nevyjevoval sluchu.

Harmonii mohl ale vynalézt jen *hudebník*, nikoli básník. Melodie, kterou jsme viděli básníka vynalézat z jazykového verše, byla proto, jakožto harmonicky podmíněná, spíše jím *nalezená* než *vynalezená*. Podmínky k této hudební melodii zde musely být dříve, než ji básník jako správně podmíněnou mohl najít. Tuto melodii podmiňoval, dříve než ji básník mohl k svému vykoupení najít, už hudebník svou nejvlastnější mohoucností: dodává ji básníku jako harmonicky opodstatněnou, *a jen melodie, jak se uskutečňuje z podstaty moderní hudby, je melodií, která básníka vykupuje a rozněcuje i uspokojuje jeho nutkání.*

Básník a hudebník se v tom podobají dvěma poutníkům, kteří vyšli z jednoho rozcestí, aby odtud, každý v opačném směru, bez ustání kráčeli přímo vpřed. Na protilehlém bodu země se zase potkají; každý obešel polovinu planety. Vyptávají se teď navzájem a jeden sděluje druhému, co viděl a našel. Básník vypravuje o rovinách, horách, údolích, loukách, lidech a zvířatech, s kterými se na svém dalekém putování pevninou setkal. Hudebník chodil po mořích a podává zprávu o divech oceánu, na němž často byl blízek utonutí, jehož hlubiny a obrovité útvary ho naplňovaly rozkoší i děsem. Oba, vzájemnými zprávami podníceni a neodolatelně puzeni poznat i to druhé, než co sami viděli, aby dojem nabytý jen představou a obrazností učinili skutečnou zkušeností, rozloučí se teď ještě jednou, aby každý z nich dokončil své putování kolem země. U prvního výchozího bodu se pak konečně zase setkají; básník teď proplul i moře, hudebník prošel i pevniny. Teď už se neodloučí, neboť oba znají teď zemi. Co si dříve v předtuchyplných snech mysleli v takové a takové podobě, to si teď uvědomili ve skutečnosti. Tvoří jednotu: neboť každý ví a cítí, co ví a cítí ten druhý. Básník se stal hudebníkem, hudebník básníkem: teď jsou *oba* dokonalým uměleckým člověkem.

Na bodu prvního setkání po obejití první poloviny země byl rozhovor mezi básníkem a hudebníkem *ona melodie*, kterou teď máme na zřeteli – melodie, jejíž podobu utvářel básník ze své nejvnitřnější tužby, jejíž projevení ale podmiňoval hudebník svými zkušenostmi. Když si při novém loučení oba stiskli ruku, měl každý z nich v představě to, co sám ještě nezkusil, a právě kvůli této přesvědčivé zkušenosti se znovu rozešli. – Pozorujme nejprve básníka, jak se zmocňuje hudebníkových zkušeností, jichž nyní nabývá sám, ale veden radou hudebníka, jenž už předtím probrázdil moře na smělé lodi, našel cestu k pevné zemi a přesně tuto svému bezpečné plavební dráhy. Na tomto novém putování uvidíme, že básník se stane zcela tím, čím se stane i hudebník na svém básníkem mu předznačeném putování po druhé polovině země, takže obě putování lze tedy považovat za jedno a totéž.

Když básník se nyní vydá do nesmírných dálek harmonie, aby v nich nabyl jakoby důkaz o pravdivosti hudebníkem mu „vyprávěné" melodie, nenachází už neschůdné pustiny tónů, na které předtím narazil hudebník při svém prvním putování; nýbrž k svému nadšení objeví nádherně smělou, vzácně novou, nekonečně jemnou, a přece obrovsky pevně skloubenou stavbu mořské lodi, kterou si onen mořeplavec zbudoval a na kterou básník nyní vstoupí, aby se na ní bezpečně dal na cestu vlnami. Hudebník ho seznámil s uchopením a ovládáním kormidla, s vlastnostmi plachet a se všemi těmi vzácnými a důmyslnými vynálezy, kterých je zapotřebí pro bezpečnou plavbu bouřemi a nepohodou. U kormidla této nádherně vodami plachtící lodi si básník, jenž předtím namáhavě krok za krokem měřil hory a doly, s rozkoší uvědomuje všeschopnou moc člověka; z její vysoké paluby mu připadají i sebe mocněji lomcující vlny jako ochotní a věrní nositelé jeho vznešeného osudu, tohoto osudu básnického záměru. Tato loď je mohutným nástrojem, umožňujícím uskutečnění jeho nejdalekosáhlejší a nejmocnější vůle; s vřelým díkuvzdáním a láskou myslí na hudebníka, který jej vynalezl v těžkých mořských strázních a předává jej teď do jeho rukou – neboť tato loď jest bezpečně nesoucí přemožitel nekonečných vod harmonie – *orchestr*. –

Harmonie je sama o sobě něčím pouze myšleným: smyslům se stane skutečně vnímatelnou teprve jako *polyfonie*, nebo ještě určitěji jako *polyfonická symfonie*.

