Folia Historica Bohemica 40, č. 2 Praha 2025

https://doi.org/10.56514/fhb.40.02.08

Anja B u n z e l – Alexander W i l f i n g

"*ZNÁMÝ VÍDEŇSKÝ A JIŽ ZEMŘELÝ PROFESSOR A AESTHETIK*": EDUARD HANSLICK'S DOUBLE LIVES*

ABSTRACT

This article explores the "double lives" of Eduard Hanslick (1825–1904), a prominent music aesthetician, critic, and pedagogue who also composed songs. It connects his early compositional activities – encompassing Czech- and German-language songs – with his later academic and critical work, revealing how his creative output and self-fashioning reflect a complex web of cultural identities, political contexts, and philosophical influences. The study examines Hanslick's Czech songs in relation to the Czech National Revival, his German songs within Prague's private musical circles, and his aesthetic positions against the backdrop of the Thun education reform and Herbartian positivism. It argues that Hanslick's conception of musical aesthetics as a "supranational" science was shaped by liberal ideals and the political pressures of the Habsburg monarchy. By highlighting intersections between biography, aesthetics, and cultural politics, the article contributes to a more nuanced understanding of music history as cultural practice and identity as a dynamic, multilayered concept.

Keywords: Eduard Hanslick – musical aesthetics – Herbartianism – cultural identity – multilingualism – 19th-century music history

In a review dated 22 February 1911, the paper *Čech* [The Czech] referred to Eduard Hanslick (1825–1904) as a "*known Viennese and already dead professor and*

* Anja Bunzel's contribution to this text was supported through a project funded by the Czech Science Foundation (GAČR, project number 22-16531S); Alexander Wilfing's part of this text was made possible by financial support from the Austrian Science Fund FWF (project number P35379).

aesthetician."[1] Indeed, it is Hanslick's now (in)famous aesthetic treatise *Vom Musikalisch-Schönen* (On the Musically Beautiful, 1854) that has received the most attention by musicologists and philosophers to this day.[2] Furthermore, his activities as both the first university professor for the "History and Aesthetics of Music" in German-language discourse and perhaps the most seminal music critic of his time have also been acknowledged by modern scholarship.[3] While his impact in these areas is beyond dispute, research is mostly focused on his time in Vienna, even though Hanslick's career began in Prague.

Moreover, Prague-born Hanslick was also a composer – arguably inspired by his social and geographical surroundings during his youth in Prague, he set to music both Czech and German texts. In this article, we provide insights into Hanslick's double lives as a composer on the one hand, and as an aesthetic theorist, university lecturer, and music critic on the other. We first discuss a selection of his Czech- and German-language songs and the contexts surrounding them, and then turn to Hanslick's standing as an aesthetician and professor. Despite this seemingly stringent division of our article along the lines of biographical contrasts between the belonging to the Czech-language and German-language communities, between Bohemian and Viennese identities, and between Hanslick's musical activities as composer and pedagogue, we show several intersections between these different areas of enquiry. We argue that Hanslick's so-called double lives (which encompass far more than two layers) manifest themselves in a highly complex web of fluid identities and interrelated activities, politics, career opportunities, and matters of self-positioning, and that, in his case, multilingualism transcends merely linguistic realms.

---

[1] *Divadlo a hudba. Městské divadlo Kral. Vinohradů* [Theater and Music. Municipal Theater of Kral. Vinohrady], Čech 36/53 (22 February 1911), p. 5. Unless indicated otherwise, all translations are our own.

[2] For a synoptic digital edition of this book, see Alexander WILFING - Daniel ELSNER - Meike WILFING-ALBRECHT (edd.), *Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/toc_t.html [accessed 2. 5. 2023]. For the most recent English translation, see Lee A. ROTHFARB – Christoph LANDERER (edd.), *Eduard Hanslick's 'On the Musically Beautiful': A New Translation*, Oxford 2018.

[3] For a general overview of Hanslick's activities and reception, see Thomas S. GREY, *Hanslick*, in: Theodore Gracyk – Andrew Kania (edd.), The Routledge Companion to Philosophy and Music, London – New York 2011, p. 360–370. For a compact survey, see Alexander WILFING, *Hanslick's Historical Relevance,* 2023, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/bedeutung-hanslick-engl.html [accessed 2. 5. 2023].

Hanslick the Composer: Czech-Language Songs

The two following Czech-language songs by Hanslick are known: *Český houslista* [The Bohemian Musician/Violinist], published bilingually in Czech and German as "Der böhmische Musikant", and *Milostná píseň pod Vyšehradem* [Love Song at the Foot of Vyšehrad], published originally only in Czech. Both pieces appeared in 1849 in a song compilation titled *Zlatý zpěvník* [Golden Songbook].[4] Bringing together, according to the subtitle, the "*most popular songs by the most outstanding patriotic composers*", the first volume of this collection included eight pieces. Besides Hanslick (given in the volume in the Czech spelling "*Hanslík*"), František Škroup (1801–1862) contributed two songs, and four other composers contributed one piece each: František Max Kníže (1784–1840), Josef Vorel (1801–1874), Alois Jelen (1801–1857), and August Hoschek. Possibly alongside Hoschek, whose life dates are unknown, Hanslick was by far the youngest composer of the group, and Kníže had already passed away by the time the volume was published. The collection can thus be seen as cross-generational. It should also be noted that by 1849, Hanslick had already left Prague. He moved to Vienna in 1846. A few years later, Hanslick's *Milostná píseň pod Vyšehradem* was described in *Průvodce v oboru českých tištěných písní* [A Guide to Czech Printed Songs] as "*artfully composed for the bass voice, sometimes in recitative style, suitable for social get-togethers*."[5] *Průvodce* was published in 1863, the year of the foundation of *Umělecká beseda* [Artists' Association]; its preface to the Czech history of song reflects the increased interest in Czech song as part of the Czech National Revival. Was Hanslick considered in 1849 and again in 1863 – i.e. 18 years after his relocation to Vienna – to be a Czech national composer, perhaps even a representative of the Czech National Revival?

In his autobiography *Aus meinem Leben* Hanslick claimed that his knowledge of the Czech language barely sufficed for him to be able to communicate with servants, workers, and farmers, as he belonged to Prague's German-language community. In his own words, he never learnt to write or read Czech, and he would not even have been able to decipher a Czech-language theater announcement, as the Prague theater was German. Czech-language performances took place only on Sundays, and no one belonging to Hanslick's circles ever attended such a performance.[6] However, Jitka Ludvová posed as early as 1986 that Hanslick's knowledge

[4] *Zlatý zpěvník: Sbírka nejoblíbenějších zpěvů od nejvýtečnějších vlastenských skladatelů pro jeden hlas s průvodem forte-piana 1*, Praha [1848–1850], no. 5 and no. 6.

[5] Emanuel Antonín MELIŠ – Josef BERGMANN, *Průvodce v oboru českých tištených písní*, Praha 1863, p. 25: "*Pro bas uměle zosnována, sem tam recitativně držena, k besedám příhodná*."

[6] Eduard HANSLICK, *Aus meinem Leben 1,* Berlin 1894, p. 15.

of the Czech language must have been greater than he had admitted.[7] The reasons for Hanslick's biased account are manifold and point to a deliberate construction of his image.[8] When he penned his memoirs, he was already resident in Vienna, had changed his birth name "Hanslík" to the more German-looking version "Hanslick", and identified himself primarily as a music critic and aesthetician, thus foregrounding his Viennese achievements.[9]

Possibly owing to Hanslick's own comments on his Germanness rather than his Czechness, his songs – if at all – have been analyzed through the prism of identity rather than, for instance, through the lenses of compositional aesthetics during the Biedermeier, performance contexts, Hanslick's private music-artistic networks, and matters of inspiration or reception of his songs in comparison to his own music criticism. David Brodbeck has offered a close reading of Hanslick's song *Milostná píseň pod Vyšehradem* through the lens of Germanness ("*Deutschtum*") and Czechness ("*českost*"), carefully drawing on parallels between Bedřich Smetana (1824–1884) and Hanslick.[10] He has also contextualised Hanslick's Czech-language songs with regard to their own reception: *Zlatý zpěvník* was reviewed in Bohemia in 1849, and, while the lively song *Český houslista* can be considered to be Hanslick's "*song of praise to Bohemian Utraquism*", *Milostná píseň pod Vyšehradem* has a far more complex background.[11] Brodbeck reconstructs that in 1848, Hanslick's song was performed as part of the play *Záhuba rodu Přemyslovského* [The Demise of the Přemyslid Dynasty] by Ferdinand B. Mikovec (1826–1862). Discussing the differences between Mikovec's and Hanslick's versions of the song, he suggests that there was "*a direct connection between playwright and composer, since the one almost certainly commissioned the other to compose the music*".[12] While there is no absolute certainty, and it is equally possible that there is no specific link between Mikovec's and Hanslick's authorships, Brodbeck explains the small poetic discrepancies by way of politics and Hanslick's complex identity as a Bohemian, but also as a German liberal.[13]

As Michael Beckerman and Kelly St. Pierre have argued, Czechness itself is primarily a "*mode of perception*" rather than an analyzable fact, as a result of which

---

[7] Jitka LUDVOVÁ, *Zur Biographie Eduard Hanslicks,* Studien zur Musikwissenschaft 37, 1986, p. 37–46, here p. 45.

[8] Ibidem, p. 43; David BRODBECK, *Hanslick's Smetana and Hanslick's Prague*, Journal of the Royal Musical Association 134, 2009, p. 1–36, here p. 9–12.

[9] On the name "Hanslick," see J. LUDVOVÁ, *Zur Biographie Eduard Hanslicks*, p. 37–40.

[10] D. BRODBECK, *Hanslick's Smetana*, p. 29–32.

[11] David BRODBECK, *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford 2014, p. 34.

[12] Ibidem, p. 37.

[13] Ibidem, p. 42.

"*we ourselves become a part of the creation of Czechness, not just outside reporters*".[14] It does not exist without the concept of "the other", whichever this "other" may be – in this particular case, the German language as Hanslick's first language, Bohemia/Prague as a geographical and cultural region and Hanslick's birth place, or Vienna as Hanslick's place of residence and sphere of activity. Considering the gravity assigned to music in shaping a certain sense of national identity, it is even more surprising that Hanslick's German-language *Lieder* have received little attention to date, possibly because they were not as novel, controversial, and groundbreaking as his criticism, or because there were far more song composers than music critics of international renown in Hanslick's time. Nevertheless, they deserve attention on account of their embeddedness in Hanslick's overall circles and contexts.

