FILOZOFIA
Roč. 56, 2001, č. 2

JOHANN SEBASTIAN BACH VO FILOZOFII DVADSIATEHO STOROČIA

(Na príkladoch z diel Ludwiga Wittgensteina, Martina Heideggera, Ernsta Blocha, Hansa-Georga Gadamera a Theodora Wiesengrunda Adorna)

MILOSLAV BLAHYNKA, Kabinet divadla a filmu SAV, Bratislava

Myšlienka o filozofickej reflexii hudby Johanna Sebastiana Bacha súvisí nielen s vonkajším podnetom, dvestopäťdesiatym výročím Bachovho úmrtia, ktoré sme si pripomenuli v minulom roku, ale aj s celkovým chápaním Bachovho diela ako mimoriadnej, najvyššej umeleckej hodnoty, ktorá sama seba prekračuje a vstupuje do kontextov, do ktorých tvorba skladateľov menšieho významu nemôže vstúpiť. V rámci týchto kontextov patria na jedno z najdôležitejších miest práve filozofické kontexty.

Bach vo filozofických spisoch nevystupuje iba ako "hudobný príklad", ale aj ako symbol umeleckej dokonalosti, smerujúcej jednak k transcendentnu, jednak oslovujúcej človeka v jeho najhlbšom bytostnom rozmere.

Reflexia Bacha vo filozofickej literatúre dvadsiateho storočia nemá systematický charakter. Zmienky o Bachovi majú marginálny charakter. Postrehy o jeho diele nesmerujú iba k rozšíreniu poznania tohto diela, ale často slúžia na demonštrovanie poznatkov všeobecnejšieho charakteru. Naša úvaha vychádza z poznámok o Bachovi vo filozofických spisoch nemeckých filozofov 20. storočia a chce objasniť ich prínos k poznaniu Bachovej hudby a súvzťažností, do ktorých počas takmer troch storočí vstupovala.

Medzi filozofmi 20. storočia sa nájdu aj takí, ktorí k Bachovmu dielu pristupovali z muzikologických, hudobnohistoriografických a hudobnoteoretických stanovísk. Predovšetkým treba spomenúť Alberta Schweitzera, autora jednej z najväčších a najdôkladnejších monografií o Johannovi Sebastianovi Bachovi [1]. V jeho monografii sa spájajú muzikologické a filozofické metodologické východiská. Schweitzer k práci o Bachovi pristupuje poučený filozofickou hermeneutikou, ktorú aplikoval hlavne na analýzu Bachovej hudobnej symboliky.

Schweitzer prináša aj myšlienky o aktuálnom význame diela Johanna Sebastiana Bacha pre *duchovný svet súčasného človeka*. Bachova hudba môže byť podľa Schweitzera jednou z ciest k regenerácii kultúry. Je schopná vnímateľov viesť k duchovnému prebudeniu a etickému odhodlaniu. V celkovom hodnotení však Schweitzer pristupuje k fenoménu Bach predovšetkým muzikologicky. Aktualizácia Bachovej hudby z etického hľadiska však súzvučí so Schweitzerovými humanistickými názormi formulovanými v teologických, filozofických a etických spisoch ([2]; [3]; [4]).

Iným príkladom muzikologického vzťahu filozofa k Bachovej hudbe môže byť Theodor Wiesengrund Adorno. O Bachovi však písal tak z muzikologického (analýzy Bachových diel, napr. *Brandenburských koncertov*), ako aj z filozofického hľadiska. V jeho *Estetickej teórii*, ktorú možno považovať za dielo náležiace do sféry filozofie umenia, i v iných spisoch nájdeme veľa príkladov, v ktorých Bacha reflektuje

filozoficky. Podobný interval medzi muzikologickou a filozofickou reflexiou Bacha nájdeme aj u Adornovho staršieho súčasníka Ernsta Blocha.

O Bachovi povedali podstatné slovo aj myslitelia, ktorých dielo je zamerané na riešenie čisto filozofických problémov. Jedným z nich je Ludwig Wittgenstein. V *Traktáte* ani vo *Filozofických skúmaniach* sa nestretneme s príkladmi o Bachovi. Ale v diele, ktoré vznikalo paralelne s *Traktátom* aj *Filozofickými skúmaniami*, v *Rozličných poznámkach*, nájdeme dve relevantné poznámky o Bachovi a jeho hudbe.

Hoci *Rozličné poznámky* z rokov 1914-1950 nie sú čisto filozofickým dielom, s celkovým kontextom Wittgensteinovho filozofického diela korešpondujú tak formou aforistického vyjadrenia, ako aj témami dotýkajúcimi sa fenoménu jazykovej hry, jedného z ústredných bodov Wittgensteinovej filozofie. V dvoch poznámkach Wittgenstein spomína Bachovu hudbu.

Prvá z nich pochádza z roku 1938 a priamo o Bachovi sa v nej hovorí: "Bachova hudba sa jazyku podobá viac než Mozartova alebo Haydnova." ([5], 56) Na prvý pohľad pôsobí výrok ako odvážna generalizácia. Súvislosť, v ktorej filozof svoje tvrdenie nastolil, generalizáciu do istej miery relativizuje. Skúma totiž "javy v hudbe a architektúre, ktorých charakter sa podobá jazyku" ([5], 56). Hľadá styčný bod medzi jazykom a spomenutými kultúrnymi a umeleckými sférami, ktorý by zároveň vystihoval formálnu podstatu jazyka. Charakterizuje ho ako "zmysluplnú nepravidelnosť" ([5], 56). Tento pojem môže efektívne vyjadriť rozdiel medzi periodickou výstavbou hudobnej vety u reprezentantov viedenského klasicizmu a nepravidelným vedením melodickej línie u Bacha, nadväzujúcim na tradíciu vokálnej polyfónie a rozvíjajúcim hudobným spôsobom možnosti naznačené rétorickými figúrami.