První a přirozenou symfonii poskytuje harmonický souzvuk stejnorodé polyfonické množiny tónů. Nejpřirozenější množina tónů je lidský hlas, který se podle pohlaví, stáří a individuální zvláštnosti hlasově nadaných lidí ukazuje v různém rozsahu i v rozmanité barvě zvuku a harmonickou součinností těchto individualit se stává nejpřirozenějším zvěstovatelem polyfonické symfonie. *Křesťanská náboženská* lyrika vynalezla tuto symfonii: v ní se objevila mnohočetná lidskost spojená v jeden citový výraz, jehož předmětem nebyla individuální tužba jako projev jedné osobnosti, nýbrž individuální tužba osobnosti jako nekonečně zesílená projevením přesně téže tužby zcela stejně potřebnou pospolitostí; a tato tužba byla touhou po splynutí s bohem, s nejvyšším, v představě personifikovaným umocněním toužící individuální osobnosti samé, která si k tomuto vystupňování potence jedné, o sobě jako nicotná pociťované osobnosti jakoby dodávala odvahy stejnou tužbou pospolitosti a nejtěsnějším harmonickým splynutím s touto pospolitostí, jako by ze stejně laděné společné mohoucnosti chtěla čerpat sílu, které se nicotné jednotlivé osobnosti nedostávalo. Tajemství této tužby mělo ale během vývoje křesťanského lidstva vyjít najevo, a sice jako její čistě individuální osobní obsah. Jako čistě individuální osobnost neupíná už člověk svou tužbu jako jen představovanou k bohu, nýbrž uskutečňuje předmět své tužby v něčem reálném, smyslově přítomném, čehož nabýt i užívat je pro něj prakticky možné. Se zánikem čistě náboženského ducha křesťanství zmizel i potřebný význam polyfonního církevního zpěvu a s ním i osobitá forma jeho projevu. Kontrapunkt jakožto první hnutí stále jasněji o vyjádření usilujícího čistého individualismu počal ostrými, žíravými zuby rozhlodávat jednoduchou symfonickou vokální tkáň a stále zřetelněji z ní činil často jen namáhavě ještě udržitelný umělý souzvuk vnitřně se neshodujících individuálních projevů. – V opeře se konečně individuum úplně vyprostilo z vokálního svazku, aby se zcela bez zábran, samo a samostatně projevovalo jako čistá osobnost. Tam, kde dramatické osobnosti se pustily do vícehlasého zpěvu, dělo se tak – ve vlastním operním stylu – pro smyslově účinné zesílení individuálního výrazu – nebo – ve skutečně dramatickém stylu – jako nejvyšším uměním zprostředkovaný současný projev neustále se prosazujících charakteristických individualit.

Zaměříme-li nyní pozornost na drama budoucnosti, jak si je musíme představovat jako uskutečnění námi určeného básnického záměru, nenajdeme v něm nikde prostor pro rozestavení individualit s tak podřadným vztahem k dramatu, že by za účelem polyfonní vnímatelnosti harmonie mohlo být využito pouze jejich hudebně symfonizující účasti na melodii hlavní osoby. Při zhuštění a zesílení motivů i jednání je možno si myslet jen takové účastníky jednání, kteří svým nutným individuálním projevem na ně neustále vyvíjejí rozhodující vliv – tedy jen osobnosti, které k hudebnímu vyjevení své individuality zase potřebují vícehlasou symfonickou podporu, to jest: *objasnění* své melodie, v žádném případě však – kromě jen ve zřídka se vyskytujících naprosto opodstatněných a pro nejvyšší porozumění nutných případech – nemohou sloužit jen harmonickému opodstatnění melodie jiné osoby. – Dokonce i v opeře dosud používaný *sbor* bude podle významu, který se mu tam v nejpříznivějších případech ještě přikládá, v *našem*

R. Wagner – Básnictví a hudba v dramatu budoucnosti
in: Opera a drama (Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-432-2)

dramatu muset zmizet; i *on* působí živě a přesvědčivě v dramatu jen tehdy, když se mu úplně vezme pouze masový projev. Masa nás nikdy nemůže zajímat, nýbrž jen ohromit: jen přesně rozlišitelné individuality mohou vzbudit naši účast. Početnějšímu okolí, kde je ho zapotřebí, dodávat charakter individuální účasti na motivech a jednáních dramatu, to je rovněž nutná starost básníka, který všude zápasí o nejzřetelnější srozumitelnost svých ustanovení: nic nechce zakrývat, nýbrž všecko odhalovat. Chce citu, jemuž se sděluje, odhalit celý živý organismus lidského jednání a dosahuje toho jen tehdy, když mu předvádí tento organismus všude v nejvřelejším, nejsamostatnějším projevu jeho částí. Lidské okolí dramatického jednání se nám musí jevit tak, jako by toto zvláštní jednání a jím zaujatá osoba se nám představovaly jako vynikající nad okolí jen proto, že se nám ukazují ve své souvislosti s tímto okolím právě z jedné, k divákovi obrácené strany, a osvětleny právě tímto, nyní takto dopadajícím světlem. Náš cit musí být v tomto okolí ale tak určitý, abychom nemohli být nemile rušeni domněnkou, že nějaké jednání a jím zaujatá osoba, jak se nám ukazují, by měly tutéž sílu a schopnost budit účast, kdybychom děj iště pozorovali z jiné strany a osvětlené jiným světlem. Okolí se musí totiž představovat našemu citu tak, abychom každému jeho členu za jiných než právě takto určených okolností mohli přisoudit schopnost motivů a jednání, které by naši účast poutaly stejně tak jako ty, které právě teď nejdříve vyžadují naše povšimnutí. To, co básník staví do pozadí, ustupuje zpět jen tváří v tvář nutnému hledisku diváka, který by příliš bohatě členěné jednání nemohl přehlédnout a kterému básník proto přivrací pouze jednu lehce přístupnu fyziognomii zobrazovaného předmětu. – Činit z okolí výlučně lyrický moment, to by jeho význam v dramatu bezpodmínečně snížilo a lyrice samé by tento postup zároveň vykazoval v dramatu naprosto falešné místo. Lyrický výlev má v dramatu budoucnosti, díle básníka, jenž rozumem se sděluje citu, vyrůstat jako před našima očima řádně podmíněný zhuštěnými motivy, a ne se šířit jako předem nemotivovaný. Básník tohoto dramatu nechce postupovat z citu za jeho opodstatněním, nýbrž dávat sám rozumem opodstatněný cit: toto opodstatnění se odehrává před naším citem a určuje se chtěním jednajících bezděky nutně museti, tj. moci; moment uskutečnění tohoto chtění bezděčným museti v moci je lyrický výlev ve své nejvyšší síle jakožto vyústění v čin. Lyrický moment proto musí vyrůstat z dramatu, jím se musí jako nutně se objevující podmiňovat. Dramatické okolí se proto nemůže bezpodmínečně ukazovat v rouchu lyriky, jak tomu bylo v naší opeře, nýbrž i ono se musí k lyrice nejprve vystupňovat,

a sice svou účastí na jednání, o níž nás musí přesvědčit nikoli jako lyrická masa, nýbrž jako dobře rozlišené rozčlenění samostatných individualit.