German-Language Songs

As regards Hanslick's *Lieder aus der Jugendzeit*, Eric Sams writes: "*It seems far from fitting that the great formalist and proponent of absolute instrumental music should have been electively a song-writer. Not only has the lied no form of its own; it has a built-in expressive programme. But Hanslick's lieder are a theme of his autobiography*."[15] Comparing Hanslick's songs to those of Franz Schubert (1798–1828), Sams is primarily concerned with their compositional style, although he does mention Hanslick's biography.[16] The *Lieder aus der Jugendzeit* contain a total of twelve songs to words by Ida Hahn-Hahn (1805–1880), Robert Zimmermann (1824–1898), E. L. Bulwer (1803–1873), Alfred Meissner (1821–1885), Julius Mosen (1803–1867), Eduard Schön (Engelsberg; 1825–1879), August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874), Emanuel Geibel (1815–1884), Betty Paoli (1814–1894), and Ferdinand Freiligrath (1810–1876). This group of poets is interesting with regard to their broader socio-cultural contexts and links to Hanslick. Nevertheless, Sams foregrounds Hanslick's aesthetics rather than the songs' wider contexts, thus supporting the narrative of Hanslick as a (or *the*) aesthetician, and considering musical composition primarily to be a learned skill rather than a cul-

[14] Kelly ST. PIERRE, *Smetana's 'Vyšehrad' and Mythologies of Czechness in Scholarship*, 19th-Century Music 37, 2013, p. 91–112, here p. 111; Michael BECKERMAN, *In Search of Czechness in Music*, 19th-Century Music 10, 1986, p. 61–73; Michael BECKERMAN, *Michna, Chaos and Czechness*, Hudební věda 60, 2023, p. 69–81.

[15] Eric SAMS, *Eduard Hanslick, 1825–1904, The Perfect Anti-Wagnerite*, The Musical Times 116, October 1975, p. 867–868, here p. 867.

[16] Ibidem, p. 867–868.

tural practice comprising various artistic and social strands, influences, and decisions.

Unlike the *Lieder aus der Jugendzeit*, Hanslick's opus 8 (*Fünf Lieder von Robert Zimmermann*) and, indeed, opus 9 (*Drei Lieder*) have not been examined to date,[17] although Hanslick's relationship with Zimmermann has been scrutinised through the lens of their aesthetic ideas.[18] Their relationship may also shed further light on Hanslick's time in Prague and his songs. Geoffrey Payzant approached this subject from the perspective of biography; Barbara Titus sought to define Hanslick's formalism by utilising such abstract philosophical concepts as the idea (*Idee*), relationships between form and content, content and substance, and the concept of beauty as a construct of the observer. Titus concludes that Hanslick, despite being influenced by Zimmermann's formalism, was also drawn to Hegel's idealism. Therefore, according to Titus, "*there is an interesting ambivalence in Hanslick's writings*", which she, unlike Sams, explains by way of Hanslick's diverse philosophical interests.[19] Nevertheless, Hanslick also drew inspiration from other (more ephemeral) sources than literature. In his autobiography, he reminisces that: "*Every Sunday evening*, [Franz] *Rohrweck gathered a close and inspiring circle of young friends. The* [...] *poets* [Karl Victor] *Hansgirg and Robert Zimmermann contributed poems (many of which I immediately set to music*)."[20]

It thus seems that the weekly get-togethers that Hanslick attended served as an inspiration and that he may have written many more songs than are known today. Hanslick's opus 8 appeared with the Prague music publisher Hoffmann, was announced by *Hofmeister* in 1849, and was reviewed in *Neue Berliner Musikzeitung* in

---

[17] Susan Youens mentioned the former in passing when positioning Johann Vesque von Püttlingen's songs within Hanslick's criticism. Hanslick's opus 8 was dedicated to Vesque von Püttlingen, who had supported Hanslick upon his arrival in Vienna in 1846. Susan YOUENS, *Heinrich Heine and the Lied*, Cambridge 2007, p. 157.

[18] See e.g. Christoph LANDERER, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano: Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, St. Augustin 2004, p. 86–97; Lothar SCHNEIDER, *Form versus Gehalt: Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert*, in: Theophil Antonicek – Gernot Gruber – Christoph Landerer (edd.), Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages, Tutzing 2010, p. 39–54; Mark Evan BONDS, *Robert Zimmermann's 1854 Review of ‚Vom Musikalisch-Schönen': A Translation and Commentary*, in: Lee A. Rothfarb – Alexander Wilfing – Christoph Landerer (edd.), The Aesthetic Legacy of Eduard Hanslick: Close Readings and Critical Perspectives, New York 2025, p. 231–236.

[19] Geoffrey PAYZANT, *Eduard Hanslick and Robert Zimmermann: A Biographical Sketch*, 2001, published online: https://www.rodoni.ch/busoni/cronologia/Note/hanslick.pdf [accessed 2. 5. 2023]; Barbara TITUS, *The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick*, Acta Musicologica 80, 2008, p. 67–97, here p. 75.

[20] E. HANSLICK, *Aus meinem Leben*, p. 39.

the same year. The reviewer emphasises that, aesthetically, the songs do not reveal much originality of invention ("*Originalität der Erfindung*"); rather, the effective treatment of the singing voice and accompaniment testify to the composer's solid artistic education and taste.[21] In a short description of selected pieces, the reviewer then notes that Hanslick's musical setting matches well the lyrics penned by Zimmermann. While Hanslick and Zimmermann are often viewed as friends who influenced each other in their philosophical and aesthetic thinking, the musical and literary creative inspiration originating in their relationship may have been underestimated so far. Indeed, the careful structuring of the five songs in relation to each other and the meticulous interweaving of poetic and musical means in each song suggest that in Hanslick's circles, creative approaches to music and aesthetic discussions of it merged (see following table).

An overview of Eduard Hanslick's opus 8

	poetic content	**expressive character**	**tonic key**	**length (bars)**
1: Liebchen, sag', wo find' ich Dich?	Happy and naïve falling in love: the male lyrical I asks where to find the female beloved; the beloved answers and the lyrical I quickly travels to the beloved.	Leicht und verliebt (light and in love)	A major	28
2: Wem ich was singen möcht,	Heartache: the male lyrical protagonist regrets that his romantic interest in an anonymous person is not reciprocated.	Einfach und betrübt (simple and sad)	F major	16

[21] Jul[ius] WEISS, *Liederschau*, Neue Berliner Musikzeitung 3/49, 5 December 1849, p. 386.

3: Wenn's in den Wipfeln grau und grün	Finding consolation and advice in nature: the male lyrical I confesses all his dreams and love to nature; nature reveals the secrets only to the female beloved passing by.	Ziemlich langsam (quite slow)	D-flat major	53
4: Mädchen, was senkest du sinnend dein Haupt?	An ideal scenario of unconditional love: the male lyrical protagonist and his beloved are happy together despite the female beloved's family's doubts.	Scherzend (joking)	G major	64
5: Das Bächlein murmelnd weiter drängt	Emotional uncertainty and finding advice in nature: the lyrical I finds emotional clues in nature and concludes that the next morning might break his/her heart.	Trüb und schleichend (sad and lingering)	B minor	26

To summarise and to reiterate, Hanslick claimed that he did not read or write Czech and that his knowledge of spoken Czech was rudimentary; yet he set to music two Czech-language poems. Both were regarded as attractive enough to be selected for a song collection featuring popular domestic composers, and his *Milostná píseň pod Vyšehradem* was included in *Průvodce v oboru českých tištěných*

písní, which placed it within the context of Czech national song. By contrast, Hanslick's German-language Zimmermann settings, which originated within the context of Prague's private social gatherings hosted by Hanslick's and Zimmermann's mutual friend Franz Rohrweck, were reviewed in *Neue Berliner Musikzeitung*, thus receiving attention across Bohemian borders. These songs, however, have not been given any attention in modern scholarship, while Hanslick's *Lieder aus der Jugendzeit* (also in German, but published much later than the aforementioned songs) as well as his Czech-language songs, *Český houslista* and *Milostná píseň pod Vyšehradem*, were examined by musicologists both in Czech discourse and abroad, and with a view to Hanslick's "Prague versus Viennese" identity. Other analytical categories have thus far been underrepresented – such include creative inspiration and communication within the context of private gatherings and personal friendships, compositional choices made in response to the aspects of performance and expectations of the audience, intra-musical ideas and structural decisions within the individual opus numbers, or Hanslick as a multilingual, possibly multicultural, and, in terms of interests, certainly multilayered figure. One major aspect in this quite one-sided evaluation of Hanslick's persona is his own depiction of his career and biography in his writings, in which he nuanced his standing as a pedagogue and critic.

Science and Politics: The Thun Reform, Johann Friedrich Herbart and Hanslick's Positivism

The complexities of Hanslick's identity, or rather the complexities of Hanslick's conscious construction of his own identity, however, are not limited to his creative process, but they also affect his aesthetics and scholarship.[22] As the first full professor of musicology in Austria and in German-language academia more generally,[23] Hanslick was expected to conform to certain cultural and political premises. Hanslick attained his position in 1856 as part of an education reform conducted by Count Leopold of Thun-Hohenstein (1811–1888), minister of religious affairs and

[22] For an excellent outline of Hanslick's self-fashioning, see Lauren FREEDE, *The Critic as Subject: Hanslick's Aus Meinem Leben as a Reflection on Culture and Identity*, in: Nicole Grimes – Siobhán Donovan – Wolfgang Marx (edd.), Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression, Rochester 2013, p. 187–211.

[23] For Hanslick's academic ventures, see Kevin C. KARNES, *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford 2008, p. 21–47.

education between 1849 and 1860.[24] Following the revolution of 1848, Thun had been tasked with a complete overhaul of Habsburg education targeting various angles: while the reform aimed at modernising and transforming the university from a place of propaedeutic instruction into an institution of learning and research, it further sought to suppress liberal forces and reacted to growing tensions among Austria's ethnic groups.[25] To achieve these goals, Thun used a double-edged policy of outward academic freedom, subverted by purposeful nominations of politically expedient professors subtly to enforce his generally conservative convictions.[26]

These ethnic and cultural tensions were tackled by an attempt of sweeping them under the rug – a tried and tested method of political failure – by promoting scientific methods perceived as culturally neutral. In this way, most of Habsburg academia assumed a decidedly positivist outlook directing scholarship in Austrian domains well into the 20th century – think of Ernst Mach (1838–1916), Hans Kelsen (1881–1973), and the Vienna Circle, for example.[27] As part of the Thun reform, authorities moreover positioned Johann Friedrich Herbart (1776–1841) as an alternative to the perceived perilousness of German idealism – considered responsible for the recent civil unrest – and to the influence of Hegel in Prussia, Austria's chief rival among the German nations.[28] Herbartianism, which despite its prominence and timeliness "*had not come into conflict with established confessions and political state orders*,"[29] as the art historian Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885) states in a letter to Count Thun (26 November 1854), advanced

[24] For various aspects of the Thun reform, see Christof AICHNER – Brigitte MAZOHL (edd.), *Die Thun-Hohenstein'schen Universitätsreformen 1849–1860: Konzeption – Umsetzung – Nachwirkungen*, Wien – Weimar – Köln 2017.

