

Univerzita Hradec Králové
Filozofická fakulta
Historický ústav

Hudební impresionismus v Čechách

Bakalářská práce

Autor: Ondřej Holub
Studijní program: B7105 – Historické vědy
Studijní obor: Prezentace a ochrana kulturního dědictví
Vedoucí práce: doc. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.

Hradec Králové, 2015

Zadání bakalářské práce

Autor:	Ondřej Holub
Studium:	F11333
Studijní program:	B7105 Historické vědy
Studijní obor:	Prezentace a ochrana kulturního dědictví
Název bakalářské práce:	Hudební impresionismus v Čechách
Název bakalářské práce AJ:	The Musical Impressionism in Bohemia

Anotace:

BP se bude zabývat obrazy myšlení a postupů francouzské a ruské hudební školy v tvorbě našich skladatelů, mezníky jejich tvorby, analýzou vybraných děl. Tendence české hudby v období tzv. Fin de siècle. Reflexe jednotlivých, určitých děl v dobovém tisku a vliv imp. epochy na další vývoj hudby. Metody zpracování: heuristika, historicko-analytická metoda, přímá, komparatistika
Literatura: Bek. J.-Impresionismus a hudba Sychra, A.: Národní archiv ČR - impresionismus a exp. v hudbě Helfert - Česká moderní hudba, Hostinský O.: Archiv MZK - Smetana a jeho boj o českou mod. hudbu, Rolland, R. - Hudebníci nedávné doby

Garantující pracoviště:	Historický ústav, Filozofická fakulta
Vedoucí práce:	doc. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.
Oponent:	PhDr. Veronika Středová, Ph.D.
Datum zadání závěrečné práce:	4.12.2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval pod vedením vedoucího bakalářské práce samostatně a uvedl jsem všechny použité zdroje a literaturu.

V Hradci Králové dne:

Podpis autora:

Anotace

HOLUB, Ondřej. *Hudební impresionismus v Čechách*. Hradec Králové: Filozofická fakulta. Univerzita Hradec Králové, 2015, 50s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce je zaměřena na výklad specifického postavení hudebního impresionismu v tvorbě českých skladatelů a jejím tématem je rovněž charakteristika pochopení tohoto stylu naší hudební kritikou. Za tím účelem se práce ve své první části zaobírá obecnou definicí hudebního impresionismu, jak ji ve své tvorbě a výkladech podal Claude Debussy, reflexí tvorby tohoto skladatele v Čechách a také odlišným chápáním samotného pojmu českou muzikologií. Druhá část práce přibližuje jednotlivé impresionistické kompozice vybraných skladatelů, přičemž přihlíží také k filosofickému podkladu jednotlivých děl a jejich provázanosti s dobovou literaturou a kulturou.

Klíčová slova: hudební impresionismus, skladatelé – čeští, česká hudba – dějiny

Annotation

HOLUB, Ondřej. *Musical impressionism in Bohemia*. Hradec Králové: Faculty of Arts, University of Hradec Králové, 2015. 50 pages. Bachelor degree thesis.

This propounded degree thesis is focused on explanation of musical impressionism style aspects, how they were represented within the framework of musical art of Czech composers and it is also seeking some specific principles whose could be proclaimed as unique form as our musicology has been able to understood this term. A first part of thesis try to submit a general definition of musical impressionism, how it has been described and constituted in work of Claude Debussy and this part also describes a reflection of his work in Bohemia. Logically, thesis is focused on clarification of some differences at understanding to term by Czech musicologists. A second part of the thesis try to explain how musical impressionism has been presented in artwork of some chosen composers. Then, the thesis suppose a complex of philosophical circumstances for these compositions which are subsequently uncovered, with connection to literature and culture of the period.