Ani takzvaného *sboru*, ani jednajících hlavních osob samých nemá tedy básník používat jako symfonizujícího hudebního tělesa pro lepší vnímatelnost harmonických podmínek melodie. V rozkvětu lyrického výlevu, při dokonale podmíněném podílu všech jednajících osob a jejich okolí na společném citovém výraze se nabízí skladateli jedině polyfonní vokální masa, na kterou může přenést vnímatelné podání harmonie: i zde však zůstane nutnou úlohou skladatele neukazovat podíl dramatických individualit na citovém výlevu jako pouhé harmonické podepření melodie, nýbrž – právě i v harmonickém souzvuku – poskytnout individualitě zúčastněného možnost dát se zřetelně poznat v určitém, zase melodickém projevu; a v tom právě se bude muset osvědčit jeho nejvyšší, stanoviskem našeho hudebního umění mu propůjčená mohoucnost. Stanovisko našeho samostatně vyvinutého hudebního umění mu ale dodává také orgán, který má nesmírnou schopnost činit harmonii vnímatelnou a který vedle uspokojení této čisté potřeby je zároveň způsobilý k charakterizaci melodie, což symfonizující vokální mase bylo naprosto odepřeno, a tento orgán je právě orchestr.

Orchestr musíme teď považovat nejen, jak jsem to dříve naznačil, za ovladatele přívalů harmonie, nýbrž za ovládnutý příval harmonie sám. V něm je pro melodii podmiňující element harmonie z momentu pouhého umožnění vnímání této podmínky zvládnut v charakteristicky naprosto součinný orgán uskutečnění básnického záměru. Holá harmonie se stává z něčeho básníkem ve prospěch harmonie jen myšleného a stejnou masou zpěvních tónů, v níž se objevuje melodie, neuskutečnitelného, v orchestru něčím zcela reálným a obzvlášť mohoucným, co básníku vpravdě teprve umožňuje uskutečnění dokonalého dramatu.

Orchestr je uskutečněná myšlenka harmonie v nejvyšší a nejživější pohyblivosti. Je to zhuštění členů vertikálního akordu v samostatný projev jejich příbuzenských náklonností v horizontálním směru, v němž se rozprostírají s nejsvobodnější pohyblivostí – s pohyblivostí, která byla orchestru dána jeho stvořitelem, tanečním rytmem. –

Nejprve si zde musíme povšimnout té důležité věci, že instrumentální orchestr je nejenom ve své výrazovosti, nýbrž zcela určitě i ve své *barvě zvuku* naprosto odlišný od vokální masy tónů. Hudební nástroj je takříkajíc echo lidského hlasu v takovém uzpůsobení, že v něm vní-

máme už jen v hudební tón rozplynulý vokál, ne však už slovotvorný konsonant. V této odpoutanosti od slova se podobá tón nástroje onomu pratónu lidské řeči, který se teprve konsonantem zhustil ve skutečný vokál, a ve svých spojeních – oproti dnešní slovní řeči – se stává zvláštním jazykem, který se skutečnou lidskou řečí má už jen citovou, nikoli však rozumovou příbuznost. Tato od slova zcela odpoutaná či konsonantickému vývoji naší řeči vzdálená čistá řeč tónů získala tak v individualitě nástrojů, jimiž jedině může promlouvat, zase zvláštní individuální osobitost, která je takříkajíc *konsonujícím* charakterem nástroje určena podobně jako slovní řeč konsonujícími souhláskami. Bylo by možno označit hudební nástroj v jeho určujícím vlivu na osobitost jím vyluzovaného tónu jako konsonující *kořenový anlaut*, který se pro všechny na něm uskutečňované tóny představuje jako *spojující stabreim*. Příbuznost nástrojů mezi sebou by se tedy dala velmi snadno určit podle podobnosti tohoto anlautu, jak by se projevovala jakoby měkčí či tvrdší výslovností původně společného stejného konsonantu. Vskutku máme rodiny nástrojů, kterým je vlastní původně stejný anlaut, jenž podle různého charakteru členů rodiny je jen podobným způsobem odstupňován, jako např. ve slovní řeči konsonanty P, B a W; jako u W narážíme opět na podobnost s F, tak by se asi snadno dala najít příbuznost nástrojových rodin ve velmi rozvětveném rozsahu, jehož přesné rozčlenění, např. charakteristické používání členů v jejich sestavení podle podobnosti nebo odlišnosti, by nám muselo ukázat orchestr v daleko ještě *individuálnější vyjadřovací mohoucnosti*, než se to děje dokonce teď, kdy orchestr dlouho ještě nebyl ve své smysluplné zvláštnosti dostatečně poznán. K tomuto poznání můžeme dojít ovšem teprve tehdy, když přiznáme orchestru těsnější účast na dramatu, než tomu bylo dosud, kdy se ho většinou používá jen jako luxusní ozdoby.

Zvláštnost vyjadřovací mohoucnosti orchestru, která musí vyplývat z jeho smyslové osobitosti, si vyhrazujeme pro závěrečnou úvahu o působnosti orchestru; abychom dospěli k této úvaze náležitě připraveni, musíme teď nejprve zjistit jedno: *dokonalou odlišnost orchestru v jeho čistě smyslovém projevu od rovněž čistě smyslového projevu masy vokálních tónů*. Orchestr je právě tak odlišný od vokální masy tónů, jako se právě řečený instrumentální konsonant odlišuje od konsonantu jazykového a jako je tedy odlišný i oběma podmíněný či určený znějící zvuk. Konsonant nástroje určuje jednou provždy *každý* na nástroji vyluzovaný tón, kdežto vokální tón řeči už jen ze střídajícího se anlautu nabývá pokaždé jiného, nekonečně rozmanitého zabarvení, jehož zá-

sluhou právě tónový orgán mluvního hlasu je nejbohatší a nejdokonalejší, totiž organicky nejpodmíněnější, takže proti němu ta nejrozmanitější myslitelná směs orchestrálních tónových barev musí vypadat uboze – zkušenost, kterou ovšem nemohou udělat ti, kteří slyší, jak používají lidského hlasu naši moderní zpěváci, vypouštějíce všechny konsonanty a ponechávajíce jen jeden libovolný vokál, aby tak napodobili orchestrální nástroj, a zacházejí tedy s hlasem opět jako s nástrojem, dávajíce k poslechu např. dueta sopránu s klarinetem nebo tenoru s lesním rohem.