[25] In the course of this text, we use "Austria" in historical context, referring to the manifold and changing territories under Habsburg rule in the 19th and early 20th centuries.

[26] Susanne PREGLAU-HÄMMERLE, *Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Innsbruck 1986, p. 101–107.

[27] For an excellent overview, see Franz L. FILLAFER – Johannes FEICHTINGER, *Habsburg Positivism: The Politics of Positive Knowledge in Imperial and Post-Imperial Austria, 1804–1938*, in: Johannes Feichtinger – Franz L. Fillafer – Jan Surman (edd.), The Worlds of Positivism: A Global Intellectual History, 1770–1930, Cham 2018, p. 191–238.

[28] Peter STACHEL, *Leibniz, Bolzano und die Folgen: Zum Denkstil der österreichischen Philosophie, Geistes- und Sozialwissenschaften*, in: Karl Acham (ed.), Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften I. Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen, Wien 1999, p. 253–296, here p. 256–257.

[29] Barbara OTTO, *Der sezessionierte Herbart: Wissenschaftsrezeption im Staatsinteresse zur Zeit Metternichs*, in: Michael Benedikt – Reinhold Knoll – Josef Rupitz (edd.), Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3, Bildung und Einbildung: Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus; Philosophie in Österreich (1820–1880), Klausen-Leopoldsdorf 1995, p. 141–155, here p. 143.

to a "*quasi-official state philosophy*",[30] which continued to dominate Habsburg academia for several decades.

Hanslick, who strove for an academic career to move on from his post as a fiscal civil servant, was caught up in this network of political agendas, which aimed at encouraging Austrian unification by creating a scientific discourse free of cultural, national, and ethnic concerns. Given the circle of Herbartians involved in and supporting his appointment as university lecturer in 1856 – for example the art historian Gustav Heider (1819–1897), the historian Joseph Alexander von Helfert (1820–1910) and the philosopher Franz Karl Lott (1807–1874)[31] – Hanslick must have been aware of the fact that anyone seeking "*a teaching position in Austria* [...] *had to be, or profess to be, a Herbartian*".[32] Even though he did not hold Herbart in the highest esteem regarding music aesthetics, he positioned himself as a proponent of Herbartianism in his habilitation application, becoming a "strategic" Herbartian, found often in Vienna in the 1850s.[33] Hanslick's motivation is made clear by the sixth edition of *Vom Musikalisch-Schönen* (1881), in which he criticises Herbart for his outlandish ("*schiefen*") remarks on music.[34] Hanslick, as Mark Evan Bonds observes, now was "*secure enough in his professional position* [...] *that he had no need to be counted within or outside the Herbartian tradition*."[35]

---

[30] Andreas HOESCHEN – Lothar SCHNEIDER, *Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus*, in: Andreas Hoeschen – Lothar Schneider (edd.), Herbarts Kultursystem: Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert, Würzburg 2001, p. 9–22, here p. 15.

[31] For more on Herbartian scholars shaping Hanslick's career, Alexander WILFING, *'Absolute' Aesthetics in Context: The Sociopolitical Fundamentals of Eduard Hanslick's Scholarly Activities; Towards a Cultural Turn in Hanslick Scholarship*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 50, 2019, p. 179–190, here p. 183–184.

[32] Geoffrey PAYZANT, *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, Christchurch, 2002, p. 131.

[33] Johannes FEICHTINGER, *Wissenschaft als reflexives Projekt: Von Bolzano über Freud zu Kelsen; österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*, Bielefeld 2010, p. 150. Cf. Ch. LANDERER, *Hanslick und Bolzano*, p. 83–86; K. C. KARNES, *Shaping Modern Musical Thought*, p. 31–34; Christoph LANDERER – Nick ZANGWILL, *Hanslick's Deleted Ending*, British Journal of Aesthetics 57, 2017, p. 85–95, here p. 90–91.

[34] Lee A. ROTHFARB – Christoph LANDERER, *Eduard Hanslick's 'On the Musically Beautiful'*, Oxford 2018, p. 11. For a synoptic overview, see A. WILFING - D. ELSNER - M. WILFING-ALBRECHT, *Vom Musikalisch-Schönen*, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/diff_1.30.1.html [accessed 2. 5. 2023].

[35] Mark Evan BONDS, *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford 2014, p. 162. Cf. Christoph LANDERER – Alexander WILFING, *Eduard Hanslick's 'Vom Musikalisch-Schönen': Text, Contexts, and Their Developmental Dimensions; Towards a Dynamic View of Hanslick's Aesthetics*, Musicologica Austriaca. Journal for Austrian Music Studies, 2018, http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/51 [accessed 2. 5. 2023].

Culturally Neutral Science: Hanslick's Scholarly Activities

While the immediate political pressure of the Thun reform, illustrated by the diminishing importance of Herbartianism, waned after 1860, the cultural setting to which it reacted remained in place. Ethnic and national conflicts were to be eradicated or at least smoothed over by painting a picture of equality or adopting a positivist scholarly stance and not talking about conflicts in the first place. Hanslick, a part-Jewish and part-Bohemian immigrant to the imperial capital, was acutely aware of this policy, which left marks on his scholarly activities.[36] To give a brief and striking example of these marks, we only cite his involvement in the monumental encyclopedia *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* [The Austro-Hungarian Monarchy in Word and Image], the so-called *Kronprinzenwerk*, directed by the crown prince Rudolf (1858–1889) and published between 1886 and 1902 in German and Hungarian simultaneously.[37]

This enterprise attempted to represent the empire's ethnic groups with respect to their cultural qualities without overtly ascribing priority to the Germanic segment of Austria-Hungary. This seemingly apolitical perspective had tangible political implications as it established a cohesive cultural consciousness of Austria's diverse peoples with Franz Josef I as a "*patriarchic father figure*" uniting the empire.[38] Hanslick, acting music editor of the *Kronprinzenwerk*, grasped this subtext in his own chapter *Musik in Wien* [Music in Vienna]: while generally ascribing music in Vienna to "German" culture, he highlights the "*gentle borrowings of Slavic, Magyar, and Italian tunes*", which he considers to be as "*stimulating and beautifying as a racial mixture in general*", setting apart "Austrian" and "German" music in a strict sense.[39]

His objection to a draft of Franjo Ksaver Kuhač's (1834–1911) essay on music in Croatia,[40] which turned out to revel in nationalist sentiment, thus opposing the

---

[36] On Hanslick's biography and early life, see J. LUDVOVÁ, *Zur Biographie Eduard Hanslicks*; Ines GRIMM, *Eduard Hanslicks Prager Zeit: Frühe Wurzeln seiner Schrift 'Vom Musikalisch-Schönen'*, Saarbrücken 2003; Jitka LUDVOVÁ, *Einige Prager Realien zum Thema Hanslick,* in: T. Antonicek – G. Gruber – Ch. Landerer (edd.), *Hanslick zum Gedenken*, p. 163–179.

[37] All 24 volumes are available online in both languages: https://austria-forum.org/web-books/kategorie/kronprinzenwerk.

[38] Peter STACHEL, *'Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit': Eduard Hanslicks Anteil am 'Kronprinzenwerk',* in: T. Antonicek – G. Gruber – Ch. Landerer (edd.), Hanslick zum Gedenken, p. 215–232, here p. 225. Cf. J. FEICHTINGER, *Wissenschaft als reflexives Projekt*, p. 40.

[39] Eduard HANSLICK, *Die Musik in Wien,* in: Kronprinz Rudolf (ed.), Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild I. Wien und Niederösterreich, Wien 1886, p. 123–138, here p. 123.

[40] Franz Xaver KUHAĆ, *Musik*, in: Kronprinz Rudolf (ed.), Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild XI. Dalmatien, Wien 1886, p. 204–212.

overall purpose of the *Kronprinzenwerk*, is rooted in a comparable mindset.[41] Traces of this supranational mentality also permeate his aesthetics: even though for him music is, of course, rooted in social, political and economic contexts, Hanslick focuses its scholarly analysis on purely aesthetic functions, abstracting from extramusical features.[42] This purely methodic abstraction, which is often misread as ontological reductionism, should be taken as emanating from the same political mindset. The aesthetic analysis of music, irrespective of any given piece and its historical and cultural setting, was to be regarded as a universal, objective, positivist "science".[43] "*It seems plausible*", Peter Stachel argues, "*that such a conception* [...] *could count on resonance, especially in a Habsburg state shaken by national conflicts*."[44]

Hanslick the Liberal

Although Hanslick conceived of music as such as nationally and culturally neutral, the features he had in mind, were decidedly German and flowed from the tradition of Viennese classicism, taking the motivic-thematic elaboration epitomised by Beethoven as the quality measure of "music itself."[45] The more composers fell back on national melodies and folk music themes, the more they diminished their work by diluting its aesthetic qualities with political ambition.[46] While this point is

41) Our thanks go to Stanislav Tuksar, who alerted us to letters from Hanslick to Josef von Weilen (1828–1889), in which he expresses these concerns (Hrvatski državni arhiv [Croatian State Archives], Kuhač Legacy, Correspondence, Book XVIII/52–9, no. 137). The letter quoted is dated 22 January 1889.

42) L. A. ROTHFARB – Ch. LANDERER (edd.), *Eduard Hanslick's 'On the Musically Beautiful'*, p. 55–56; A. WILFING – D. ELSNER – M. WILFING-ALBRECHT (edd.), *Vom Musikalisch-Schönen*, n. 3.34 and 3.35, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/t__VMS_Auflage_01_1854.html [accessed 2. 5. 2023].

43) For a detailed analysis of Hanslick's distinction between aesthetics and (musical) history, see Alexander WILFING, *Hanslick's Concept(s) of Beauty in Relation to History*, in: L. A. Rothfarb – A. Wilfing – Ch. Landerer (edd.), Legacy of Eduard Hanslick, p. 35–66.

44) P. STACHEL, '*Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit*', p. 231. For a related example of how the multi-ethnic nature of Austria affected scholarly practice, see Matthew RAMPLEY, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013.

45) On this common figure of thought in 19th-century German-language aesthetic discourse, see Celia APPLEGATE, *What Is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation*, German Studies Review 15, 1992, p. 21–32.