Práve Bachov vzťah k odkazu afektovej teórie a ku kompozičným možnostiam hudobno-rétorických figúr naznačuje, že v jeho hudbe možno vidieť znakové pozadie, že konkrétne kompozičné riešenie vystupuje ako čitateľný a zrozumiteľný znak skutočnosti, na ktorú poukazuje zhudobnený text.

Túto dvojznačnosť hudobnej reči Johanna Sebastiana Bacha, jeho štýlovú osciláciu medzi polyfóniou a homofóniou, ktorá napokon viedla k onomu estetickému fenoménu, ktorý Wittgenstein nazýva "zmysluplnou nepravidelnosťou", reflektoval filozof o štrnásť rokov od Wittgensteina mladší - Theodor W. Adorno v *Estetickej teórii*, vydanej rovnako ako *Rozličné poznámky* posmrtne. Adorno akoby rozvíjal Wittgensteinovu myšlienku o "zmysluplnej nepravidelnosti". Hovorí: "Bach (...) bol virtuóz v spájaní nezlučiteľného. To, čo komponoval, je syntéza generálbasového a polyfonického myslenia. Zapadá to bezchybne do logiky akordického postupu, ktorý sa však ako čistý výsledok vedenia hlasov zbavuje svojej zvieravej heterogénnej tiaže; to prepožičiava Bachovmu dielu čosi singulárne voľné." ([6], 114)

Wittgenstein i Adorno boli filozofi s veľkou hudobnou empíriou a s bohatými znalosťami hudby.[1] Wittgensteinov termín "zmysluplná nepravidelnosť" je v podstate transformáciou a svojráznym kreovaním základného estetického princípu jednoty v rozmanitosti, ktorý sa etabloval na pôde antickej filozofie (Aristoteles) a kontinuitne

[1] O Wittgensteinovej obľube hudby, o návštevách hudobných podujatí a pod. prináša kniha Normana Malcolma *Ludwig Wittgenstein v spomienkach*. (So životopisnou črtou Georga Henrika von Wrighta.) (Bratislava, Archa 1993).

sa v dejinách filozofickej a neskôr i estetickej reflexie umenia aktualizoval. Je príznačné, že umelecky plné a hodnotné rozvinutie tohto estetického princípu nachádza Wittgenstein u Bacha ako majstra uzavretej, vnútorne nanajvýš súdržnej hudobnej formy.

Podstatnými predpokladmi jednoty v rozmanitosti, ako aj Wittgensteinovho princípu "zmysluplnej nepravidelnosti", sú homogénnosť materiálu umeleckého diela a jeho ukončenosť. Pre jednotu v rozmanitosti, ako aj pre "zmysluplnú nepravidelnosť" platia zásady homogénnosti, súdržnosti a totality umeleckého diela.

Je zaujímavé, že v slovenskej muzikologickej literatúre nájdeme termín komplementárny s Wittgensteinovou "zmysluplnou nepravidelnosťou". Jozef Kresánek v príbuzných súvislostiach razil termín "dynamické porušovanie" ([7], 78-105), odvolávajúc sa najmä na Jana Mukařovského, ktorý vo svojej epochálnej štúdii o estetickej funkcii, norme a hodnote v podobných súvislostiach používal termín "dynamická antinómia" [8]. Kresánek dokonca na demonštrovanie tohto princípu volí príklad z tvorby Bacha a Beethovena: "Z praxe vychádzajúci teoretici práve pri rozoberaní skladieb najpoprednejších skladateľov zistili, že napr. ani jedna Beethovenova sonáta nezodpovedá celkom školáckej schéme sonátovej formy, tak ako ani jedna Bachova fúga školáckej schéme formy fúgy." ([7], 78)

Wittgenstein vo svojej aforistickej úvahe prináša aj iné uhly pohľadu: prirovnanie Bachovej a na druhej strane Mozartovej a Haydnovej hudby k jazyku je zaujímavé nielen z hľadiska umeleckej priority, ktorú vidí v Bachovi, čo pravdepodobne súvisí s mierou hudobnej štylizácie slova u Bacha i u oboch spomínaných reprezentantov viedenského klasicizmu a s otázkou deklamačnej prirodzenosti hudby týchto autorov. Wittgenstein neuvažuje v reláciách slovo (hláska) - tón alebo veta - melódia. Vzťah medzi medzi hudbou a jazykom chápe komplexne, z hľadiska celej šírky možností, ktoré poskytujú paradigmy oboch umeleckých druhov. Hľadá podobné javy v celej sfére hudby a v celej sfére jazyka.

Problém zmyslu a zmysluplnosti analyzuje Wittgenstein predovšetkým v súvislosti s fenoménom jazyka a hry. Vo *Filozofických skúmaniach* v tejto súvislosti konštatuje: "Mám teda sklon rozlišovať aj v hre medzi podstatnými a nepodstatnými pravidlami. Hra, dalo by sa povedať, má nielen pravidlá, ale aj zmysel." ([9], 189, ods. 564) Tento názor vystihuje nielen podstatu hry, resp. jazykovej hry, ale aj podstatu hudobnej kompozície, ktorá podobne ako jazyk vychádza z konkrétnych, tradíciou daných možností tvarovania hudobného materiálu a vracia sa k nemu prvkami inovujúcimi paradigmatický základ hudobnej reči. Veľkí tvorcovia, ku ktorým patril aj Johann Sebastian Bach, mali v schopnosť kompozičné kánony, normy a princípy prekračovať a smerovať tak k novej kvalite. Ide o schopnosť, ktorú Wittgenstein nazýva "rozlišovaním medzi podstatnými a nepodstatnými pravidlami".