Kdybychom chtěli zcela pominout to, že zpěvák, kterého míníme *my*, je člověk zobrazující umělecky lidi a usměrňuje umělecké výlevy svého citu nejvyšší nutností polidštění myšlenky, pak už čistě smyslový projev jeho mluvně zpěvního tónu ve své nekonečně individuální rozmanitosti, jak vyplývá z charakteristického střídání konsonantů a vokálů, by se ukazoval nejen jako daleko *bohatší* tónový orgán než orchestrální nástroj, nýbrž i jako úplně od něj *odlišný*; a tato odlišnost smyslového tónového orgánu určuje jednou provždy celé postavení, jež musí orchestr zaujímat vůči podávajícímu zpěváku. Orchestr musí tón, pak melodii a charakteristický přednes zpěváků činit vnímatelným nejprve jako řádně podmíněný a opodstatněný z vnitřní oblasti hudební harmonie. Tuto mohoucnost získává orchestr jakožto od zpěvního tónu a melodie zpěváka sice odpoutané, avšak dobrovolně a kvůli svému vlastnímu a jako samostatný opodstatňovanému projevu účastně se mu podřizující harmonické hudební těleso, nikdy však pokusem o skutečné *smísení* se zpěvním tónem. Jestliže necháme nějakou melodii zpívanou lidským mluvním hlasem doprovázet nástroji takovým způsobem, aby podstatná složka harmonie, která spočívá v intervalech melodie, byla z harmonického tělesa instrumentálního doprovodu vypuštěna a jakoby nahrazena melodií zpěvního hlasu, okamžitě zpozorujeme, že harmonie je neúplná a melodie tím tedy není úplně harmonicky opodstatněna, poněvadž náš sluch vnímá lidský hlas v jeho velké odlišnosti od smyslové zvukové barvy nástrojů mimovolně od nich *odděleně*, a tedy mu docházejí jen dva rozličné momenty, harmonicky neúplně opodstatněná melodie a mezerovitý harmonický doprovod. Tento neobyčejně důležitý a dosud nikdy důsledně nevšímaný postřeh nám může z velké části objasnit neúčinnost naší dosavadní operní melodiky a poučit nás o mnohých omylech, do nichž jsme upadli, pokud jde o tvoření zpěvní melodie vzhledem k orchestru: přesně zde ale je místo, kde si musíme toto poučení opatřit.

Absolutní melodie, jak jsme ji dosud používali v opeře a kterou jsme, poněvadž jí chyběla podmíněnost nutně se v melodii utvářejícím slovním veršem, z čistě hudebního uvážení konstruovali variací staré známé melodie lidového zpěvu a tance, byla, přesně vzato, stále melodií přeloženou z nástrojů do zpěvního hlasu. Přitom jsme si v bezděčném omylu mysleli lidský hlas jako orchestrální nástroj, na který jen bylo třeba brát zvláštní ohled, a jako takový jsme jej vetkávali do orchestrálního doprovodu. Toto vetkávání se dělo brzy tak, jak jsem již uvedl, totiž že lidský hlas sloužil jako důležitá složka instrumentální harmonie – brzy ale i tak, že instrumentální doprovod současně přednášel i harmonicky doplňující melodii, čímž ovšem orchestr byl dovršen ve srozumitelný celek, v tomto dovršení ale zároveň i odhaloval charakter melodie jakožto výlučně vlastní instrumentální hudbě. Uznáním úplného přijetí melodie do orchestru za nutné přiznával hudebník, že tato melodie, poněvadž je dokonale harmonicky opodstatněná jen *zcela stejnou* masou tónů, může také být jen touto masou srozumitelně přednesena. Při přednesu melodie se jevil zpěvní hlas na tomto harmonicky a melodicky dokonale uzavřeném tónovém tělese jako naprosto zbytečný a nepřirozeně mu nasazený jako druhá, znetvořující hlava. Posluchač vnímal tento nepoměr zcela bezděčně: neporozuměl zpěvákově melodii, dokud ji, zbavenou – *této* melodii překážejících – střídajících se jazykových vokálů a konsonantů – které ho při pochycování absolutní melodie rušily –, neuslyšel jen v přednesu nástrojů. Že naše nejoblíbenější operní melodie publikum skutečně chápe teprve tehdy, když je může slyšet v podání orchestru – jako na koncertech a slavnostních přehlídkách stráží, nebo zahrané na nějakém harmonickém nástroji, a že se mu stanou běžnými teprve tehdy, když si je pak může popěvovat beze slov – tato zjevná okolnost nám měla už dávno ozřejmit naprosto falešné pojetí zpěvní melodie v opeře. Tato melodie byla zpěvní melodií jen potud, že byla přidělena lidskému hlasu pro přednes ve své pouze instrumentální vlastnosti – vlastnosti, při jejímž rozvíjení byly konsonanty a vokály slov řeči citelně na překážku a kvůli níž se pěvecké umění také důsledně vyvíjelo tak, jak to dnes u moderních operních zpěváků, kteří dosáhli své nejbezostyšnější bezeslovné výše, vidíme.