46) For this set of ideas, linking liberal maxims to cultural politics and musical genres, see e.g. Dana GOOLEY, *Hanslick on Johann Strauss Jr.: Genre, Social Class, and Liberalism in Vienna*, in: N. Grimes – S. Donovan – W. Marx (edd.), *Rethinking Hanslick*, p. 91–107.

not elaborated in *Vom Musikalisch-Schönen*, it can be gathered from Hanslick's manifold reviews, in which composers are regularly chastised for relying too heavily on folk music.[47] It should be mentioned, however, that this applies not merely to composers like Dvořák and Smetana, but to Mahler and Strauss as well. Any "inappropriate" nationalisation (the mark of appropriateness was left to Hanslick's discretion, of course) was perceived as detrimental, as nationalism begot conflict and by extension threatened the multi-ethnic Habsburg Empire.[48] Therefore, it is somewhat ironic that one of Hanslick's Czech-language songs was praised within the context of the Czech National Revival in 1863.

As Pieter Judson has demonstrated on numerous occasions, this entanglement of universalism and German cultural supremacy, in which the universal is implicitly conceived as German, is a key feature of Viennese liberalism.[49] Liberal Viennese societies, for example, were open to people of any religion, culture, and nation as long as they conformed to an ideal of *Bildung* or self-cultivation. This ideal of *Bildung*, however, was modelled on the German *Bürger* and his cultural and moral values. One could thus enter a liberal society irrespective of a Jewish or Czech background as long as one spoke German, endorsed German cultural values and adopted German moral ideals.[50] Even though Viennese liberalism was definitely more progressive than any purely national ideology, its openness was based on implicitly colonial concepts of what constitutes universal human nature.

At this point, we return to the questions of Hanslick's multi-layered identity and of how he chose to portray himself in his reviews and memoires. David Brodbeck is certainly correct that Hanslick's denial of any knowledge of Czech stems from both the language conflict that reached a boiling point in the 1890s, when Hanslick's memoires first appeared in print, and from his "*changing construction of social identity*".[51] Hanslick's willful oblivion regarding his Jewish heritage on his

---

[47] See e.g. Hanslick's review of *Dimitrij* by Antonín Dvořák (1841–1904) in *Neue Freie Presse*, 17 October 1882, in which he praises the "Slavic", but not too "Slavic", character of the music, which – as opposed to Ferenc Erkel's (1810–1893) utterly Magyar melodies – somewhat reminds him of recent Italian opera.

[48] For a comparable reasoning in art-historical discourse, which sought to establish the Baroque as a unifying Austrian style in contrast to more "national" currents, as well as the Vienna School's approach to folk art, see M. RAMPLEY, *The Vienna School of Art History*, p. 74–140.

[49] See e.g. Pieter M. JUDSON, *Exclusive Revolutionaries. Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914*, Ann Arbor 1996; Pieter M. JUDSON, *Rethinking the Liberal Legacy*, in: Steven Beller (ed.), Rethinking Vienna 1900, New York – Oxford 2001, p. 57–79.

[50] See the chapter *Liberal Ideologie: Die Definition von Gemeinschaft und Nation im Jahr 1848*, in: Pieter M. JUDSON, *Wien brennt!: Die Revolution von 1848 und ihr liberales Erbe*, Wien 1998, p. 73–108.

[51] D. BRODBECK, *Hanslick's Smetana*, p. 11.

mother's side[52] likewise might have sprung from the rise of anti-Semitism in Vienna, which would soon elect Karl Lueger, head of the anti-Semitic Christian Social Party and one of the political role models of young Adolf Hitler, as mayor.[53] Except for these external circumstances, however, neither factor was important according to Hanslick's liberalist mindset: by adopting the values, ideals, and culture of liberalism, he had left behind any partisan qualities such as "Jewish" or "Czech" in favor of what must have seemed to him a purely human identity.[54]

In hindsight, the "purely human" of Hanslick's writings can be exposed as the idealised German. And Hanslick must have had at least an inkling of this implicit bias when he lamented that Smetana's name, despite an "*indefatigable output of numerous compositions*", had "*not penetrated beyond the narrow confines of exclusive Czechdom*". Viennese audiences, Hanslick continues, "*are not familiar with his operas; for all their reputed excellence they will disappear if they are not helped along right away with a German translation*", finally putting them on the world stage.[55] It thus seems quite logical that Hanslick in his old age did not want to make a fuss about his Czech origins and songs, while modern scholarship precisely took interest in the nuances provided by his early works, unduly neglecting his other songs.

Conclusion

Multilingualism in correspondence and communication in 19th-century Bohemia almost inevitably transcends purely linguistic realms. At least in Hanslick's case, multilingualism (or the denial thereof) is closely related to cultural individual or

---

[52] E. HANSLICK, *Aus meinem Leben*, p. 220–221.

[53] On this issue, which is also directly linked to Hanslick's complicated relationship with Richard Wagner (1813–1883), see e.g. Thomas S. GREY, *Masters and Their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser, and „Die Meistersinger"*, in: Nicholas Vazsonyi (ed.), Wagner's Meistersinger: Performance, History, Representation, Rochester 2002, p. 165–189; Christoph LANDERER, *Wagner, Hanslick, Nietzsche und das „Judentum in der Musik"*, Österreichische Musikzeitschrift 59, 2004, p. 5–14; David KASUNIC, *On „Jewishness" and Genre: Hanslick's Reception of Gustav Mahler*, in: N. Grimes – S. Donovan – W. Marx (edd.), Rethinking Hanslick, p. 311–338.

[54] Ironically, the "purely human" was also the driving force behind Wagner's concept of the *Gesamtkunstwerk* in his Zurich writings, which scolded ancient Greek art – the model for Wagner's total drama – because of its inherent ties to Greek religion and culture, obstructing "purely human" art. See e.g. Alexander WILFING, *Musikalische Autonomie und das Gesamtkunstwerk: Eduard Hanslick und Richard Wagner im Dialog mit der idealistischen Musikästhetik*, Open Library of Humanities 9, 2023, [DOI: https://doi.org/10.16995/olh.8114].

[55] D. BRODBECK, *Hanslick's Smetana*, p. 3. For the German original, see Eduard HANSLICK, *Concerte*, Neue Freie Presse, 14 December 1880, p. 7; Eduard HANSLICK, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre: 1870–1885: Kritiken*, Berlin 1886, p. 284.

collective identity, politics, life, and a sense of belonging (from Hanslick's perspective) and ownership (from various critics' and other contemporaries' perspectives). Multilingualism thus also surpasses the sphere of the spoken (or written) word, i.e. a code merely used in order to communicate a certain content either through signs or through tone, voice and style. (Vocal) music is equally important here – not so much in its function as an (often rather flippantly proclaimed) "universal language", but as a means to communicate and represent the self or a certain community. It is precisely this positioning of the self within a certain community that Hanslick achieved through his compositions, scholarly writings, and reviews. In Hanslick's case, the aspects of multilingualism include identities touching upon the Viennese, the Bohemian, the German, and the Czech all at once; manifold creative and philosophical ideas ranging from great instrumental works to small genres like song; participation in private and public musical contexts; and professional career steps and networks in both Prague and Vienna. And maybe it is not even necessary to pinpoint Hanslick as either Bohemian or Austrian, as either composer or aesthetic theorist, or as either Prague or Viennese protagonist. Hanslick's "double lives" are thus not primarily concerned with the different biographical, socio-cultural, and artistic contexts of one cultural figure, but with the representation, interpretation, and nuancing of these facets. In this article, we have attempted to draw a picture of Hanslick's one life that links various (and, indeed, more than two) biographical strands. We hope to inspire further cross-regional studies and more holistic views on musical history, which may result in a more nuanced understanding of scholarship and music (and the arts more generally) as cultural practice and of identity as a fluid and highly complex concept, of course always with an eye to the individual protagonists' self-image and self-positioning.

Anja B u n z e l – Alexander W i l f i n g

„ZNÁMÝ VÍDEŇSKÝ A JIŽ ZEMŘELÝ PROFESSOR A AESTHETIK": DVOJÍ ŽIVOT EDUARDA HANSLICKA*

V recenzi z 22. února 1911 v novinách *Čech* je Eduard Hanslick (1825–1904) označen jako „*známý vídeňský a již zemřelý professor a aesthetik*".[1)] Ostatně právě Hanslickovu dnes (ne)známému estetickému pojednání *Vom Musikalisch-Schönen* (*O hudebním krásnu*, 1854) se dodnes dostává největší pozornosti muzikologů a filozofů.[2)] Kromě toho moderní věda oceňuje i Hanslickovu činnost jako vůbec prvního univerzitního profesora oboru dějin a estetiky hudby v německojazyčném prostředí a snad nejvýznamnějšího hudebního kritika své doby.[3)] Ačkoli je jeho vliv v těchto oblastech nezpochybnitelný, bádání se většinou soustřeďuje na jeho působení ve Vídni, přestože Hanslickova kariéra začala v Praze.

Pražský rodák Hanslick však nebyl pouze estetikem, ale také hudebním skladatelem, který v návaznosti na svůj sociální i geografický původ zhudebňoval české

* Příspěvek Anji Bunzel k tomuto textu byl podpořen projektem financovaným Grantovou agenturou České republiky (GAČR, číslo projektu 22-16531S); část, kterou napsal Alexander Wilfing, vznikla díky finanční podpoře rakouského Fondu na podporu vědeckého výzkumu (FWF, Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, číslo projektu P35379).

1) *Divadlo a hudba. Městské divadlo Kral. Vinohradů*, Čech 36/53 (22. února 1911), s. 5.

2) Souborné digitální vydání této knihy viz Alexander WILFING – Daniel ELSNER – Meike WILFING-ALBRECHT (edd.), *Eduard Hanslick*, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/toc_t.html [nahlíženo 2. 5. 2023].

3) Obecný přehled Hanslickovy činnosti a recepce podává Thomas S. GREY, *Hanslick*, in: Theodore Gracyk – Andrew Kania (edd.), The Routledge Companion to Philosophy and Music, London – New York 2011, s. 360–370. Ucelený přehled viz Alexander WILFING, *Hanslick's Historical Relevance*, 2023, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/bedeutung-hanslick-engl.html [nahlíženo 2. 5. 2023].

i německé texty. V tomto příspěvku přinášíme vhled do Hanslickova dvojího života jako skladatele na straně jedné a jako estetického teoretika, univerzitního pedagoga a hudebního kritika na straně druhé. Nejprve se zabýváme jeho vybranými písněmi s českými a německými texty v místním a dobovém kontextu, a poté se věnujeme Hanslickovu postavení estetika a profesora. Ačkoli členíme náš článek zdánlivě striktně na základě životních protikladů ležících mezi Hanslickovou příslušností k českojazyčné nebo německojazyčné komunitě, mezi českou a vídeňskou identitou a mezi hudební činností jako skladatele a pedagoga, poukazujeme na několik styčných bodů mezi těmito různými zkoumanými oblastmi. Tvrdíme, že Hanslickův dvojí život (složený navíc z mnohem více než dvou vrstev) se odehrával ve velmi složité síti proměnlivých identit a vzájemně provázaných aktivit, politiky, kariérních možností a otázek sebeprosazení a že v jeho případě vícejazyčnost přesahuje čistě jazykovou rovinu.