Vzťah hudby a slova u Bacha a v barokovej hudbe vôbec má z hľadiska zmyslu vývinových tendencií v dejinách hudby ešte jeden mimoriadny význam. Ján Albrecht o ňom píše: "Obdobie baroka napriek úzkej spätosti hudby a slova dokázalo zároveň emancipovať hudbu do samostatného, sebestačného vyjadrovacieho systému, položiac základy autonómnej inštrumentálnej hudby." ([10], 259) Túto tendenciu veľmi príznačne a charakteristicky dokumentuje Bachovo dielo, v ktorom sa stretneme tak

s uplatnením hudobne rétorických figúr vo vokálno-inštrumentálnej hudbe, ako aj s ich uplatnením v čisto inštrumentálnej hudbe, s vnášaním inštrumentačného melodického myslenia do sféry vokálnej hudby a s nedogmatickým uplatnením kompozičných princípov vychádzajúcich z hudobne rétorických figúr (použitie tej istej melódie na výrazovo rôzne texty).

Prostredníctvom reflexie Bacha, Haydna a Mozarta a v závere poznámky aj Beethovena (hovorí o recitatívnom ráze kontrabasových partov v úvode poslednej časti Beethovenovej *Deviatej symfónie*) prichádza k paralele medzi svojimi vlastnými a Schopenhauerovými myšlienkami o hudbe.

Odvoláva sa na kapitolu *K metafyzike hudby* z druhého zväzku Schopenhauerovho spisu *Svet ako vôľa a predstava* ([11], 328-336). Schopenhauer tu hovorí o vzťahu poézie a hudby, respektíve (v prípade opery) o vzťahu konania a hudby. Konštatuje, že vzťah hudby k textu alebo ku konaniu je ako vzťah všeobecného k jednotlivému alebo ako vzťah pravidla k príkladu ([11], II, 329). Prichádza k prekvapivému uzáveru, že "by sa zdalo vhodnejšie básniť text k hudbe než komponovať hudbu k textu" ([11], II, 329).

Schopenhauer v ďalšom priebehu filozofovania o hudbe dospieva k názoru, že hudba si od textu, respektíve udalostí, ktoré zhudobňuje, udržiava odstup, je "neschopná zmiešať sa s týmito udalosťami, pozerá sa na ne zo svojich výšin" ([11], II, 330).

Opisovaný príklad sa dá najlepšie aplikovať práve na tvorbu Johanna Sebastiana Bacha. K zhudobnenému textu si zachoval odstup aj pri uplatnení hudobne rétorických figúr, o čom okrem iného svedčí aj to, že vo viacerých prípadoch použil rovnakú melódiu k výrazovo a obsahovo rôznym textom, pričom posluchač cíti, najmä vďaka univerzalizmu Bachovej hudobnej reči, každý z takých prípadov ako esteticky hodnotný.

Hoci Schopenhauerovo dielo nepatrí do sféry filozofie dvadsiateho storočia, v súvislosti s Wittgensteinovým filozofickým a estetickým pohľadom na Bacha sa javí ako vhodné pripomenúť ho ako možný inšpiračný zdroj. Schopenhauer v kapitole *K metafyzike hudby* síce Bacha nespomína, mnohé z jeho postulátov však zo znalosti Bachovej hudby a jej výrazového a obsahového pôsobenia pravdepodobne vychádzajú.

Príznačná je z tohto hľadiska úvaha, v ktorej Schopenhauer konštatuje antinómiu hudby medzi smerovaním k transcendentnu, k sfére predstáv na jednej strane a k životným prejavom, vyjadreným fenoménom vôle, na strane druhej. Konštatuje že hudba "na nás pôsobí takým povznášajúcim spôsobom, až sa nám zdá, akoby hovorila o iných, lepších svetoch, než je ten náš" ([11], 336), ale na druhej strane sa podriaďuje vôli k životu, vyjadruje jej podstatu, vykresľuje jej úspešnosť a vyjadruje jej uspokojenie a hojnosť. "Kdekoľvek je hlas radosti, je to radosť len čiastočná," cituje na záver kapitoly myšlienku z *Véd*. Podobné významové napätie obsahuje aj Bachova hudba. Vnímateľa osloví smerovaním k transcendentnu aj hlbokým ľudským rozmerom. Schopenahuerove myšlienky z kapitoly *K metafyzike hudby* Wittgensteina oslovili najmä z hľadiska určenia paralel medzi hudbou a slovom, až v druhom pláne smerujú k reflexii tvorby konkrétnych skladateľov; teda iba sprostredkovane, nepriamo mohli ovplyvniť úvahu o vzťahu Bachovej hudby k jazyku.

Transcendentno sa dá u Bacha chápať ako priamo prítomné v jeho diele, teda nie ako absolútna umelecká hodnota v zmysle Platónovho vymedzenia, ale ako dielo človeka, dotýkajúce sa toho, čo je mimo tohto sveta a nad týmto svetom a zmyslovým

vnímaním človeka. Ľudský rozmer Bachovej hudby možno chápať v univerzálnom zmysle ako zobrazenie ideí naplnených úctou k tomu, čo tvorí veľkosť a hodnotu človeka.

V schopnosti vyjadriť hudobnou tvorbou posolstvo o transcendentne a humanite zároveň je znak geniality. A práve o Bachovej genialite, respektíve o jeho veľkosti, hovorí druhá Wittgensteinova poznámka, pochádzajúca z roku 1948: "Bach povedal, že všetko vykonal iba svojou usilovnosťou. Ale taká usilovnosť predpokladá pokoru a ohromnú schopnosť trpieť, teda silu. A kto sa potom vie plne vyjadriť, hovorí k nám rečou velikána." ([5], 109)

Táto myšlienka korešponduje so staršou myšlienkou o géniovi. Wittgenstein ju vyslovil v roku 1940. "Dalo by sa povedať: génius je odvaha talentu." ([5], 6)

V oboch poznámkach sa prejavil romantický, respektíve romantizujúci náhľad na poslanie a činnosť umelca. Wittgenstein akoby nepriamo upozorňoval na súvislosti medzi vrcholným barokom, reprezentovaným práve Bachom, a romantizmom v sile individuálneho stvárnenia aj v sile umeleckého pátosu a jeho osobnostného a spoločenského pozadia.

