních psychologických principů, po Kantovi jsem nejvíc zavázán Herbartovi.“³⁶

V herbartovské psychologii se duše pojímá jako jednota, avšak tato jednota nespočívá v jednoduchosti své podstaty, nýbrž opět v poměrech mezi jednoduchými entitami. Wundt, vycházející z tohoto modelu, pokouší se analyzovat psychické jevy na jejich nejmenší možné jednotky.³⁷ Analýzy těchto jednoduchých jednotek se dosahuje introspekci, strohou a vysoce ukázněnou technikou směřující k rozčlenění vědomé zkušenosti na elementární vjemy a pocity. Další ústřední pojem zahrnuje princip *voluntarismu*, neboť se tvrdí, že k záměrnému převedení pozornosti od jednoho podnětu k druhému je zapotřebí jistého množství času. Wundt se domnívá, že tímto časem je jedna desetina sekundy, tj. přesně onen časový faktor, který je součástí Janáčkem postulované *spletny*. Není divu, že se Janáček vrhl do Wundtova teoretického světa; byl to vlastně jeho svět. Za čtyřicet let, která uplynula od jeho prvního teoretického článku, opsal celý kruh, neboť objevil herbartovské myšlenky, které ho vzrušovaly v r. 1874, v nové formulaci a s novým důrazem na základně empiricky verifikovatelných údajů. Jeho marginálie v *Grundzüge* roz-

³³ Blažek II, s. 227.

³⁴ Leipzig 1874.

³⁵ Blažek II, s. 169—328.

³⁶ Předmluva k 1. vydání.

³⁷ Viz R. W. Rieber, *Wilhelm Wundt... Herbartova psychologie, její vliv a její charakteristické rysy jsou námětem několika článků.*

hodně nevypadají jako poznámky člověka, který by byl v porodních bolestech objevu; ukazují spíš, do jaké míry je vliv předznamenán predispozicemi. Říká tam: „moje spojka; moje teorie harmonie; spletna moje; to je *moje prolinání*; vrstvy mojej!; to jsem tvrdil v úvodu *lní Harmonie*.“³⁸

Pod vlivem wundtovské experimentální psychologie Janáček přeformuloval základy své teorie harmonických spojů. Považoval je nyní za „svaz afektů“³⁹ a byl si jist, že „nejsou to jen akustické příčiny, jež vázou součástky souzvuku“.⁴⁰ Nyní se určujícím činitelem ve spoji stal „afekt“ jednotlivých tónů akordu a napětí pramenící z jejich vztahů. Je stále ještě patrné, že jde o herbartovský systém, avšak ona „zář krásy“ není vytvářena pouze celkem, každý prvek v něm ožívá emocionální kvalitou.

Poprvé měl Janáček teoretický rámec, který dokonale odpovídal jeho osobní estetice, čehož nejlepším dokladem může být neobyčejná produktivita jeho posledního desetiletí. Přinejmenším to naznačuje v pasáži otištěné v jednom z jubilejních svazků, které vyšly k jeho sedmdesátinám:

Věděl jsem, že vědou akustickou se neskládá. Poznávám skládání jako průběh psychologický. — Rozevírám knihy W. Wundtova. — Čtu díl I. od 12. prosince 1913, dočítám 25. února 1914 (str. 679); díl II. od 25. května 1914, dočítám 15. října 1914 (str. 736); díl III. od 17. října 1914 a dočítám 25. srpna 1915 v Bohdanči-Lázních (str. 770). — ... — Fáze psychologického průběhu skladebného i na sobě pozoruji. [Zde má Janáček na mysli praxi introspekce.] Důvěru v sebe získávám. — Volnost myšlení hudebního [tónového] získávám. — Jalové myšlenky estetické [Dr. R. Zimmermann, Dr. J. Durdík, Dr. Hugo Riemann] odmítám.⁴¹

Janáčkově zamítnutí estetiky zdá se tady být stejně úplné a totální jako jeho původní nadšení touž literaturou. S touto pasáží je jistá potíž, protože o několik měsíců později byla otištěna v jiném jubilejním svazku a věta „Jalové myšlenky estetické [...] odmítám“ byla změněna na „Smyslenky a úvahy estetické [...] mne neuspokojují“.⁴²

Proč Janáček svůj názor zmírnil? Dá se to vysvětlit tak, že ve věku téměř 70 let, 25. listopadu 1923, znovu začal studovat Zimmermannovy *Geschichte der Aesthetik* a při jejich studiu se rozhodl opravit svůj názor. Když došel v tomto studiu až na konec, připsal tužkou: „Estetika není ještě všechno, co umění třeba!“⁴³

Toto konečné nové studium a vnitřní dialog jsou nejvýraznějším svědectvím o Janáčkově celoživotním a dynamickém zapojení do intelektuální problematiky, v níž má herbartovská filozofie postavení dominantní tvůrčí síly.

V předcházejícím výkladu jsme ukázali, jak silně Janáček reagoval na pražské herbartovce, a dokázali jsme, jaký vliv mělo jejich myšlení

³⁸ Janáček používal vydání Wundtova díla z let 1908 (I) a 1910 (II).