Hanslick jako skladatel: písně na české texty

Z Hanslickových česky zpívaných písní jsou známy dvě: *Český houslista* (německy *Der böhmische Musikant*), publikovaná dvojjazyčně v němčině a češtině, a *Milostná píseň pod Vyšehradem* (původně vydaná pouze v češtině). Obě skladby vyšly v roce 1849 v ediční řadě *Zlatý zpěvník*.[4] První svazek této řady, která shromažďuje „*nejoblíbenější písně nejvýznamnějších vlasteneckých skladatelů*“, obsahoval osm skladeb. Kromě Hanslicka (ve svazku uveden českým pravopisem „*Hanslík*“) přispěl dvěma písněmi František Škroup (1801–1862) a po jedné skladbě další čtyři skladatelé: František Max Kníže (1784–1840), Josef Vorel (1801–1874), Alois Jelen (1801–1857) a August Hoschek. Pravděpodobně spolu s Hoschekem, jehož životní data nejsou známa, byl Hanslick zdaleka nejmladším skladatelem skupiny, zatímco Kníže byl v době vydání již mrtev, sbírku lze tedy považovat za mezigenerační. Je třeba také poznamenat, že v roce 1849 již Hanslick nežil v Praze, protože se roku 1846 přestěhoval do Vídně. O několik let později byla Hanslickova *Milostná píseň pod Vyšehradem* popsána v *Průvodci v oboru českých tištěných písní* jako „*pro bas uměle zosnována, sem tam recitativně držena, k besedám příhodná*“.[5] *Průvodce* vyšel v roce 1863, v roce založení Umělecké besedy. Jeho předmluva k českým dějinám písně odráží zvýšený zájem o českou píseň v rámci českého národního obrození. Byl Hanslick považován roku 1849 a znovu roku 1863 – tedy 18 let po jeho přesíd-

[4] *Zlatý zpěvník: Sbírka nejoblíbenějších zpěvů od nejvýtečnějších vlastenských skladatelů pro jeden hlas s průvodem forte-piana 1*, Praha [1848–1850], č. 5 a 6.

[5] Emanuel Antonín MELIŠ – Josef BERGMANN, *Průvodce v oboru českých tištených písní*, Praha 1863, s. 25.

lení do Vídně – za českého národního skladatele, nebo snad dokonce za představitele českého národního obrození?

Ve své autobiografii *Aus meinem Leben* Hanslick tvrdí, že jeho znalost češtiny mu jen tak tak stačila k tomu, aby se domluvil se služebnictvem, dělníky a rolníky, protože patřil k pražské německojazyčné komunitě. Podle vlastních slov se nikdy nenaučil psát ani číst česky a nebyl by schopen ani rozluštit česky psanou pozvánku do divadla, protože pražské divadlo bylo jazykově německé. Česky se hrálo pouze v neděli a nikdo, kdo patřil k Hanslickovým kruhům, takové představení nikdy nenavštívil.[6] Jitka Ludvová však již roku 1986 vyslovila domněnku, že Hanslickova znalost češtiny musela být větší, než přiznával.[7] Důvody pro Hanslickovo zkreslené líčení mohou být různé a ukazují na záměrné budování vlastního obrazu.[8] Při psaní svých pamětí již pobýval ve Vídni; rodné jméno „Hanslík" si poněmčil na „Hanslick" a považoval se především za hudebního kritika a estetika, čímž do popředí stavěl své vídeňské úspěchy.[9]

Možná i díky Hanslickovým vlastním komentářům o jeho německosti spíše než o jeho českosti byly jeho písně – pokud vůbec – analyzovány více prizmatem národní identity než například optikou kompoziční estetiky v období biedermeieru, kontextu provedení, Hanslickových soukromých hudebně-uměleckých sítí a skrze otázky inspirace nebo recepce jeho písní ve srovnání s jeho vlastní hudební kritikou. David Brodbeck nabídl podrobný rozbor Hanslickovy *Milostné písně pod Vyšehradem* optikou německosti („*Deutschtum*") a českosti, přičemž vycházel z paralel s Bedřichem Smetanou (1824–1884).[10] Hanslickovy česky zpívané písně také zasadil do kontextu jejich recepce: *Zlatý zpěvník* byl v Čechách recenzován roku 1849. Zatímco živou píseň *Český houslista* lze vnímat jako Hanslickovu „*oslavnou píseň na český utrakvismus*", *Milostná píseň pod Vyšehradem* má mnohem složitější pozadí.[11] Brodbeck zmiňuje, že roku 1848 byla Hanslickova píseň uvedena ve hře Ferdinanda B. Mikovce (1826–1862) *Záhuba rodu Přemyslovského*. Při rozboru rozdílů mezi Mikovcovou a Hanslickovou verzí písně vyslovuje domněnku, že „*mezi dramatikem a skladatelem existovalo přímé spojení, neboť jeden téměř jistě pověřil*

[6] Eduard HANSLICK, *Aus meinem Leben 1*, Berlin 1894, s. 15.

[7] Jitka LUDVOVÁ, *Zur Biographie Eduard Hanslicks*, Studien zur Musikwissenschaft 37, 1986, s. 37–46, zde s. 45.

[8] Tamtéž, s. 43; David BRODBECK, *Hanslick's Smetana and Hanslick's Prague*, Journal of the Royal Musical Association 134, 2009, s. 1–36, zde s. 9–12.

[9] Ke jménu „Hanslick" viz J. LUDVOVÁ, *Zur Biographie Eduard Hanslicks*, s. 37–40.

[10] D. BRODBECK, *Hanslick's Smetana*, s. 29–32.

[11] TÝŽ, *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford 2014, s. 34. Pokud není uvedeno jinak, všechny překlady jsou naše vlastní.

druhého složením hudby“.[12] Přestože to není absolutně jisté a stejně tak je možné, že mezi Mikovcovým a Hanslickovým autorstvím neexistuje žádná konkrétní souvislost, vysvětluje Brodbeck drobné básnické nedostatky politikou a Hanslickovou složitou identitou českého, ale zároveň německého liberála.[13]

Jak tvrdí Michael Beckerman a Kelly St. Pierre, českost je spíše „*způsob vnímání*“ než analyzovatelný fakt, a proto „*se sami stáváme součástí tvorby českosti, nikoli jen vnějšími pozorovateli*“.[14] Neexistuje bez konceptu „jiného“, ať už je tímto „jiným“ cokoli – v tomto konkrétním případě němčina jako Hanslickův první jazyk, Čechy/Praha jako geografický a kulturní region a Hanslickovo rodiště, nebo Vídeň jako místo Hanslickova pobytu a sféra působení. Vzhledem k závažnosti, která je hudbě přisuzována při utváření pocitu národní identity, je o to překvapivější, že Hanslickovým německojazyčným písním se dosud věnovalo jen málo pozornosti. Možná proto, že nebyly tak neotřelé, kontroverzní a průkopnické jako jeho kritiky, nebo proto, že v Hanslickově době bylo mnohem více skladatelů písní než hudebních kritiků s mezinárodním renomé. Přesto si tyto skladby zaslouží pozornost vzhledem ke svému zasazení do rámce Hanslickových kruhů a kontextů.

Písně na německé texty

O Hanslickových *Lieder aus der Jugendzeit* píše Eric Sams: „*Je velmi zvláštní, že se tento velký formalista a zastánce absolutní instrumentální hudby rozhodl skládat písně. Píseň nejenže nemá vlastní formu, ale má v sobě zakomponovaný výrazový program. Hanslickovy písně jsou však tématem jeho autobiografie.*“[15] Sams se při srovnání Hanslickových písní s písněmi Franze Schuberta (1798–1828) zabývá především jejich kompozičním stylem, i když zmiňuje i Hanslickův život.[16] *Lieder aus der Jugendzeit* obsahují celkem dvanáct písní na slova Idy Hahn-Hahn (1805–1880), Roberta Zimmermanna (1824–1898), E. L. Bulwera (1803–1873), Alfreda Meissnera (1821–1885), Julia Mosena (1803–1867), Eduarda Schöna (Engelsberg; 1825–1879), Augusta Heinricha Hoffmanna von Fallersleben (1798–1874), Emanuela Geibela (1815–1884), Betty Paoli (1814–1894) a Ferdinanda Freiligratha

[12] Tamtéž, s. 37.
[13] Tamtéž, s. 42.
[14] Kelly ST. PIERRE, *Smetana's 'Vyšehrad' and Mythologies of Czechness in Scholarship*, 19th-Century Music 37, 2013, s. 91–112, zde s. 111; Michael BECKERMAN, *In Search of Czechness in Music*, 19th-Century Music 10, 1986, s. 61–73; TÝŽ, *Michna, Chaos and Czechness*, Hudební věda 60, 2023, s. 69–81.
[15] Eric SAMS, *Eduard Hanslick, 1825–1904, The Perfect Anti-Wagnerite*, The Musical Times 116, říjen 1975, s. 867–868, zde s. 867.
[16] Tamtéž, s. 867–868.

(1810–1876). Tato skupina básníků je zajímavá z hlediska širšího sociokulturního prostředí a vazeb na Hanslicka. Nicméně Sams staví do popředí spíše Hanslickovu estetiku než širší kontext jeho písní, čímž podporuje narativ o Hanslickovi jako o estetikovi a považuje skládání hudby spíše za naučenou dovednost než za kulturní praxi zahrnující různé umělecké a společenské aspekty, vlivy a rozhodnutí.