Na podobnú paralelu upozornil tridsať rokov pred Wittgensteinom José Ortega y Gasset. V eseji *Obľuba baroka* z roku 1915 porovnáva Dostojevského s umením Tintoretta, El Greca, Velázqueza a nachádza zásadný spoločný bod týchto historicky vzdialených majstrov v umeleckom zobrazení čistého dynamizmu ([12], 62-65). Tento barokový princíp sa podľa neho vo vrcholných umeleckých dielach 19. storočia svojráznym a suverénnym spôsobom aktualizoval.

Wittgenstein poznámkami o Bachovej genialite smeruje nielen k reflexii problematiky génia, ale aj k problematike umeleckej intencie a umeleckého chcenia. Znamená to zdôraznenie slohovej imanencie umeleckého diela a potrebu hľadania jeho estetického zmyslu. Pochopiť "odvahu talentu" a porozumieť utrpeniu, ktoré vedie k veľkosti, predpokladá schopnosť vcítenia aj schopnosť abstrakcie, ktoré vyjadrujú základné postoje človeka k Bachovmu hudobnému svetu.

Wittgenstein chápe Bacha ako absolútnu hodnotu. Vyplýva to nielen z dvoch analyzovaných poznámok, ale aj z poznámok o ďalších skladateľoch. V *Rozličných poznámkach* sa stretneme s aforistickými úvahami o Beethovenovi, Brahmsovi, Brucknerovi, Haydnovi, Laborovi, Mahlerovi, Mendelssohnovi-Bartholdym, Mozartovi, Schubertovi, Schumannovi a Wagnerovi.

Z hľadiska estetického ocenenia patrí Bach vo Wittgensteinovom systéme hudobných hodnôt na najvyššie miesto. O tvorbe niektorých autorov, napr. Mendelssohna alebo Mahlera, sa Wittgenstein vyjadruje s jemnou ironizujúcou dištanciou. Zaujímavá je paralela medzi Bachom a Wagnerom, ktorú naznačil tým, že aj v prípade Wagnera hovorí o vzťahu hudby a reči: "Wagnerove motívy by sa dali označiť za hudobné prozaické vety." ([5], 65)

Zamyslenie nad Wittgensteinovým vzťahom k tvorbe Johanna Sebastiana Bacha prináša podnety na ďalšie skúmanie vzťahu Wittgensteina k hudbe a na aplikáciu jeho filozofických záverov a filozofického myslenia na sféru reflexie hudby. Najmä jeho pojem "jazykovej hry", ktorá je podľa neho "úplným elementárnym jazykom", môže byť podľa nášho názoru úspešne aplikovaný na hudbu. Ďalšie, univerzálnejšie podnety pre

oblasť myslenia o hudbe prináša Wittgensteinova koncepcia lingvistického myslenia. Muzikológia a hudobná estetika sa týmito podnetmi, na rozdiel od podnetov z oblasti fenomenologickej filozofie alebo štrukturalizmu či semiotiky, doteraz zaoberali iba v obmedzenej miere.

Predovšetkým však Wittgenstein vo svojich poznámkach o Bachovi (aj o ďalších skladateľoch) prináša pohľad na hudbu ako na umeleckú formu, ktorú možno chápať ako syntakticky artikulovateľnú, ktorá ale na rozdiel od jazyka neobsahuje striktne ustanovené konvenčné vzťahy, takže filozoficky je opodstatnené hľadať vzťah hudby k významu. Približuje sa tak estetike a filozofii hudby v chápaní Susanne K. Langerovej: "Ozajstná sila hudby spočíva vo fakte, že môže byť pre citový život 'pravdivá' spôsobom, akým jazyk nie; pretože jej významové formy majú tú ambivalenciu obsahu, ktorú slová nemôžu mať." ([13], 49)

Pomerne málo poznámok o Bachovi nájdeme u reprezentantov fenomenológie. Zmienku o ňom nájdeme v korešpondencii medzi Hannah Arendtovou a Martinom Heideggerom. List z 19. marca 1950 písal Heidegger pri počúvaní druhej časti (Allegro) tretieho *Brandeburského koncertu*. Bach však filozofa v tomto liste neinšpiroval ku konkrétnym úvahám o tvorbe. Arendtovú v liste so silným emociálnym nábojom prirovnáva k moru, čo možno súvisí so šírkou a predstavou časopriestoru Bachovej hudby ([14], 89).

Relatívne veľa poznámok, úvah a príkladov prináša dielo neomarxistického filozofa, menovca známeho skladateľa, Ernsta Blocha. Ako ľavicovo orientovaný učenec sa usiloval rozvíjať marxizmus v súlade s odkazom európskeho humanizmu. Neskôr zažil prax totalitarizmu v bývalej Nemeckej demokratickej republike. Uvedomil si tieniste stránky aplikácie marxizmu v praxi takzvaného ľudovodemokratického štátu a rozhodol sa odísť do Spolkovej republiky Nemecko. Jeho filozofické spisy *Duch utópie* a *Princíp nádeje* prinášali intelektuálnu útechu najmä v 50-tych a 60-tych rokoch ako výraz možnosti poľudštenia marxizmu v politickej praxi.

Bloch študoval aj muzikológiu. Jeho erudíciu v tomto vednom odbore dokumentujú analýzy Bachových diel a ich spoločenského pozadia organicky zakomponované do textúry jeho filozofických štúdií a spisov.