³⁹ *Blažek II*, s. 164–166.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ M. Brod, *Leoš Janáček*, s. 66.

⁴² In: *Leoš Janáček, Pohled do života a díla*, vyd. Adolf Veselý, Praha 1924, s. 47.

⁴³ S. 804.

na jeho teoretické formulace. Protože však náš zájem o Janáčka je koneckonců funkcí našeho vztahu k němu jakožto ke skladateli, pokusíme se ještě načrtnout několik možných spojitostí mezi jeho intenzivním studiem herbartovského myšlení a jeho vlastním skladatelským světem.

Tento pokus znamená položení otázek, na něž nejsou jednoznačně jasné odpovědi; a je takřikajíc „dvojintelektuálním“ problémem — i kdyby naše inteligence byla dvojnásobná, pořád by byly naše odpovědi sporné. Dá se snad říci, že budeme někdy vědět o lidské duši tolik, abychom byli s to odhalit, jakým přesně způsobem se intelektuální podnět překládá do umělcova tvůrčího vývoje? Máme snad ve skutečnosti k dispozici nějakou metodu zkoumání onoho složitého vztahu mezi filozofickým a hudebním systémem? Tyto otázky jsou lákavé, ale tak obrovské, že by jejich úplné probádání, pokud by se o ně někdo pokusil, muselo být nutně založeno na materiálu vyžadujícím monografické zpracování. Protože Janáčková reakce na herbartovství byla tak silná, bude snad přece jen možné uvést několik předběžných modelů pro takové zkoumání, modelů, jež zde nabízíme spíše jako podněty než jako určité závěry.

Chceme-li prozkoumat vztah mezi Janáčkovým hudebním stylem a Herbartovou filozofií, můžeme vycházet z několika rovin zkoumání, z nichž každá má své vlastní cíle, dynamiku a požadavky: předně tu je rovina nejvyššího nadhledu, kam patří některé z těch závažnějších otázek, o nichž jsme se zmínili, jako je vztah mezi filozofií v nejširším možném smyslu — vztah mezi Herbartovou filozofií a Janáčkovým tvůrčím procesem. Problematika je zde tak složitá a tak těžko postižitelná, že se badatel vystavuje velkému riziku, že věci buď příliš zjednoduší, nebo bude ztrácet souvislosti. Druhá rovina výzkumu je současně v hudební vědě ve veliké módě; tato metoda by se dala nazvat „zkoumáním největších podrobností“. Tento přístup se snaží eliminovat z badatelových úvah všechny subjektivní prvky a zaměřit se striktně na vztah mezi Janáčkovou hudbou a herbartovskou filozofií tak, aby odhalil ony specifické momenty v jisté partituře, které by byly konkrétní ilustrací herbartovského myšlení. Takové kvazivědecké výkony mohou být i absurdní, protože metodologie může zdeformovat hudbu a myšlenky stejně jako gravitace zakřivuje čas a prostor.

Existuje však i třetí rovina výzkumu, která se může pro naše účely hodit nejlíp; je to rovina někde uprostřed, na níž lze srovnávat a posuzovat relativní obecné rysy herbartismu a „janáčkismu“. Na této prostřední rovině lze nejlépe využít Janáčkových reakcí na herbartovství pro vyjádření základních kvalit jeho hudebního myšlení. Při použití takového postupu můžeme posuzovat Janáčkovu hudbu z hlediska jejího vztahu k základním herbartovským principům, jak on je znal, a tím vyčlenit a objasnit to, co je třeba považovat za základní charakteristické rysy jeho hudebního stylu: atomizaci, stratifikaci a prolínání.

V této studii jsme prokázali závislost Janáčka teoretika na myšlení Durďíkové a Zimmermannové a později Wundtově.⁴⁴ Jádrem Janáčko-

⁴⁴ Viz pozn. 41: „Rozevírám knihy H. Wundtovy. ... Důvěru v sebe získávám. ... Volnost myšlení hudebního (tónového) získávám.“

vých teorií rytmu, harmonie a melodie je herbartovský systém, který spočívá na pojetí atomismu, redukci na prvky nejnižšího řádu. Jeho hudební styl se rovněž skládá z takovýchto atomizovaných motivů a rytmů, jež se mnohokrát opakují a tvoří tak jakousi „mozaiku“ (srov. introdukci *Glagolské mše*, takt 1—9, ve vydání Universal Edition, Vídeň 1928).

Za druhé zde máme Herbartovu vertikální analogii k atomizaci, tj. stratifikaci, pro niž Janáček užíval ve svých teoretických pracích názvu „sčasovací vrstvy“.⁴⁵ To se rovněž obráží v jeho skladbách, kde se běžně různé menší jednotky, z nichž se skladba skládá, důsledně opakují v různých „vrstvách“ díla. Je velká spousta příkladů na tento druh efektu, při němž každý hlas jako by existoval nezávisle na zbývajících částech (srov. partituru *Sinfonietty*, Universal Edition, Vídeň 1928, s. 37; mnoho míst v Janáčkových partiturách vypadá podobně jako zde — sčasovací vrstvy jsou zcela zřejmé).