Nejnápadněji se objevil tento nepoměr mezi barvou zvuku orchestru a lidského hlasu ale tam, kde vážní mistři skladatelé zápasili o charakteristický projev dramatické melodie. Zatímco měli v sluchu jako jediné pojítko čistě hudební srozumitelnosti svých motivů bezděčně stále ještě onu právě naznačenou instrumentální melodii, snažili se jí

[illegible] rozumný výraz neobyčejně umělým a od noty k notě, od slova k slovu sahajícím harmonicky a rytmicky akcentovaným doprovodem nástrojů a dospěli tak k výrobě hudebních period, v nichž, ať byl hudební doprovod spředen s motivem lidského hlasu sebepečlivěji, tento hlas předváděl bezděčně oddělujícímu sluchu melodii o sobě nepochopitelnou, jejíž zesrozumitelňující podmínky byly v doprovodu, který, bezděčně opět odloučen od hlasu, představoval pro sluch nevysvětlitelný chaos. Základní chyba zde byla tedy dvojí. Za prvé: zneuznání určující podstaty básnické zpěvní melodie, která byla jako absolutní melodie připoutána instrumentální hudbou; a za druhé: zneuznání naprosté odlišnosti barvy zvuku* lidského hlasu od barvy orchestrálních nástrojů, s nimiž se lidský hlas kvůli čistě hudebním požadavkům směšoval.

Jestliže teď půjde o přesné vymezení zvláštního charakteru zpěvní melodie, bude se to dít tak, že si ji ještě jednou jasně představíme jako nejen co do smyslu, nýbrž i smyslově vzniklou ze slovního verše a slovním veršem podmíněnou. Její původ co do smyslu tkví v podstatě básnického záměru usilujícího o pochopení citem – co do smyslového jevu v orgánu rozumu, ve slovní řeči. Od tohoto podmiňujícího původu postupuje při svém rozvíjení až k vyjádření čistého citového obsahu verše rozpuštěním vokálů v hudebním tónu, a to až tam, kde se svou čistě hudební stránkou přiklání ke zvláštnímu elementu hudby, z něhož jedině se této stránce dostává podmínky umožňující její jev, kdežto druhu stránku svého celkového jevu nechává neodchylně přivrácenou k smysluplnému elementu slovní řeči, jímž byla původně podmíněna. V tomto postavení se veršová melodie, vzešlá ze sňatku básnictví s hudbou a jako ztělesněný moment lásky obou umění, stává spojujícím a zesrozumitelňujícím poutem mezi slovní a tónovou řečí. Zároveň je tak ale i něčím více a stojí výše než verš básnictví a než absolutní melodie hudby a její na obě strany vykupující – jakož i z obou stran podmíněný jev se stává ke zdaru obou umění možným jen tehdy, když obě její plastický, podmiňujícími elementy *nesený*, ale dobře *odlišený*, individuálně samostatný projev jen podporují a neustále

* Abstraktní hudebník nepostřehl ani dokonalou nesměsitelnost barev zvuku např. klavíru a housli. Hlavní součást jeho uměleckých životních radostí spočívala v tom, že hrál klavírní sonáty s houslemi atd., aniž by si povšiml, že provozuje pouze myšlenou, nikoli však pro skutečný poslech způsobilou hudbu. Tak mu přecházel zrak i sluch: neboť co slyšel, byly právě jen harmonické abstrakce, jež jeho sluchový smysl byl jedině ještě s to vnímat, kdežto živé tělo hudebního výrazu pro něj zůstávalo naprosto nevnímatelné.

opodstatňují, nikdy však zbytečným směšováním s ní její plastickou individualitu nestírají.

Chceme-li si nyní správný poměr této melodie k orchestru vysvětlit názorně, můžeme to učinit následujícím obrazem.

Srovnávali jsme předtím orchestr jako *ovladatele* přívalů harmonie s námořní lodí: dělo se to tak, že jsme kladli „námořní plavbu" a „lodní plavbu" jakoby ve stejném významu. Orchestr jakožto *ovládnutou* harmonii, jak jsme jej opět museli nazvat, můžeme teď kvůli novému, samostatnému podobenství* považovat v protikladu k oceánu za hluboké, přesto však až na dno sluneční září prosvětlené, průzračné horské jezero, jehož pobřeží je z každého bodu jezera jasně rozpoznatelné. – Z kmenů stromů, jež vyrostly na kamenité, v pradávných dobách naplavené půdě vysočin, byla tedy stesána loďka, která, pevně spojena železnými skobami a řádně vybavena kormidlem i vesly, byla tvarem i vlastnostmi zbudována přesně s tím záměrem, aby ji jezero neslo a mohla je proplouvat křížem krážem. Tato loďka, spuštěná na jezero, úderem vesel uvedená v pohyb a řízená ve směru kormidla, je *veršová melodie* dramatického zpěváka, nesená zvučnými vlnami orchestru. Loďka je zcela jiná než hladina jezera, a přece byla stesána a skloubena jedině s ohledem na vodu a s přesným uvážením jejích vlastností; na zemi je loďka dokonale nepoužitelná, nanejvýš po rozebrání na obyčejné latky může být užitečná jako potrava pro měšťanský sporák. Teprve na jezeře se stává něčím rozkošně živoucím, neseným, a přece jdoucím, pohybujícím se, a přece stále spočívajícím, co naše oko, těkající po jezeře, stále znovu přitahuje jako lidsky se zobrazující záměr bytí rozvlněného, předtím jako bezúčelné se nám jevícího jezera. – Avšak loďka se nevznáší na povrchu hladiny: jezero ji může nést v jistém směru, jen když se plně k němu přivrácenou částí svého těla noří do vody. Tenké prkénko, které se jen dotýká povrchu jezera, je jeho vlnami zmítáno podle toho, kam proudí, beze směru sem a tam; kdežto nemotorný kámen se v něm zase musí úplně potopit. Avšak loďka se neponořuje do jezera jen plně k němu přivrácenou stranou svého těla, nýbrž i kormidlo, jímž se určuje její směr, a veslo, jež tomuto směru dává pohyb, nabývají této určující a hybné síly jen stykem s vodou, jenž teprve umožňuje účinný tlak řídicí ruky. Veslo s každým kupředu pohánějícím pohybem se zařezává hluboko do znějící vodní hladiny;

* Nikdy se nemůže srovnávaný předmět úplně rovnat jinému, nýbrž podobu může vykazovat jen v jednom směru, ne ve všech směrech; dokonale se sobě nerovnají nikdy předměty organického, nýbrž jen mechanického ústrojenství.

když je z ní pozvednuto, nechává vlhkost, jež na něm ulpěla, v melodických kapkách opět stékat zpět.