Blochove poznámky o Bachovi majú teda predovšetkým muzikologický charakter. Vidí v Bachovi skladateľa so silným historickým rozmerom, ktorý nadväzuje na starých majstrov. V jeho tvorbe sa stretávajú staré a nové prvky a tendencie v oblasti rytmiky aj morfológie ([15], 57-58).

Týmto stanoviskom Bloch relativizuje starší muzikologický názor, že Bach svojím dielom iba uzatvára jednu epochu dejín hudby a syntetizuje jej kompozičné a výrazové prostriedky. Ešte Romain Rolland tvrdí: "Bach a Händel sú dve pohoria, uzatvárajúce a ovládajúce jednu epochu." ([16], 63) Rolland svoj názor formuloval na začiatku storočia, vznik Blochovho *Ducha utópie* (druhého, prepracovaného vydania, z ktorého čerpáme) sa datuje do r. 1923. Bloch anticipuje závery modernej muzikológie, napríklad Heinricha Besselera, ktorý vidí v Bachovi nielen syntetika uzatvárajúceho barokovú epochu v hudbe, ale aj anticipátora hudobného klasicizmu.

Bloch chápe Bacha ako skladateľa citlivo reagujúceho na umenie svojich predchodcov. Nastoľuje tým závažnú otázku o vzťahu skladateľa k historickému rozmeru

kompozičných prostriedkov, k historicite. Pre Blocha je Bach jedným z prvých autorov uvedomelo recipujúcich hudbu starých majstrov. Viac než zo Scarlattiho čerpal podnety zo starých holandských a talianskych majstrov. V závere úvahy o vzťahu Bacha k "starej" hudbe prichádza Bloch k prekvapivému záveru: "Bachova reakcia na minulé umenie je porovnateľná s Brahmsom".

V diele *Filozofické rozpravy o objektivite fantázie* sa Bloch zamýšľa nad historicko-spoločenským životom hudobných foriem. Kriticky reaguje na ideologické a politické usmerňovanie umenia z hľadiska praxe totalitaristických štátov a oproti banalite a gýču, ku ktorým privádza umenie manipulácia socialistického politizovania a ideologizovania, stavia americký kult reklamy, ktorý pristupuje k umeniu iba ako k tovaru: "Predať, predať, predať, znie bojové heslo pre hudbu, literatúru, pre myslenie, akoby to boli zubné kefky, k Bachovi pristupujú rovnako ako k foxtrotu ..." ([18], 251)

V *Princípe nádeje*, Blochovom ťažiskovom filozofickom diele, sa stretneme so snahou hľadať spoločenské pozadie hudobných foriem: "Ani Haydn a Mozart, ani Händel a Bach, ani Beethoven a Brahms nie sú mysliteľní bez spoločenskej objednávky, ktorá je variabilná, ale vždy presne určená." ([19], 1249) Absolutizácia spoločenského pozadia hudobnej tvorby a recepcie sa prejavuje napríklad v tom, že Bloch v Händlových oratóriách a ich majestátnej slávnostnosti vidí výraz "narastajúceho anglického imperializmu" ([19], 1249).

Bloch analyzuje spoločenskú podmienenosť hudobných foriem a akcentuje potrebu výkladu hudobného obsahu. Na príklade bachovskej recepcie v 19. a 20. storočí dokazuje, ako po jej vystúpení zo zabudnutia nachádzajú v Bachovej hudbe pozitívne posolstvo romantici (Mendelssohn-Bartholdy) aj predstavitelia novej vecnosti. Bacha možno chápať ako absolútnu hudbu, schopnú polemizovať s romantickým espressivom, ale zároveň sa ním nadchýňali práve mnohí romantici. Príčina, ako naznačuje Bloch, spočíva v neobyčajne širokej škále výrazových možností Bachovej hudby ([19], 1253-1255).

Vo všeobecnej polohe sa Bloch usiloval, rovnako ako mnohí marxistickí filozofi a estetici 20. storočia, chápať umenie a krásno v umení ako fenomény spojené so sociálnym ideálom. Podstatu veľkého umeleckého diela, teda aj Bacha, chápal ako spojenie štrukturálnej, architektonickej a tektonickej dokonalosti s jeho spoločenskou pôsobnosťou. Ak však hovoríme v súvislosti s Blochom o marxizme a neomarxizme, máme na mysli marxizmus ako regulárny filozofický smer (sám Marx sa pokladal za pokračovateľa nemeckej klasickej filozofie), a nie jeho vulgárne a spolitizované odrody, ktoré priniesol vývin v totalitaristických režimoch po roku 1917.

Bloch chápe význam a posolstvo Bachovej hudby ako premenlivé v závislosti od faktorov spoločenského vývinu. Vo filozofii 20. storočia existuje aj opačný prístup. So snahou nájsť vo významovom odkaze Bachovho diela konštantné, nemenné prvky prichádza filozof, ktorý v roku veľkého Bachovho jubilea oslávil svoju storočnicu - Hans-Georg Gadamer. Začínal ako estetik a vo svojich vrcholných filozofických dielach spájal filozofický pohľad na niektoré fenomény s pohľadom estetickým.

U Gadameŕa nenájdeme zďaleka toľko odkazov na umenie Johanna Sebastiana Bacha ako u Ernsta Blocha. Z niekoľkých poznámok je však zrejmé, že Gadamer Bachovu hudbu dobre pozná.

Gadamerova hermeneutika v aplikácii na oblasť umenia je novým filozofickým prístupom k výkladu umeleckých diel. Zo starej hermeneutiky, ktorá výklad hudobných diel chápala takmer výhradne ako jednoznačnú objektivizáciu mimohudobných významov, v nej nezostalo nič.