Hanslickův opus 8 (*Fünf Lieder von Robert Zimmermann*) ani opus 9 (*Drei Lieder*) se, na rozdíl od *Lieder aus der Jugendzeit*, dosud nestaly předmětem výzkumu,[17] ačkoli Hanslickův vztah k Zimmermannovi byl zkoumán na základě jejich estetického pojetí.[18] Vztah mezi Hanslickem a Zimmermannem může vrhnout nové světlo na Hanslickovo působení v Praze a na jeho písně. Geoffrey Payzant přistupoval k tomuto tématu životopisně; Barbara Titus se snažila definovat Hanslickův formalismus s využitím takových abstraktních filozofických pojmů, jako jsou idea (*Idee*), vztahy mezi formou a obsahem, obsahem a látkou a pojetí krásy jako konstruktu pozorovatele. Tato muzikoložka došla k závěru, že Hanslicka, přestože ho ovlivnil Zimmermannův formalismus, přitahoval také Hegelův idealismus. Podle Barbary Titus tak „*v Hanslickových spisech existuje zajímavá ambivalence*", kterou na rozdíl od Samse vysvětluje Hanslickovými různorodými filozofickými zájmy.[19] Hanslick však čerpal inspiraci i z jiných, pomíjivějších zdrojů, než je literatura. Ve své autobiografii vzpomíná, že: „*každou neděli večer se u* [Franze] *Rohrwecka scházel úzký a inspirativní kruh mladých přátel. Básníci* [Karl Victor] *Hansgirg a Robert Zimmermann přispívali básněmi (z nichž mnohé jsem okamžitě zhudebnil).*"[20]

Zdá se tedy, že pravidelné týdenní besedy, kterých se Hanslick účastnil, mu sloužily jako inspirace a že možná napsal mnohem více písní, než je dnes známo. Han-

---

[17] Susan Youens se letmo zmínila o prvním z nich, když zasadila písně Johanna Vesqueho von Püttlingen do rámce Hanslickovy kritiky. Hanslick svůj opus 8 Vesquemu von Püttlingen věnoval. Vesque von Püttlingen podporoval Hanslicka po jeho příchodu do Vídně roku 1846. Susan YOUENS, *Heinrich Heine and the Lied*, Cambridge 2007, s. 157.

[18] Viz například Christoph LANDERER, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano: Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, St. Augustin 2004, s. 86–97; Lothar SCHNEIDER, *Form versus Gehalt: Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert*, in: Theophil Antonicek – Gernot Gruber – Christoph Landerer (edd.), Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages, Tutzing 2010, s. 39–54; Mark Evan BONDS, *Robert Zimmermann's 1854 Review of ‚Vom Musikalisch-Schönen': A Translation and Commentary*, in: Lee A. Rothfarb – Alexander Wilfing – Christoph Landerer (edd.), The Aesthetic Legacy of Eduard Hanslick: Close Readings and Critical Perspectives, New York 2025, s. 231–236.

[19] Geoffrey PAYZANT, *Eduard Hanslick and Robert Zimmermann: A Biographical Sketch*, 2001, online: https://www.rodoni.ch/busoni/cronologia/Note/hanslick.pdf [nahlíženo 2. 5. 2023]; Barbara TITUS, *The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick*, Acta Musicologica 80, 2008, s. 67–97, zde s. 75.

[20] E. HANSLICK, *Aus meinem Leben*, s. 39.

slickův opus 8 vyšel u pražského hudebního nakladatele Hoffmanna, roku 1849 o něm psal *Hofmeister* a v témže roce se dočkal recenze v *Neue Berliner Musikzeitung*. Její autor zdůrazňuje, že po estetické stránce písně nevykazují mnoho „originální invence" („*Originalität der Erfindung*"), ale že efektivní zpracování pěveckého partu a doprovodu svědčí o skladatelově kvalitním uměleckém vzdělání a vkusu.[21] V krátkém popisu vybraných skladeb pak recenzent konstatuje, že Hanslickovo hudební zpracování se k Zimmermannovým textům dobře hodí. Hanslick a Zimmermann jsou často vnímáni jako známí, kteří se navzájem ovlivňovali ve svém filozofickém a estetickém myšlení. Jejich hudební a literární tvůrčí inspirace pramenící z jejich přátelství však byla možná dosud podceňována. To, jak je těchto pět písní ve vzájemném vztahu strukturováno a jak se v nich důkladně propojují básnické a hudební prostředky, totiž naznačuje, že v Hanslickově okruhu se tvůrčí přístupy k hudbě a estetické diskuze o ní prolínaly (viz následující tabulka).

Opus 8 Eduarda Hanslicka

	poetický obsah	**výrazový charakter**	**tónina**	**délka (počet taktů)**
1: Liebchen, sag', wo find' ich Dich?	Šťastná a naivní zamilovanost: mužské lyrické Já se ptá, kde najde milovanou ženu; milovaná odpovídá a lyrické Já se rychle za milovanou vydává.	Leicht und verliebt (lehký a zamilovaný)	A dur	28
2: Wem ich was singen möcht,	Bolest v srdci: mužský lyrický hrdina lituje, že jeho romantický zájem o anonymní osobu není opětován.	Einfach und betrübt (jednoduchý a smutný)	F dur	16

[21] Jul[ius] WEISS, *Liederschau*, Neue Berliner Musikzeitung 3/49, 5. prosince 1849, s. 386.

3: Wenn's in den Wipfeln grau und grün	Hledání útěchy a rady v přírodě: mužské lyrické Já se svěřuje přírodě se všemi svými sny a láskou; příroda tajemství odhaluje jen kolemjdoucí milované.	Ziemlich langsam (poměrně pomalý)	Des dur	53
4: Mädchen, was senkest du sinnend dein Haupt?	Ideální scénář bezpodmínečné lásky: mužský lyrický hrdina a jeho milovaná jsou spolu šťastni navzdory pochybnostem rodiny milované ženy.	Scherzend (žertovný)	G dur	64
5: Das Bächlein murmelnd weiter drängt	Emoční nejistota a hledání rady v přírodě: lyrické Já nachází v přírodě citové nápovědy a dochází k závěru, že příští ráno mu/jí může zlomit srdce.	Trüb und schleichend (pochmurné a plíživé)	h moll	26

Abychom výše uvedené shrnuli a zopakovali, Hanslick tvrdil, že česky neumí ani číst ani psát a že mluvenou češtinu ovládá jen na základní úrovni. Přesto zhudebnil dvě česky psané básně. Obě zaujaly natolik, že byly vybrány do sbírky písní oblíbených domácích skladatelů, a Hanslickova *Milostná píseň pod Vyšehradem* byla zařazena do *Průvodce v oboru českých tištěných písní*, což ji zasadilo do kontextu českých národních písní. Oproti tomu Hanslickovy kompozice na Zimmermannovy německojazyčné texty, které vznikaly v prostředí pražských soukromých společenských setkání pořádaných Hanslickovým a Zimmermannovým společným přítelem Franzem Rohrweckem, byly recenzovány v *Neue Berliner Musikzeitung*, a dostalo se jim tak pozornosti i za hranicemi Čech. Tyto písně však moderní výzkum opomíjel, zatímco Hanslickovy *Lieder aus der Jugendzeit* (rovněž v němčině, ale vydané mnohem později než výše zmíněné písně), stejně jako jeho česky zpívané

písně *Český houslista* a *Milostná píseň pod Vyšehradem*, studovali muzikologové v českém prostředí i v zahraničí s ohledem na Hanslickovu „pražskou versus vídeňskou" identitu. Nedostatečně jsou však využívány další analytické kategorie: tvůrčí inspirace a komunikace v rámci soukromých setkání a osobních přátelství, kompoziční rozhodnutí učiněná s ohledem na následnou hudební interpretaci a na očekávání publika, vnitřní hudební myšlenky a strukturální rozhodnutí v rámci jednotlivých opusových čísel, či Hanslick jako vícejazyčná, případně multikulturní a z hlediska zájmů jistě mnohovrstevnatá osobnost. Jedním z důležitých hledisek v tomto poměrně jednostranném hodnocení Hanslickovy osobnosti je jeho vlastní líčení kariéry a života v jeho spisech, v nichž nuancoval své postavení pedagoga a kritika.

Věda a politika: Thunova reforma, Johann Friedrich Herbart a Hanslickův pozitivismus

Složitost Hanslickovy identity, nebo spíše složitost Hanslickovy vědomé konstrukce vlastní identity se však neomezuje pouze na jeho tvůrčí proces, ale ovlivňuje také jeho estetiku a odbornou práci.[22] Od Hanslicka jako prvního profesora hudební vědy v Rakousku a obecněji na německojazyčné akademické půdě[23] se očekávalo, že se podřídí určitým kulturním a politickým požadavkům. Hanslick své místo získal v roce 1856 v rámci reformy školství, kterou provedl hrabě Leopold Lev z Thun-Hohensteinu (1811–1888), ministr kultu a vyučování v letech 1849–1860.[24] Po revoluci roku 1848 byl Thun pověřen kompletní revizí habsburského školství se zaměřením na různé aspekty. I když měla reforma za cíl modernizovat univerzitu a přeměnit ji z místa, kde se vyučovalo propedeutice, na vzdělávací a výzkumnou instituci, snažila se zároveň potlačit liberální síly a reagovala na rostoucí napětí mezi rakouskými etnickými skupinami.[25] K dosažení těchto cílů používal Thun dvojsečnou politiku zdánlivé akademické svobody, kterou narušoval účelovými no-

[22] Pro vynikající nástin Hanslickova sebeutváření viz Lauren FREEDE, *The Critic as Subject: Hanslick's Aus Meinem Leben as a Reflection on Culture and Identity*, in: Nicole Grimes – Siobhán Donovan – Wolfgang Marx (edd.), Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression, Rochester 2013, s. 187–211.

[23] O Hanslickově akademickém působení viz Kevin C. KARNES, *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford 2008, s. 21–47.

[24] K rozličným aspektům Thunovy reformy viz Christof AICHNER – Brigitte MAZOHL (edd.), *Die Thun-Hohenstein'schen Universitätsreformen 1849–1860: Konzeption – Umsetzung – Nachwirkungen*, Wien – Weimar – Köln 2017.

[25] V tomto textu používáme „Rakousko" v historickém kontextu a máme na mysli různorodá a měnící se území pod habsburskou nadvládou v 19. století a na počátku 20. století.

minacemi politicky vhodných profesorů, aby nenápadně prosadil své veskrze konzervativní představy.[26)]

Etnické a kulturní napětí se řešilo snahou zamést ho pod koberec – což je osvědčená metoda vedoucí obvykle k politickému neúspěchu – a podporou vědeckých metod vnímaných jako kulturně neutrální. Tímto způsobem většina habsburské akademické obce zaujala jednoznačně pozitivistický postoj, který určoval směr vědeckého bádání v rakouských oblastech až do 20. století – vzpomeňme například Ernsta Macha (1838–1916), Hanse Kelsena (1881–1973) a Vídeňský kroužek.[27)] V rámci Thunovy reformy navíc úřady prezentovaly Johanna Friedricha Herbarta (1776–1841) jako alternativu k domnělému nebezpečí německého idealismu, považovanému za příčinu nedávných občanských nepokojů, a k vlivu Hegela v Prusku, jež bylo hlavním soupeřem Rakouska mezi německými národy.[28)] Herbartismus, který se navzdory svému významu a nadčasovosti „*nedostal do rozporu se zavedenými konfesemi a státoprávním uspořádáním*“,[29)] jak uvádí historik umění Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885) v dopise hraběti Thunovi z 26. listopadu 1854, se stal „*kvazi-oficiální státní filozofií*“,[30)] která dominovala habsburské akademické obci ještě několik desetiletí.