Nemám zapotřebí podávat bližší výklad tohoto podobenství, abych srozumitelně vysvětlil poměr ve styku slovně tónové melodie lidského hlasu s orchestrem, neboť tento poměr je v něm zcela náležitě zobrazen – což se nám ukáže ještě jasněji, jestliže známou vlastní operní melodii označíme za neplodný pokus hudebníka zhutnit samotné vlny jezera v nosnou loďku.

Teď musíme už jen pozorovat orchestr jako samostatný, od oné veršové melodie se odlišující element a jasně se ujistit o jeho schopnosti nést tuto melodii nejen umožněním vnímání – z čistě hudebního hlediska – ji podmiňující harmonie, nýbrž i svou zvláštní, nekonečně výmluvnou vyjadřovací mohoucností, tak jako jezero nese loďku.

[V]

Orchestr má nepopiratelně *vyjadřovací mohoucnost*, a výtvory naší moderní instrumentální hudby nám to odhalily. V Beethovenových symfoniích jsme tuto vyjadřovací mohoucnost viděli rozvinutou do takové výše, na níž cítil nutkání vyjádřit i to, co podle své povahy právě ale vyjádřit nemohl. Nyní, kdy jsme v melodii slovního verše mu dodali právě to, co nemohl vyjádřit, a jako nositeli této s ním spřízněné melodie jsme mu přiřkli působnost, v níž – úplně uklidněn – má vyjádřit právě už jen to, co podle své povahy jedině vyjádřit může –, musíme tuto vyjadřovací mohoucnost orchestru označit zřetelně za schopnost vyjádřit *nevyslovitelné*.

Toto označení nemá vyjadřovat něco jen myšleného, nýbrž něco zcela skutečného, očividného.

Viděli jsme, že orchestr není snad komplex zcela stejnorodých, splývajících hudebních schopností, nýbrž že sestává z – nesmírně bohatě rozšiřitelného – sdružení nástrojů, jež jako zcela určité individuality určují rovněž individuální projev jimi vyluzovaného tónu. Masa tónů bez jakékoliv individuální určenosti svých členů vůbec neexistuje a může být nanejvýš myšlená, nikdy však uskutečněná. Co tuto individualitu ale určuje, je – jak jsme viděli – zvláštní osobitost jednotlivého nástroje, jenž svým konsonujícím anlautem jakoby podmiňuje vokál vyluzovaného tónu jako zvláštní a odlišný. Tak jako se tedy tento konsonující anlaut nikdy nepozvedne k smysluplnému, rozumem citu podmíněnému významu slovně jazykového konsonantu, ani není jako tento schopen střídání, a tedy i střídavého vlivu na vokál, tak také není možné, aby se hudební řeč nějakého nástroje zhustila ve výraz, který je dosažitelný jen orgánu rozumu, slovní řeči; nýbrž vyjadřuje jako čistý orgán citu právě jen to, co pro slovní řeč o sobě je nevyslovitelné a z našeho rozumově lidského stanoviska tedy *nevyslovitelné* vůbec. Že toto nevyslovitelné není něčím nevyslovitelným *o sobě*, nýbrž je nevyslovitelné právě jen pro orgán našeho rozumu, a není tedy něčím jen myšleným, nýbrž skutečným, to ukazují přece zcela jasně nástroje orchestru, z nichž to každý jasně a srozumitelně vyslovuje* za sebe, nekonečně srozumitelněji ale ve střídavém spojení s ostatními nástroji.

Zaměřme se teď nejprve na to nevyslovitelné, co orchestr dovede vyjádřit s největší určitostí, a to ve spojení s jiným nevyslovitelným – s *posunkem*.

Posunek těla, tak jak se jako vnitřním vjemem určený projevuje ve významném pohybu největšího výrazu schopných údů a konečně v tváření obličeje, je potud něčím naprosto nevyslovitelným, že řeč jej dovede jen vylíčit, vyložit, kdežto skutečně vyjádřit jej mohou právě jen ony údy či ono tváření. Něco, co slovní řeč umí dokonale sdělit, tedy rozumem rozumu sdělitelný předmět, nepotřebuje vůbec doprovod či posílení posunkem, ba – nepotřebný posunek by mohl sdělení jen rušit. Při takovém sdělení, jak jsme dříve viděli, není ale také smyslový sluchový orgán vnímání vzrušen, nýbrž slouží jen za bezúčastného prostředníka. Avšak sdělení předmětu, jejž slovní řeč nemůže úplně přesvědčivě vyjevit rovněž nutně vzrušenému *citu*, tedy výraz přelévající se v afekt, potřebuje naprosto posílení doprovodným posunkem. Vidíme tedy, že tam, kde sluch má být podnícen k větší smyslové účasti, musí se sdělující obracet bezděčně i na zrak: ucho i oko se musí navzájem ujišťovat o výše naladěném sdělení, aby je přesvědčivě dodaly citu. Posunek ale vyslovil svým jako nutné se ukázavším sdělením pro oko tedy to, co slovní řeč právě už nedokázala vyjádřit – kdyby to uměla, byl by býval posunek zbytečný a rušivý. Oko bylo tedy posunkem vzrušeno způsobem, jemuž ještě chyběla odpovídající rovnováha sdělení pro sluch: tato rovnováha je ale nutná pro doplnění dojmu, aby byl citu zcela srozumitelný. V slovním verši, který při vzrušení se stal melodií, splyne konečně rozumový obsah původního jazykového sdě-

* Toto snadné vysvětlení „nevyslovitelného" by se mohlo nikoli neprávem rozšířit na všecko to nábožensky filozofické, co ze stanoviska mluvícího je jím vydáváno za *absolutně* nevyslovitelné, o sobě však je velmi dobře vyslovitelné, jen když se k tomu použije odpovídajícího orgánu.