Z klasickej hermeneutiky Gadamer rozvíjal najmä problematiku interpretácie alegorických významov. Jasnozrivo pre estetiku a filozofiu umenia nášho storočia analyzoval rozdiel medzi symbolickým a alegorickým spôsobom zobrazenia. Alegória pochádza z hermeneutického a rétorického kontextu a mala za úlohu odkazovať výkladovo na božské. Symbol je jednotou javu a ideálu. Na božské neodkazuje, ale skôr smeruje k tajomnému spojeniu s božským [20].

Pre analýzu znakového charakteru Bachovej hudby má Gadamerovo rozlíšenie symbolu a alegórie iniciačný význam. Aplikovanie Gadamerových všeobecných postulátov na výskum Bachovej symboliky by mohlo priniesť nové výsledky. Napokon, vznik a rozvoj hermeneutiky sa historicky prekrýva s obdobím, v ktorom žil Johann Sebastian Bach. O Bachovi uvažuje Gadamer vo svojom ťažiskovom filozofickom a hermeneutickom spise *Pravda a metóda* a v estetickej štúdii *Aktualita krásneho*.

V *Aktualite krásneho* sa Gadamer k reflexii Bachovej hudby dostáva prostredníctvom analýzy Hegelovej tézy o "mimoumeleckom charaktere umenia". Zamýšľa sa nad kresťansko-antickou a kresťansko-humanistickou tradíciou v európskom umení: "Tento vesmír kresťanského umenia, kresťansko-antická a kresťansko-humanistická tradícia sa tiež istotne dožili aj odmietnutí a zakúsili premeny, ku ktorým v neposlednom rade patril aj vplyv reformácie. Tá zo svojej strany zvláštnym spôsobom uviedla do popredia nový umelecký druh: formu odvodenú z ľudových duchovných spevov, nanovo sa oduševňujúcu slovom a aj jazykom tejto hudobnej formy - treba spomenúť Heinricha Schütza a Johanna Sebastiana Bacha - a tým uviedla aj celú veľkú tradíciu kresťanskej hudby, ktorá prerástla dovnútra tej novej, tradíciu bez prerušenia, ktorá sa začala chorálom, jednotou latinskej hymnickej reči a gregoriánskej melódie, ktoré boli veľkému pápežovi dané ako dar." ([21], 11)

Z tohto uhla pohľadu Gadamerovi vystupuje Bachova hudba ako organické vyústenie tradície európskej duchovnej hudby. Záver citátu, hovoriaci o prerastaní staršej tradície dovnútra tradície novej, akoby približoval Gadamera k Manfredovi F. Bukofzerovi, ktorý v knihe *Hudba v období baroka* hovorí v súvislosti s Bachom o splynutí národných štýlov. Na druhej strane tam, kde Gadamer hovorí o odmietnutí týchto tradícií, v podstate reflektuje vzťah starého a nového v hudobnom myslení a nikdy nekončiaci proces hľadania zmysluplných inovácií hudobnej reči, ktorý vedie k novej kvalite najintenzívnejšie práve vtedy, keď sa staré neneguje v absolútnom, ale iba v relatívnom zmysle.

Druhá poznámka o Bachovi v štúdii *Aktualita krásneho* sa týka vzťahu pôvodných, čisto duchovných kontextov Bachovej hudby a ich dnešnej aktualizácie v prostredí koncertnej siene. Prirovnáva duchovný účinok Bachovej hudby k starej gréckej tragédii, k antickému divadlu, ktoré "zjednocovalo všetkých" (21], 89). Gregoriánsky chorál a Bachova hudba majú podobnú funkciu ako antická tragédia v kresťanskom svete. Gadamer o tom hovorí: "Gregoriánsky chorál a jeho umelecký rozvoj, ale tiež Bachova pašiová hudba sú voči tomu kresťanským opozitom. Nikto sa nemôže klamať: tu už

nejde o návštevu koncertu, tu už ide o niečo iné. Ako návštevníkovi koncertu je každému jasné, že ide o inú formu pospolitosti, než aká sa schádza pri príležitosti predstavenia pašiovej hudby vo veľkom priestore kostola. Je to ako pri antickej tragédii. Tá stačí od najvyšších nárokov umeleckého hudobného historického vzdelania až po najjednoduchšie potreby a vnímavosť ľudského srdca." ([21], 89)

Tento návrat k pôvodnej funkčnosti a pôvodným sociálnym a duchovným väzbám Bachovej hudby sa udial v čase, kedy muzikologické bádanie všestranne akcentovalo funkčné prepodstatnenie hudby starých majstrov v modernej spoločnosti. Gadamerova štúdia *Aktualita krásneho* pochádza z roku 1974. Práve v sedemdesiatych rokoch sa výraznejšie rozvíja hudobnosociologické bádanie skúmajúce premenlivosť sociálnych funkcií hudobného diela a v súvislosti s tým aj premenlivosť obsahových kvalít.

Gadamer bol jedným z prvých, ktorí upozornili na to, že popri nových funkčných väzbách si staré umenie dokáže zachovať aj pôvodné, oslovovať nimi vnímateľov a nadobúdať tak v interakcii so sférou recepcie funkciu nielen artefaktu s premenlivým, dynamizujúcim významom, ale aj hermeneuticky pevného bodu, ku ktorému sa možno vracať ako k významovej konštante. Je príznačné, že ako jeden z príkladov tohto javu uviedol Bachovu hudbu - jej široká varieta funkcií je daná predovšetkým umeleckou kvalitou a silou Bachovej umeleckej individuality. K podobným záverom prichádza aj moderná hudobná estetika. Český muzikológ Jiří Fukač o tomto probléme hovorí: "... v Bachovej duchovnej tvorbe nachádzame estetický súlad 'funkcie byť umením' a funkčného pôsobenia religiózneho, v oboch prípadoch nie je esteticko-umelecká funkčnosť oslabovaná tým, že si tieto skladby uvedomujeme aj ako 'dokument doby' (táto 'historicko-dokumentačná' funkcia tu má natoľko silný estetický náboj, že diela vystupujú ako ešte väčšie umelecké hodnoty)." ([22], 117)