Konečně je i pojem herbartovského prolínání⁴⁶ základním charakteristickým rysem Janáčkových teoretických děl. Od „záře krásy“ *spleten* až po úplnější prolínání akordů je ve svých teoretických pracích přímo posedlý pojmem „rozplývání“ nebo překrývání. Jako by skutečně v celém jeho teoretickém díle chyběl pojem přesné simultánnosti; všechno je prolínání. Toto je ovšem nejvyšší složka jeho hudebního stylu, který se projevuje v různých postupech od prolínání atomizovaných motivů až k pasážím, které jsou zřejmými pokusy vytvořit umělou spletnu. Tak např. v *Příhodách lišky Bystroušky* (srov. klavírní výtah, Universal Edition, Vídeň 1924, s. 4) je vidět dva prolínající se motivy; nejprve — na počátku baletního výstupu „Mušky krouží okolo“ — následuje za dvaatřicetinovou figurou osminový motiv, později se motivy kombinují. Ve *Smyčcovém kvartetu č. 1* (Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1945, takt 1—11) nacházíme příklad motivu pronikajícího do akordu — Janáčkovy „prolínání“. Ve *Věci Makropulos* (klavírní výtah: předehra; Universal Edition, Vídeň 1926) dochází k prolínání dvou motivů.

Dalo by se nadto tvrdit, že i na čtvrté úrovni jsou v Janáčkových dramatických strukturách takové estetické cíle rovněž ústřední. Tyto struktury jsou často řadami drobných obrázků, které se „prolínají“ a tvoří tak větší dramatický celek. Jak jinak bychom si mohli vysvětlit využití takových prostředků, jako jsou řetězce příhod (*Příhody lišky Bystroušky*) a deníky (*Zápisník zmizelého* a *Z mrtvého domu*), jakožto základny dramatických struktur? I takové opery jako *Výlety páně Broučkovy* a *Věc Makropulos* jsou spíše řadami epizod než jedno souvislé drama.

Avšak i po tom, co jsme řekli, můžeme být pořád ještě nespokojeni; koneckonců člověk může objevit atomizaci, stratifikaci a prolínání, kde-

⁴⁵ Janáček věnuje mimořádnou pozornost „sčasovacím vrstvám“ ve své *Úplné nauce o harmonii*.

⁴⁶ Viz pozn. 30: „... tyto prvky není možno pasívně poskládat vedle sebe do prostého souboru, nýbrž se musejí navzájem prostupovat.“

koli chce; jsou to jenom kategorie relativní. Je pravda, že ačkoli Janáček vyznačil na své partituru Symphonie fantastique její sčasovací vrstvy a rytmické rozčlenění, nedokazuje to, že by Berlioz studoval Herbarta. A ve skutečnosti se nedá dokázat, že by Janáčkův styl byl výsledkem jeho studia. Ale přece jenom když uvážíme jeho totální ponoření se do herbartovského světa, jsou podobnosti mezi herbartovskými estetickými cíli a prvky jeho stylu nápadné. Tento problém sám o sobě je vzrušující. Nakonec se nedá dělat nic jiného, než se tomu zvědavě divit, sestavovat další modely, studovat a poslouchat Janáčka s těmito myšlenkami v hlavě a být si vědom toho, že přemítání, ačkoli není na veřejnosti příliš uznáváno, vede někdy k vyjasnění, kdežto přímá konfrontace s chladnými, tvrdými fakty může spíše zatemňovat než osvětlovat.

Z angličtiny přeložil Mirek Čejka

JANÁČEK AND THE HERBARTIANS

Through this study we have shown the dependence of Janáček the theorist on the thinking of Durdík and Zimmermann, and later Wundt. The Herbartian system is the notion of atomism, the reduction to lowest terms, which is at the core of Janáček's theories of rhythm, harmony, and melody. His musical style is also composed of such atomistic motives and rhythms that are repeated many times in a kind of „mosaic“. Second, we have Herbart's vertical analogue to atomization, that is, stratification, which Janáček referred to in his theoretical works as „layering“. This too is reflected in his compositions where, as a commonplace, the various smaller units out of which he builds a composition are rigorously repeated in various „layers“ of the work. Finally, the notion of Herbartian interpenetration is a fundamental characteristic of Janáček's theoretical works. From the *twine's* „sheen of beauty“, to the fuller interpenetration of chords, his theoretical works are obsessed with the concepts of „melting“ or overlapping. Indeed, in his entire theoretical world the notion of precise simultaneity seems to be lacking; all is interpenetrations. This is of course a final component of his musical style, which is manifested in a variety of procedures ranging from the interpenetrations of atomized motives to passages which seem to be attempts to produce an artificial *twine*. One could further assert that on a fourth level such aesthetic goals are also central to Janáček's dramatic structures. These structures are often a series of atomistic vignettes which „interpenetrate“ to form a larger dramatic whole.