lení s obsahem citovým: posunku dokonale odpovídající moment sdělení pro sluch není ale v této melodii ještě obsažen; právě v ní jako v *nejvznušenějším* jazykovém výraze ukvěl *popud* k vystupňování posunku jako zesilujícího momentu, jejž melodie ještě *potřebovala* právě proto, že v ní ještě nemohlo být obsaženo, co by mu – zesílenému momentu posunku – dokonale odpovídalo. Veršová melodie tak obsahovala jen podmínku pro projev posunku; co má ale posunek citu opodstatnit tak, jak bylo nutno opodstatnit – lépe ještě: *znázornit* – jazykový verš melodií nebo melodii harmonií, to leží mimo mohoucnost *té* melodie, která vznikla z *jazykového* verše a podstatnou, nutně podmíněnou stranou svého těla je přivrácena právě k slovní řeči, jež zvláštnost posunku nedovede vyslovit a posunek proto povolala na pomoc, a nemůže tedy to, co jí plně odpovídá, žádostivému sluchu sdělit. – To, co je v posunku pro slovně tónovou řeč nevyslovitelného, dovede ale sluchu zase sdělit od této slovně tónové řeči zcela odpoutaná řeč orchestru, podobně jako posunek sám to vyjevuje oku.

Schopnost k tomu získal orchestr z doprovodu nejsmyslovějšího posunku, *posunku tanečního, pro jehož srozumitelný projev znamenal* tento doprovod z jeho podstaty vyplývající nutnost, neboť taneční posunek, jako posunek vůbec, se má k orchestrální melodii asi tak, jako slovní verš se má k jím podmíněné melodii zpěvní, takže posunek *spolu s* orchestrální melodií tvoří teprve právě takový o sobě srozumitelný celek, jakým je i slovně tónová melodie. – Svůj nejsmyslovější styčný bod, tzn. bod, kde oba – jeden v prostoru, druhý v čase, jeden oku, druhý uchu – se vyjevovaly jako zcela stejné a vzájemně podmíněné, měly taneční posunek a orchestr *v rytmu,* a do tohoto bodu se musí oba z jakékoliv vzdálenosti zase vrátit, aby v něm, jenž odkrývá jejich nejpůvodnější příbuzenství, zůstaly srozumitelné, nebo se srozumitelnými staly. Z tohoto bodu se ale rozmáhá posunek i orchestr stejnou měrou v oběma nejvlastnější vyjadřovací mohoucnost. Jestliže posunek touto mohoucností vyjevuje oku něco jen *pro něj* vyslovitelného, pak orchestr sděluje sluchu to, co tomuto projevu zase přesně odpovídá, zcela tak, jak na výchozím bodě příbuzenství hudební rytmus znázorňoval *sluchu* to, co v smyslově nejvnímatelnějších momentech tanečního pohybu se vyjevovalo *oku.* Došlápnutí nohy, spuštěné po zdvižení zase dolů, znamenalo pro oko totéž, co pro ucho akcentovaný dopad taktu; a tak potom i pro sluch představuje nástroji přednášená pohyblivá tónová figura, jež melodicky spojuje taktové dopady, zcela totéž, co pro oko pohyb nohy nebo jiných výrazuschopných údů těla při svém taktovému dopadu odpovídajícím střídání. Čím více se

tak posunek vzdaluje od své nejurčitější, zároveň ale i nejomezenější taneční základny; čím úsporněji rozděluje své nejostřejší akcenty, aby v nejrozmanitějších a nejjemnějších výrazových přechodech se stal nekonečně schopnou vyjadřovací mohoucností – tím rozmanitěji a jemněji se utvářejí i tónové figury nástrojové řeči, která ve snaze přesvědčivě sdělit, co pro posunek je nevyslovitelné, nabývá zcela zvláštního melodického výrazu, jehož nesmírně bohatá schopnost se nedá ani co do obsahu, ani co do formy označit slovní řečí, poněvadž právě tento obsah a tato forma se už *dokonale* vyjevují orchestrální melodií a mohou být vnímány zase už jen okem, a sice jako obsah a forma oné melodii odpovídajícího posunku.

Že tato zvláštní vyjadřovací mohoucnost orchestru se v opeře dosud zdaleka nemohla rozvinout do takové plnosti, jaké je schopna, má svůj důvod právě v tom, že – jak jsem se už zmínil na jiném místě – při nedostatku veškerého opravdu dramatického základu opery byla hra posunků do ní přenesena zcela bezprostředně ještě z taneční pantomimy. Tato baletní pantomima se mohla projevovat jen zcela omezenými pohyby a posunky, jež kvůli co největší srozumitelnosti byly konečně ustanoveny jako stereotypní předpoklady, poněvadž jí naprosto chyběly podmínky, které by byly určily a vysvětlily nutnost její větší rozmanitosti. Tyto podmínky obsahuje slovní řeč, ale ne ta, která byla *přibrána* ku pomoci, nýbrž ta, která *přibírá* ku pomoci posunek. Zvýšenou vyjadřovací mohoucnost, které proto nemohl v pantomimě a opeře nabýt, se orchestr snažil, jako by instinktivně věděl o své schopnosti, vydobýt si v absolutní, od pantomimy odpoutané instrumentální hudbě. Viděli jsme, že toto úsilí ve své největší síle a opravdovosti muselo vést ke snaze o opodstatnění slovem a slovem podmíněným posunkem, a teď musíme jenom ještě poznat, jak z druhé strany dokonalé uskutečnění básnického záměru je možné zase jen při nejvyšším, nejzřetelnějším opodstatnění jeho slovně veršové melodie k dokonalosti dovedenou vyjadřovací mohoucností orchestru ve spojení s posunkem.