Myšlienku o vzťahu umeleckého diela k jeho vlastnému pôvodnému sociálnemu pozadiu rozvíja aj v dodatkoch k *Pravde a metóde*. Umelecké dielo je podľa Gadamera umeleckým dielom práve tým, že si zachová estetickú hodnotu aj vtedy, keď pominie jej pôvodná súvislosť so sociálnymi okolnosťami jeho vzniku. "Už vo chvíli vzniku je svetom uzavretým do seba a v dôsledku toho má svoju identitu ako Aischylova tragédia alebo Bachovo moteto," hovorí na túto tému Gadamer, opäť sa dovolávajúc príkladov najväčších umeleckých diel a dominancie ich estetickej funkcie ([20], 477).

Gadamerove podnety zo sféry filozofickej hermeneutiky ukazujú, že vo výklade umeleckých diel treba mať na zreteli konštantné aj premenlivé činitele a že hermeneutika sa vo vzťahu k hudbe nevyčerpala naivnými opismi výtvarných a literárnych asociácií v literatúre o hudbe z počiatku 20. storočia. Interpretačné metódy modernej hermeneutiky vo vzťahu k hudbe zďaleka nepovedali svoje posledné slovo. V poslednom čase oceňuje aktualizáciu hermeneutických metód vo vzťahu k výkladu hudby muzikológ Rudolf Pečman [26]. Ukazuje sa, že práve Bachova hudba predstavuje pre takýto výklad veľmi vďačné pole.

Kým Gadamer pristupoval k Bachovi ako filozof poučený všeobecnou, filozofickou estetikou, jeho mladší súčasník Theodor Wiesengrund Adorno vo svojej reflexii Bacha spájal filozofiu, sociológiu, estetiku a rozsiahle muzikologické vedomosti. Veľa Adornových úvah, analýz a poznámok svedčí o tom, že k Bachovi pristupoval aj čisto

muzikologicky. V jeho rozsiahlom diele sa stretneme s Bachom veľakrát. Analýza Adornovho chápania Bacha by si vyžadovala samostatnú štúdiu.

Adorno chápe Bacha ako absolútnu umeleckú hodnotu, vidí v ňom jedného z prvých skladateľov v dejinách hudby, o ktorom možno povedať, že jeho tvorba sa vyznačuje originálnym osobnostným rozmerom. Bach je podľa Adorna jedným z prvých skladateľov v dejinách hudby, v súvislosti s kompozičnou prácou ktorého nemožno už použiť výraz remeslo (métier). Rovnako ako Bloch odmieta vysvetlenie hodnoty formy Bachovej hudby na základe matematických relácií, ako to robila staršia estetika ([23], 189).

Bach podľa Adorna už vo svojej dobe výrazne prevyšoval všetkých svojich rovesníkov - skladateľov. A jeho tvorba s odstupom času od epochy, v ktorej Bach žil a tvoril, získala väčšie bohatstvo a väčšiu hĺbku ([23], 209). Zároveň však vidí v Bachovi aj tajuplný rozmer: "Čím intenzívnejšie chceme pochopiť Bacha, tým záhadnejšia je podoba, ktorú nám so všetkou svojou silou vracia." ([23], 240) Dôvod Adorno vidí v tom, že vedomiu súčasného človeka je filozofia Bachovej doby vzdialená. Rovnako ako Kresánek vidí rozdiel medzi školskými pravidlami fúgy a konkrétnymi Bachovými fúgami ako vzťah paradigmy a syntagmy ([23], 261). Na príkladoch z Bacha a jeho vzťahu k odkazu generálbasovej hudby na jednej strane a k odkazu franko-flámskej polyfónie demonštruje Adorno svoje skeptické stanovisko k otázke možnosti pokroku v dejinách hudby. Viac než predstava dejín hudby ako jednotnej organickej línie konvenuje Adornovi predstava dejín hudby ako uzlových bodov. Bach je jedným z nich ([23], 274-275).

O pokroku v hudbe uvažoval aj z hľadiska skladateľovho smerovania k budúcnosti, anticipácie nových umeleckých fenoménov. Opäť volí príklad z Bachovej hudby: "Hlbinnú štruktúru Bachových najvýznamnejších orchestrálnych diel možno zrejme uvoľniť iba s pomocou orchestrálnej palety, ktorú Bach nemal k dispozícii." ([23], 276) Adorno sa tak nepriamo postavil do opozície voči niektorým dnešným puristickým trendom v oživovaní hudby 17. a 18. storočia, ktoré kategoricky lipnú na dobovom inštrumentáriu. Pre oblasť estetiky a filozofie hudobnej interpretácie Adorno naznačil, že intenciou skladateľa môže byť aj anticipácia ešte neexistujúceho štádia vývinu nástroja alebo nástrojového obsadenia.

Kategóriu pokroku v umení analyzuje Adorno z dvoch hľadísk - z hľadiska vývinu techniky kompozičnej praxe (z hľadiska vývinu hudobného materiálu) a z hľadiska vývinu hudobného obsahu. Z prvého hľadiska nemá význam uvažovať o pokroku, avšak z druhého hľadiska možno napríklad konštatovať, že "pravdivostný obsah dospel u Beethovena ďalej než u Bacha" ([23], 278).