Hanslick, jenž usiloval o akademickou kariéru, aby mohl opustit místo úředníka finanční správy, se zapletl do této sítě politických her, jejichž cílem bylo podpořit sjednocení Rakouska vytvořením vědeckého diskurzu oproštěného od kulturních, národnostních a etnických zájmů. Vzhledem k okruhu herbartovců, kteří se podíleli na jeho jmenování univerzitním lektorem v roce 1856 a podporovali ho (například historik umění Gustav Heider (1819–1897), historik Josef Alexander von Hel-

---

[26)] Susanne PREGLAU-HÄMMERLE, *Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Innsbruck 1986, s. 101–107.

[27)] Vynikající přehled viz Franz L. FILLAFER – Johannes FEICHTINGER, *Habsburg Positivism: The Politics of Positive Knowledge in Imperial and Post-Imperial Austria, 1804–1938*, in: Johannes Feichtinger – Franz L. Fillafer – Jan Surman (edd.), The Worlds of Positivism: A Global Intellectual History, 1770–1930, Cham 2018, s. 191–238.

[28)] Peter STACHEL, *Leibniz, Bolzano und die Folgen: Zum Denkstil der österreichischen Philosophie, Geistes- und Sozialwissenschaften*, in: Karl Acham (ed.), Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften I. Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen, Wien 1999, s. 253–296, zde s. 256–257.

[29)] Barbara OTTO, *Der sezessionierte Herbart: Wissenschaftsrezeption im Staatsinteresse zur Zeit Metternichs*, in: Michael Benedikt – Reinhold Knoll – Josef Rupitz (edd.), Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung 3, Bildung und Einbildung: Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus; Philosophie in Österreich (1820–1880), Klausen-Leopoldsdorf 1995, s. 141–155, zde s. 143.

[30)] Andreas HOESCHEN – Lothar SCHNEIDER, *Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus*, in: Andreas Hoeschen – Lothar Schneider (edd.), Herbarts Kultursystem: Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert, Würzburg 2001, s. 9–22, zde s. 15.

fert (1820–1910) a filozof Franz Karl Lott (1807–1874))[31] si Hanslick musel být vědom skutečnosti, že každý, kdo se ucházel o „*učitelské místo v Rakousku* [...], *musel být herbartovcem nebo se k herbartismu hlásit*“.[32] Přestože si Herbarta v oblasti hudební estetiky Hanslick příliš nevážil, ve své habilitační žádosti se prezentoval jako zastánce herbartismu a stal se „strategickým“ herbartovcem, což ve Vídni 50. let 19. století nebylo nic neobvyklého.[33] Hanslickovu motivaci objasňuje šesté vydání pojednání *Vom Musikalisch-Schönen* (1881), v němž Hanslick kritizuje Herbarta za jeho podivné („*schiefen*“) výroky o hudbě.[34] Jak poznamenává Mark Evan Bonds, Hanslick si byl nyní „*natolik jistý ve svém profesním postavení, že neměl potřebu se hlásit k herbartovské tradici ani se vůči ní vymezovat.*“[35]

Kulturně neutrální věda: Hanslickova vědecká činnost

Zatímco bezprostřední politický tlak Thunovy reformy, který se projevil poklesem významu herbartismu, po roce 1860 zeslábl, kulturní prostředí, na které reagovala, zůstalo zachováno. Etnické a národnostní konflikty měly být vymýceny nebo alespoň uhlazeny tím, že se vykreslí obraz rovnosti nebo se zaujme pozitivistický vědecký postoj a o konfliktech se vůbec nebude mluvit. Hanslick, zčásti židovský a zčásti český přistěhovalec do hlavního města monarchie, si byl této politiky velmi

[31] Více o herbartistických učencích, kteří formovali Hanslickovu kariéru, viz Alexander WILFING, *‘Absolute’ Aesthetics in Context: The Sociopolitical Fundamentals of Eduard Hanslick’s Scholarly Activities; Towards a Cultural Turn in Hanslick Scholarship*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 50, 2019, s. 179–190, zde s. 183–184.

[32] Geoffrey PAYZANT, *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, Christchurch 2002, s. 131.

[33] Johannes FEICHTINGER, *Wissenschaft als reflexives Projekt: Von Bolzano über Freud zu Kelsen; österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*, Bielefeld 2010, s. 150. Srov. Ch. LANDERER, *Hanslick und Bolzano*, s. 83–86; K. C. KARNES, *Shaping Modern Musical Thought*, s. 31–34; Christoph LANDERER – Nick ZANGWILL, *Hanslick’s Deleted Ending*, British Journal of Aesthetics 57, 2017, s. 85–95, zde s. 90–91.

[34] Lee A. ROTHFARB – Christoph LANDERER, *Eduard Hanslick’s ‘On the Musically Beautiful’*, Oxford 2018, s. 11. Souhrnný přehled viz A. WILFING - D. ELSNER - M. WILFING-ALBRECHT, *Vom Musikalisch-Schönen*, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/diff_1.30.1.html [nahlíženo 2. 5. 2023].

[35] Mark Evan BONDS, *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford 2014, s. 162. Srov. Christoph LANDERER – Alexander WILFING, *Eduard Hanslick’s ‘Vom Musikalisch-Schönen’: Text, Contexts, and Their Developmental Dimensions; Towards a Dynamic View of Hanslick’s Aesthetics*, Musicologica Austriaca. Journal for Austrian Music Studies 2018, http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/51 [nahlíženo 2. 5. 2023].

dobře vědom, což zanechalo stopy na jeho vědecké činnosti.[36] Jako stručný a výrazný příklad těchto stop uveďme například jeho podíl na monumentální encyklopedii *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, vydávané v letech 1886–1902 souběžně v němčině a maďarštině. Zkráceně je známa pod názvem *Kronprinzenwerk*, protože práce na ní inicioval a zpočátku řídil korunní princ Rudolf (1858–1889).[37]

Tento počin se snažil zobrazit etnické skupiny říše s ohledem na jejich kulturní kvality, aniž by zjevně upřednostňoval germánský segment Rakouska-Uherska. Tato zdánlivě apolitická perspektiva měla hmatatelné politické důsledky, neboť vytvářela jednotné kulturní vědomí různorodých národů Rakouska v čele s Františkem Josefem I. jako s „*patriarchální otcovskou postavou*", která říši sjednocuje.[38] Hanslick jako hudební redaktor encyklopedie vystihuje tuto myšlenku ve své vlastní kapitole „*Musik in Wien*". Ačkoli obecně přidává vídeňskou hudbu k „německé" kultuře, vyzdvihuje „*jemné výpůjčky slovanských, maďarských a italských melodií*", které považuje za „*podnětné a zkrášlující jako etnické míšení obecně*", a odděluje „rakouskou" a „německou" hudbu v užším slova smyslu.[39]

Jeho výhrady ke konceptu eseje Franjo Ksavera Kuhače (1834–1911) o hudbě v Chorvatsku,[40] která se nesla ve vyhrocených národních náladách a byla tedy v rozporu s celkovým posláním zmiňované encyklopedie, vycházejí z podobných myšlenkových zdrojů.[41] Stopy tohoto nadnárodního stanoviska pronikají i do Hanslickovy estetiky: i když je pro něj hudba samozřejmě zakořeněna ve společenských, politických a ekonomických souvislostech, Hanslick se při její vědecké ana-

---

[36] K Hanslickově životopisu a ranému životu viz J. LUDVOVÁ, *Zur Biographie Eduard Hanslicks*; Ines GRIMM, *Eduard Hanslicks Prager Zeit: Frühe Wurzeln seiner Schrift 'Vom Musikalisch-Schönen'*, Saarbrücken 2003; TÁŽ, *Einige Prager Realien zum Thema Hanslick,* in: T. Antonicek – G. Gruber – Ch. Landerer (edd.), *Hanslick zum Gedenken*, s. 163–179.

[37] Všech 24 svazků je k dispozici online v obou jazycích: https://austria-forum.org/web-books/kategorie/kronprinzenwerk.

[38] Peter STACHEL, *„Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit": Eduard Hanslicks Anteil am „Kronprinzenwerk*, in: T. Antonicek – G. Gruber – Ch. Landerer (edd.), Hanslick zum Gedenken, s. 215–232, zde s. 225. Srov. J. FEICHTINGER, *Wissenschaft als reflexives Projekt*, s. 40.

[39] Eduard HANSLICK, *Die Musik in Wien*, in: Kronprinz Rudolf (ed.), Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild I. Wien und Niederösterreich, Wien 1886, s. 123–138, zde s. 123.

[40] Franz Xaver KUHAĆ, *Musik*, in: Kronprinz Rudolf (ed.), Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild XI. Dalmatien, Wien 1892, s. 204–212.

[41] Poděkování patří Stanislavu Tuksarovi, který nás upozornil na Hanslickovy dopisy Josefu von Weilen (1828–1889), v nichž tyto obavy vyjadřuje (Hrvatski državni arhiv, Kuhačova pozůstalost, Korespondence, Kniha XVIII/52–59, č. 137). Citovaný dopis je datován 22. ledna 1889.

lýze zaměřuje na čistě estetické funkce a nepřihlíží k mimohudebním rysům.[42] Na tuto čistě metodickou abstrakci, která je často mylně vykládána jako ontologický redukcionismus, bylo třeba nahlížet jako na něco, co vychází ze stejného politického smýšlení. Estetická analýza hudby bez ohledu na konkrétní dílo a jeho historické a kulturní prostředí, měla být považována za univerzální, objektivní, pozitivistickou „vědu".[43] Podle Petera Stachela se zdá být pravděpodobné, že taková koncepce mohla mít ohlas zejména v habsburském státě, zmítaném národnostními konflikty.[44]

Hanslick jako liberál

Ačkoli Hanslick chápal hudbu jako národnostně a kulturně neutrální fenomén, rysy, které přitom měl na mysli, byly rozhodně německé a vycházely z tradice vídeňského klasicismu, jenž za měřítko kvality „samotné hudby" považoval motivicko-tematickou propracovanost ztělesněnou Beethovenem.[45] Čím více se skladatelé vraceli k národním melodiím a motivům lidové hudby, tím více degradovali své dílo tím, že jeho estetické kvality rozmělnili politickými ambicemi.[46] Tento argument sice ve spisu *Vom Musikalisch-Schönen* rozveden není, lze jej však vyčíst z Hanslickových četných recenzí, v nichž jsou skladatelé pravidelně káráni za přílišnou inspiraci lidovou hudbou.[47] Je však třeba zmínit, že to platí nejen pro skladatele jako

---

[42] L. A. ROTHFARB – Ch. LANDERER, *Eduard Hanslick's 'On the Musically Beautiful'*, s. 55–56; A. WILFING – D. ELSNER – M. WILFING-ALBRECHT (edd.), *Vom Musikalisch-Schönen*, č. 3.34 a 3.35, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/t__VMS_Auflage_01_1854.html [nahlíženo 2. 5. 2023].