Básnický záměr, pokud se chce uskutečnit v dramatu, podmiňuje nejvyšší a nejrozmanitější výraz posunku, ba vyžaduje jeho rozmanitost, sílu, jemnost a pohyblivost v takovém stupni, jak se nutně nikde jinde nemohou objevit než jedině právě v dramatu, a proto je třeba je pro toto drama v co nejzvláštnější osobitosti *vynalézat;* neboť dramatické jednání je se všemi svými motivy až zázračně vyzvednuto a vystupňováno nad život. Zhuštěnost momentů jednání a jejich motivů bylo možno citu učinit srozumitelnou zase jen zhuštěným výrazem,

který se ze slovního verše pozvedl až k cit bezprostředně určující melodii. Jak se tento výraz tedy stupňuje až v melodii, potřebuje nutně i vystupňování jím podmíněného posunku nad míru obyčejného posunku řeči. Tento posunek je ale podle charakteru dramatu nejen monologickým posunkem jednotlivého individua, nýbrž posunkem stupňujícím se z charakteristického vztahového setkání mnoha individuí do největší rozmanitosti – takříkajíc: posunkem „mnohohlasým". Dramatický záměr vtahuje nejen vnitřní vjem – o sobě – do svého okruhu, nýbrž, pro své uskutečnění, zcela zvláště projev tohoto vjemu ve vnějším tělesném zjevu představujících osob. Pantomima se spokojila s typickými maskami pro postavu, chování a úbor představitelů: všemohoucné drama představitelům typickou masku strhuje – neboť pro to má opodstatňující vyjadřovací mohoucnost – a ukazuje je jako zvláštní, právě tak a nijak jinak se projevující individuality. Dramatický záměr určuje proto až po každý jednotlivý rys postavu, výraz obličeje, chování, pohyb a úbor představitele, aby jej v každém okamžiku ukázal jako tuto jednu, rychle a určitě rozeznatelnou a všemi, kdo se s ní setkávají, dobře rozlišenou individualitu. Tato drastická rozlišitelnost jedné individuality je ale možná jen tehdy, když všechny individuality, jež se s ní setkávají a k ní se vztahují, se představují v téže jistě určené, drastické rozlišitelnosti. Vybavíme-li si tedy zjev takových ostře ohraničených individualit v jejich nekonečně proměnlivých vzájemných vztazích, z nichž se vyvíjejí rozmanité momenty a motivy jednání, a představíme-li si nekonečně vzrušující dojem, kterým pohled na ně musí zapůsobit na naše mocně upoutané oko, pochopíme také potřebu sluchu, bažícího po pro něj zase srozumitelném dojmu, který by dokonale odpovídal dojmu pro oko, doplňoval jej, opodstatňoval nebo ozřejmoval; neboť „ústy dvou svědků se (teprve) vyjeví (plná) pravda".

To, co sluch si žádá vnímat, je ale přesně to nevyslovitelné na dojmu vnímaném okem, to, co o sobě a ve svém pohybu dalo svým nejbližším orgánem, slovní řečí, k básnickému záměru jen popud, sluchu ale to nemůže přesvědčivě sdělit. Kdyby tohoto pohledu pro oko vůbec nebylo, mohla by se básnická řeč cítit oprávněna sdělovat líčení či popis něčeho pomyslného fantazií; jestliže se to ale oku, jak to nejvyšší básnický záměr vyžadoval, samo bezprostředně podává, je líčení básnické řeči nejen zhola zbytečné, ale vůbec by na sluch ani nezapůsobilo. Co pro ni je nevyslovitelné, to sděluje sluchu ale právě řeč orchestru, a právě z této žádostivosti sesterským okem podníceného sluchu získává tato řeč novou, nesmírnou, bez tohoto podnětu ale stále dřímající nebo – byla-li probuzena jen z vlastního nutkání – nesrozumitelně se projevující mohoucnost.

Vyjadřovací mohoucnost orchestru se i ve zde určené vystupňované úloze opírá nejprve ještě o své příbuzenství s posunkem, jak jsme je poznali z tance. V tónových figurách, vystihujících individuální charakter zvláště odpovídajících nástrojů a utvářejících se zase odpovídajícím smísením charakteristických individualit orchestru v osobitou orchestrální melodii, vyjadřuje to, co svým smyslovým zjevem a pomocí posunku se vyjevuje oku, *tak dalece,* že k výkladu tohoto posunku a zjevu i pro porozumění oka a stejně tak i k podobně srozumitelnému výkladu téhož jevu pro bezprostředně chápající sluch právě ničeho třetího, totiž zprostředkující slovní řeči, nebylo zapotřebí.

Ujasněme si to přesně. – Říkáme všeobecně: „Čtu ve tvém oku"; to znamená: „Mé oko postihuje jen jemu srozumitelným způsobem v pohledu tvého oka tvůj vnitřní bezděčný vjem, jejž já opět bezděčně spoluvnímám." – Rozšiřujeme-li nyní vnímavost oka na celou vnější postavu vnímaného člověka, na jeho zjev, chování a tváření, pak musíme potvrdit, že oko neomylně zachycuje a chápe vnější projev tohoto člověka, jakmile se projevuje *naprosto bezděčně,* vnitřně je v dokonalém souladu sám se sebou a svou vnitřní náladu dává najevo s nejvyšší upřímností. Momenty, v nichž se člověk projevuje tak pravdivě, jsou ale momenty nejúplnějšího klidu nebo nejvyššího rozčilení: co leží mezi oběma těmito krajními body, jsou přechody, které jsou zcela v té míře určovány jen upřímnou vášní, jak se blíží svému nejvyššímu vzrušení, nebo se od tohoto vzrušení opět odklánějí k harmonicky usmířenému klidu. Tyto přechody sestávají ze směsi svévolné, reflektované volní činnosti a z neuvědomělého, nutného vnímání: stanovení takových přechodů v nutném směru bezděčného vnímání, a sice s nezbytným pokrokem k vyústění do pravého, reflektujícím rozumem už nepodmiňovaného a nebrzděného vnímání, je obsahem básnického záměru v dramatu, a pro tento obsah nachází právě básník jedině možný výraz v melodii slovního verše, jevící se jako květ slovně tónové řeči, jež jako orgán se jednou stranou přivrací k reflektujícímu rozumu, druhou stranou ale k bezděčnému vnímání. Posunek – tím zde rozumějme celý vnější projev lidského zjevu pro oko – má na tomto vývoji pouze podmíněný podíl, poněvadž má jen *jednu* stranu, a to stranu vjemovou, kterou se přivrací k oku: avšak strana, kterou oku skrývá, je právě ta, kterou se slovně tónová řeč obrací k rozumu a která by proto pro cit zůstala zcela nepoznatelná, kdyby sluchu tím, že slovně tónová řeč