Adorno údajne poznal každú notu od Bacha po Schönberga. Jeho filozofické a estetické práce sa usilujú potvrdiť autonómnosť umeleckého diela a vývinu umenia v jeho imanentnom aj sociálne determinovanom bytí. Na demonštrovanie tohto fenoménu mu v mnohých prípadoch vynikajúcim spôsobom poslúžila Bachova hudba. Bach je podľa Adorna predovšetkým skladateľ dokonalej formy. Spôsob, akým Adorno Bachov estetický nominalizmus v oblasti formy oceňuje, anticipuje názory moderných bádateľov z oblasti umelej inteligencie. Douglas R. Hofstadter napríklad dospel k názoru, že

Bachova hudba je najmarkantnejším vyjadrením všeobecnej útvarnosti najvyšších zákonov myslenia ([24]; [22], 124).

Príklady Wittgensteinovej, Blochovej, Heideggerovej, Gadamerovej a Adornovej reflexie Bachovej tvorby naznačujú široký rozptyl vzťahu filozofie 20. storočia k problematike umenia a jeho ontologických, humánnych a estetických vrstiev.

S reflexiou Bachovej tvorby sa stretneme aj v ďalších spisoch. Špeciálnu analýzu by si zaslúžila aj krásna literatúra, v ktorej sa hovorí o Bachovi z filozofických stanovísk, napríklad v Hesseho románe *Hra sklenených perál*. Iným príkladom je nedávno vydaná práca nemeckého filozofa Günthera Andersa s príznačným názvom *Kacírstva*. Autor v nej napríklad hovorí, že Regerove *Variácie na Mozartovu tému* prinášajú bachovské idiomy ([25], 102). Do sféry kacírstiev patrí napríklad Andersom opisovaná interpretácia jedného z Bachových organových prelúdií na štyroch dychových nástrojoch, ktorú počul z rozhlasového vysielania. Aj Anders, ako možno usudzovať z niekoľkých poznámok, je typom filozofa, ktorý hľadá a nachádza k Bachovi svoju cestu.

Záujem o tvorbu Johanna Sebastiana Bacha vo filozofii 20. storočia je širokou a doteraz málo spracovanou témou, podobne ako výskum vzťahu novodobých filozofov k umeniu a hudbe. Filozofický uhol pohľadu, nadhľad a schopnosť zovšeobecnenia vykazujú inšpiratívne dištinkcie aj vo vzťahu k hudbe a mysleniu o hudbe. Interdisciplinárny prístup môže na tomto poli obohatiť tak filozofiu, ako aj muzikológiu.

Dielo Johanna Sebastiana Bacha ako jedna z najvyšších ľudských hodnôt nestratí svoju príťažlivosť ako podnet na filozofickú reflexiu ani v budúcnosti.

LITERATÚRA

[1] SCHWEITZER, A.: Johann Sebastian Bach. Lipsko 1908.

[2] SCHWEITZER, A.: Kulturphilosophie. Mnichov, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1923.

[3] SCHWEITZER, A.: Die Lehre der Ehrfurcht vor dem Leben. Berlín, Union Verlag 1962.

[4] SCHWEITZER, A.: Zastánce kritického myšlení a úcty k životu. Praha, Vyšehrad 1989.

[5] WITTGENSTEIN, L.: Rozličné poznámky. Prel. Marek Nekula. Praha, Mladá fronta 1993.

[6] ADORNO, T. W.: Estetická teorie. Prel. Dušan Prokop. Praha, Panglos 1997.

[7] KRESÁNEK, J.: Základy hudobného myslenia. Bratislava, Opus 1977.

[8] MUKAŘOVSKÝ, J.: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: MUKAŘOVSKÝ, J.: Studie z estetiky. Praha 1966, s. 17-54.

[9] WITTGENSTEIN, L.: Filozofické skúmania. Prel. František Novosád. Bratislava, Pravda 1979.

[10] ALBRECHT, J.: Kultúra baroka. In: ALBRECHT, J.: Človek a umenie. Bratislava, Národné hudobné centrum 1999.

[11] SCHOPENHAUER, A.: Svět jako vůle a představa. Prel. Milan Váňa. Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov 1998.

[12] y GASSET, J. O.: Obľuba baroka. In: y GASSET, j. O.: Eseje o umení. Prel. Paulína Šišmišová. Bratislava, Archa 1994.

[13] LANGEROVÁ, S. K.: O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu. Prel. Jozef Cseres. Bratislava, Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu 1998.

[14] ARENDT, H. - HEIDEGGER, M.: Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse. Frankfurt

am Main, Vittorio Klostermann 1998.
[15] BLOCH, E.: Geist der Utopie. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1985.
[16] ROLLAND, R.: Prameny "klasického slohu" v hudbě XVIII. století. In: ROLLAND, R.: Hudebníkova cesta do minulosti. Prel. Z. Bláha-Mikeš. Praha, F. Kosek 1946.
[17] BESSELER, H.: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, Reclam 1978.
[18] BLOCH, E.: Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1985.
[19] BLOCH, E.: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1985.
[20] GADAMER, H. G.: Wahrheit und Methode. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1986.
[21] GADAMER, H. G.: Aktualita krásneho. Umenia ako hra, symbol a slávnosť. Prel. Oliver Bakoš. Bratislava, Archa 1995.
[22] FUKAČ, J.: Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína. Brno, Masarykova univerzita 1998.
[23] ADORNO, T. W.: Estetická teorie. Prel. Dušan Prokop. Praha, Panglos 1997.
[24] HOFSTADTER, D. R.: Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid. New York 1979.
[25] ANDERS, G.: Ketzereien. München, Verlag c. H. Beck 1991.
[26] PEČMAN, R.: Výklad hudby, zvláště starší, v procesu výchovy člověka. In: Lidský činitel ve výrobě, vědě a výchově (zborník z konferencie). Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1988, s. 175-182.

Miloslav Blahynka
Kabinet divadla a filmu SAV
Dúbravská cesta
Bratislava
SR