Keywords: Musical Impressionism, Czech composers, History of Czech music

Obsah

Úvod.....	1
1. Charakteristika hudebního impresionismu.....	3
1.1 Claude Debussy.....	5
1.2 Hodnocení Debussyho v časopise Lumír.....	7
2. Impresionismus v kontextu české hudby konce století.....	9
2.1 Kontakty české a francouzské hudební kultury.....	11
2.2 Ruský impresionismus v reflexích české kritiky.....	13
2.3 Zichovo pojetí hudebního impresionismu.....	15
3. Impresionismus v díle Antonína Dvořáka.....	17
3.1 Klavírní cyklus Poetických nálad.....	18
3.2 <i>Rusalka</i>	20
4. Zdeněk Fibich.....	21
4.1 <i>Nálady, dojmy, upomínky</i>	22
5. Impresionismus v kontextu tvorby Vítězslava Nováka.....	25
5.1 Impresionismus v Novákově klavírní tvorbě.....	26
5.2 Idea klavírní básně <i>Pan</i>	28
5.3 Symfonická báseň <i>O věčné touze</i>	29
5.4 Poměr české kritiky k Novákovu impresionismu.....	31
6. Josef Suk na cestě k modernímu výrazu.....	32
6.1 Klavírní díla Josefa Suka ve vztahu k impresionismu.....	33
6.2 <i>Pohádka léta</i>	35
7. Raný tvůrčí vývoj Bohuslava Martinů.....	36
7.1 Vliv francouzského impresionismu na tvorbu Martinů.....	37
7.2 Meloplastický balet <i>Ištar</i> a jeho idea.....	40
7.3 Zhodnocení impresionistického vývoje Bohuslava Martinů.....	42
Závěr.....	43
Seznam pramenů a literatury.....	47

Úvod

Námět mnou zvolené teze jsem zvolil se zvážením svého osobního zaujetí pro hudební estetiku a filosofii dějin hudby. Vycházel jsem přitom ze samostudia a svých kontaktů s absolventy oboru klasické kompozice, s nimiž jsem dané téma opakovaně nezávazně konzultoval. Můj neformální estetický zájem o hudební impresionismus později přerostl v badatelský zájem o podstatu progresu tohoto směru v rámci dějinného vývoje české klasické hudby. Na základě svého studia jsem zaznamenal jistou absenci zájmu o dané téma a stanovil jsem tudíž jako předběžný cíl budoucí práce analýzu predispozic vývoje impresionistického stylu u nás a vytvoření orientačního nástroje jeho vývoje. Motivací mi byla snaha vytvořit touto prací jakousi sumarizaci historie stylu.

Bakalářská práce se tak v souladu s titulem „Hudební impresionismus v Čechách“ zabývá svěbytnou tematikou dějin české hudby přelomu 19. a 20. století. Koncentruji se v ní zejména na objasnění kontextu vývoje stylu v rámci tvorby jednotlivých vybraných skladatelů, kteří dospěli k impresionismu díky přirozené reakci na vývojové tendence dobové evropské hudby anebo na tehdy moderní impresionistické tvůrčí prvky kladli odpovídající akcent. Ve své práci hodlám blíže charakterizovat impresionistickou tvůrčí periodu těchto skladatelů a poukázat na díla, jež vykazují znaky této metody. Neopomím při této charakteristice hodnotit daná díla zorným úhlem kritiky dobových odborných žurnálů, v kterémžto vztahu popisují též dobové chápání pojmu „hudební impresionismus“ českou muzikologií.

S ohledem na dosavadní studium pramenů a literatury spatřuji ve zvoleném tématu mnoho dosud nedostatečně kriticky zhodnocených míst. Řada děl encyklopedického rázu se zabývá tvorbou jednotlivých skladatelů značně obecně, podává výčet faktů povětšinou informativního charakteru. Monografie Josefa Beka Impresionismus a hudba je ve svém vztahu k problematice determinována svým omezeným rozsahem a inklinuje spíše k tónu populárně – naučných publikací. Přestože je Bekova prezentace tématu pro mou práci orientačním bodem, motivovala mne spíše k hlubšímu propracování tématu po jeho filosofické stránce. Sborník Hudba v českých dějinách je kompilací, jež pod titulem Nová doba uvádí zdařilou Léblůvu analýzu hudební moderny, avšak bez souvztažnosti tvůrčí orientace autorů ke konkrétním dílům, bez uvedení konkrétních konexí.