[43] Podrobný rozbor Hanslickova rozlišení estetiky a (hudební) historie viz Alexander WILFING, *Hanslick's Concept(s) of Beauty in Relation to History*, in: L. A. Rothfarb – A. Wilfing – Ch. Landerer (ed.), Legacy of Eduard Hanslick, s. 35–66.

[44] P. STACHEL, *„Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit",* s. 231. Pro obdobný příklad toho, jak multietnický charakter Rakouska ovlivnil vědeckou praxi, viz Matthew RAMPLEY, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013.

[45] K této běžné představě v německojazyčném estetickém diskurzu 19. století viz Celia APPLEGATE, *What Is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation*, German Studies Review 15, 1992, s. 21–32.

[46] K tomuto pojetí, které spojuje liberální maximy s kulturní politikou a hudebními žánry, viz například Dana GOOLEY, *Hanslick on Johann Strauss Jr.: Genre, Social Class, and Liberalism in Vienna*, in: N. Grimes – S. Donovan – W. Marx (edd.), *Rethinking Hanslick*, 91–107.

[47] Viz například Hanslickova recenze *Dimitrije* od Antonína Dvořáka (1841–1904) v deníku *Neue Freie Presse* ze 17. října 1882, v níž chválí „slovanský", ale ne příliš „slovanský" charakter hudby, která mu – na rozdíl od zcela maďarských melodií Ference Erkela (1810–1893) – poněkud připomíná současnou italskou operu.

Dvořák a Smetana, ale i pro Mahlera a Strausse. Jakákoli „nevhodná" nacionalizace (míru vhodnosti samozřejmě posuzoval Hanslick) byla vnímána jako škodlivá, neboť nacionalismus vyvolává konflikty, a tím ohrožuje mnohonárodnostní habsburskou říši.[48] Je proto poněkud ironické, že jedna z Hanslickových písní na český text byla roku 1863 považována za „českou národní".

Jak již mnohokrát ukázal Pieter Judson, toto propojení univerzalismu a německé kulturní nadřazenosti, v němž je univerzální implicitně chápáno jako německé, je klíčovým rysem vídeňského liberalismu.[49] Například liberální vídeňské spolky byly otevřené lidem jakéhokoli náboženství, kultury a národnosti, pokud splňovali ideál sebekultivace (*Bildung*). Tento ideál však vycházel z kulturních a morálních hodnot německého měšťanstva. Do liberální společnosti tak mohl člověk vstoupit bez ohledu na židovský nebo český původ, pokud mluvil německy, vyznával německé kulturní hodnoty a převzal německé morální ideály.[50]

Nyní se vraťme k otázce Hanslickovy mnohovrstevnaté identity a způsobu, jakým se rozhodl sám sebe zobrazit ve svých recenzích a vzpomínkách. David Brodbeck má jistě pravdu v tom, že Hanslickovo popírání znalosti češtiny je důsledkem jednak jazykového konfliktu, který vyvrcholil v 90. letech 19. století, kdy Hanslickovy memoáry poprvé vyšly tiskem, jednak jeho „*měnící se konstrukce sociální identity*".[51] Hanslickovo záměrné zapomínání na židovský původ z matčiny strany[52] mohlo rovněž pramenit z rostoucího antisemitismu ve Vídni, kde měl být brzy starostou zvolen Karl Lueger, zakladatel antisemitistické Křesťansko-sociální strany a jeden z politických vzorů mladého Adolfa Hitlera.[53] Až na tyto vnější okolnosti však ani jeden z těchto faktorů nebyl podle Hanslickova liberálního smýšlení důle-

---

[48] Pro srovnatelnou argumentaci v uměleckohistorickém diskurzu se snahou etablovat baroko jako jednotící rakouský sloh v protikladu k „náročnějším" proudům a pro přístup Vídeňské školy k lidovému umění viz M. RAMPLEY, *The Vienna School of Art History*, s. 74–140.

[49] Viz např. Pieter M. JUDSON, *Exclusive Revolutionaries. Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914*, Ann Arbor 1996; TÝŽ, *Rethinking the Liberal Legacy*, in: Steven Beller (ed.), Rethinking Vienna 1900, New York – Oxford 2001, s. 57–79.

[50] Viz kapitola *Liberal Ideologie: Die Definition von Gemeinschaft und Nation im Jahr 1848*, in: Pieter M. JUDSON, *Wien brennt!: Die Revolution von 1848 und ihr liberales Erbe*, Vienna 1998, s. 73–108.

[51] D. BRODBECK, *Hanslick's Smetana*, s. 11.

[52] E. HANSLICK, *Aus meinem Leben*, s. 220–221.

[53] K této problematice, která přímo souvisí i s Hanslickovým komplikovaným vztahem k Richardu Wagnerovi (1813–1883), viz např. Thomas S. GREY, *Masters and Their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser, and „Die Meistersinger"*, in: Nicholas Vazsonyi (ed.), Wagner's Meistersinger: Performance, History, Representation, Rochester 2002, s. 165–189; Christoph LANDERER, *Wagner, Hanslick, Nietzsche und das „Judentum in der Musik"*, Österreichische Musikzeitschrift 59, 2004, s. 5–14; David KASUNIC, *On „Jewishness" and Genre: Hanslick's Recep-*

žitý: převzetím hodnot, ideálů a kultury liberalismu odložil jakékoli partikulární vlastnosti jako „židovský“ nebo „český“ ve prospěch toho, co mu muselo připadat jako čistě lidská identita.[54)]

S odstupem času můžeme „čistě lidské“ v Hanslickových spisech interpretovat jako idealizované německé. A Hanslick musel tuto implicitní zaujatost přinejmenším tušit, když litoval, že Smetanovo jméno navzdory jeho „*neúnavné produkci četných skladeb* [...] *neproniklo mimo úzký prostor exkluzivní českosti*“. Jak Hanslick dále uvádí, vídeňské publikum „*jeho opery nezná; navzdory veškeré své výjimečnosti zaniknou, pokud jim okamžitě nepomůže německý překlad*“, který by je konečně uvedl na světovou scénu.[55)] Zdá se tedy zcela logické, že Hanslick nechtěl na stará kolena dělat rozruch kolem svého českého původu a písní, zatímco moderní věda se zajímala právě o nuance, které poskytovala jeho raná tvorba, a zbytečně opomíjela jeho ostatní písně.

Závěr

Vícejazyčnost v korespondenci a komunikaci v Čechách 19. století téměř nevyhnutelně přesahuje čistě jazykovou oblast. Přinejmenším v Hanslickově případě vícejazyčnost (nebo její popírání) úzce souvisí s kulturní individuální nebo kolektivní identitou, politikou, životní cestou a pocitem sounáležitosti (z Hanslickova pohledu) a vlastnictví (z pohledu různých kritiků a dalších současníků). Vícejazyčnost tak přesahuje oblast mluveného (či psaného) slova, tedy kódu, který se používá pouze ke sdělení určitého obsahu, ať už prostřednictvím znaků, nebo prostřednictvím tónu, hlasu a stylu. Stejně důležitá je zde i (vokální) hudba – ani ne tak ve své funkci (často spíše povrchně proklamovaného) „univerzálního jazyka“, ale spíše jako prostředek komunikace a reprezentace sebe sama nebo určitého společenství. Právě tohoto zařazení sebe sama do určitého společenství dosáhl Hanslick prostřednictvím svých skladeb, vědeckých prací a recenzí. V jeho případě zahrnují

tion of Gustav Mahler, in: N. Grimes – S. Donovan – W. Marx (edd.), Rethinking Hanslick, s. 311–338.

54) Paradoxně bylo „čistě lidské“ také hnací silou Wagnerova pojetí *Gesamtkunstwerk* v jeho curyšských spisech, které vytýkaly antickému řeckému umění – vzoru pro Wagnerovo souhrnné divadelní umění – jeho neodmyslitelnou vazbu na řecké náboženství a kulturu, což představovalo překážku pro „čistě lidské“ umění. Viz např. Alexander WILFING, *Musikalische Autonomie und das Gesamtkunstwerk: Eduard Hanslick und Richard Wagner im Dialog mit der idealistischen Musikästhetik*, Open Library of Humanities 9, 2023, [DOI: https://doi.org/10.16995/olh.8114].

55) D. BRODBECK, *Hanslick's Smetana*, s. 3. Německý originál viz Eduard HANSLICK, *Concerte*, Neue Freie Presse, 14. prosince 1880, s. 7; TÝŽ, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre: 1870–1885; Kritiken*, Berlin 1886, s. 284.

aspekty vícejazyčnosti identitu spojující vídeňské, německé a české prvky, dále rozmanité tvůrčí a filozofické myšlenky počínaje velkými instrumentálními díly a konče malými žánry, jako je píseň, působení v soukromém i veřejném hudebním prostředí a kroky v profesní kariéře a profesní kontakty v Praze i ve Vídni. A možná ani není nutné označovat Hanslicka za Čecha, nebo Rakušana, za skladatele, nebo estetického teoretika, za pražského, nebo vídeňského protagonistu. Hanslickův „dvojí život" primárně neodkazuje na různé biografické, sociokulturní a umělecké kontexty jedné kulturní osobnosti, ale na reprezentaci, interpretaci a nuancování těchto aspektů. V tomto příspěvku jsme se pokusili načrtnout obraz jednoho Hanslickova života, který propojuje různé (a vlastně více než dvě) biografické linie. Snad se nám podaří inspirovat další mezioborový výzkum a celistvější pohledy na hudební dějiny, jež by mohly vést k diferencovanějšímu chápání vzdělanosti a hudby (a umění obecněji) jako kulturní praxe a identity, jako proměnlivého a velmi komplexního pojmu, samozřejmě vždy s ohledem na sebepojetí a sebeprosazení jednotlivých protagonistů.