Jsem tudíž nucen stavební rámec práce opírat z větší části opírat o monografické publikace biografického typu, z nichž namátkou uvádím exemplární a v mnoha ohledech přínosnou práci Václava Štěpána *Novák a Suk* či autobiografickou *O sobě a jiných*, jejíž autorem je Vítězslav Novák. Relevantní informace nejen hudebně – faktografického rázu jsem čerpal z dobových čísel periodika *Lumír*, jež svou kosmopolitní orientací napomohl mezikulturnímu přenosu a řadou recenzí přispěl k akreditaci impresionismu na naší scéně.

Z předběžné kritiky pramenů vyplývá také výběr metod mojí práce, jež spočívá zejména v dlouhodobé heuristice a kritické analýze pramenů, jejichž výpovědní hodnota se značně liší. Jestliže v práci cituji výpovědi dobových muzikologických žurnálů, děje se tak za přispění heuristické metody a vyhledávání archivních materiálů SVK HK.

Shromáždění aplikovatelných pramenů bylo vzápětí doplněno jejich vzájemnou komparací, jejímž smyslem bylo poznání různých ambivalentních postojů k samotnému pojmu hudební impresionismus a bližší profilace postojů, jaké zaujímala muzikologie ke konkrétním opusovým číslům, vykazujícím impresionistické znaky. Nezbytnou součástí komparace je také definice rozdílů, s jakými kritika nahlížela na díla francouzská, ruská či domácích autorů, odhalení subjektivistických soudů, jak se objevují ve statích na téma hudebního impresionismu a v neposlední řadě též objasnění stanoviska, z jakého shlíželi na konkrétní díla samotní skladatelé či jejich blízké okolí. Uvedené okolnosti komparační metody slouží v práci především jednomu z jejích hlavních cílů, k celkovému objasnění ideového zázemí hudebního impresionismu a jeho zařazení do kontextu dobové kultury.

1. Charakteristika hudebního impresionismu

Aby bylo možné pojem hudebního impresionismu správně zařadit do kontextu českého hudebně historického vývoje, je třeba jej nejdříve definovat. Účelná, stručná charakteristika bude při dalším rozboru impresionistických děl českých skladatelů nezbytnou a poslouží coby opěrný bod bádání na daném hudebně – teoretickém poli.

Stručně lze podat výklad hudebního impresionismu jako takového chápání tonality, jež „*je v první řadě výrazem prchavých dojmů a nálad, jež skladatel objevuje ve svém styku s přírodou a nechává se inspirovat barevností a světelností jejich jevů.*“¹ Sama o sobě by taková definice nepostačovala, neboť inspirační východisko, jež se opírá o aktivní reflexi přírodních úkazů a jevů, je vlastní v plné míře již hudebnímu romantismu (například Beethovenova šestá symfonie, zvaná též Pastorální). Je proto třeba připomenout, že do oblasti hudby byl impresionismus převzat coby analogie stejnojmenného malířského stylu, s nímž byl generačně spřízněn, a že také hudební skladatel – impresionista dosahuje zmíněné reflexe užitím do té doby značně netradičních nástrojových poloh a barev, především pak za pomoci užití celotónové stupnice, aplikací tzv. akordických paralelismů (tj. vrstvením a netradičními obměnami vhodných tónových souzvuků), což ve svém výsledku vede k uvolnění doposud kanonické hudební formy a nápodobě básnické obrazotvornosti a popisné lyriky.²

Hledisko novodobé muzikologie však nehledá východisko tohoto směru jen v čiré analogii s malířským stylem a jeho efektech – v širším kontextu se hudební impresionismus opírá o estetické cítění secese, které mimo jiné volí jako prostředky uměleckého vyjádření bohatou ornamentiku, křivky (arabesky) a lomené barvy.³ Teoretická východiska impresionistického stylu našla své literární vyjádření v pracích rakouského fyzika Ernsta Macha a jeho filosofickém postulátu, pravicím, že „nikoliv věci, nýbrž barva, tón, výraz, prostor, čas, to, co obvykle nazýváme počítky, jsou vlastními elementy světa.“⁴ Stojí za pozornost, že Machův výrok klade ve výčtu esteticky

¹ VYSLOUŽIL, Jiří. Hudební slovník pro každého: díl první. Vydání 1. Vizovice: LÍPA, 1995. ISBN 80-901199-0-5 str. 125

² tamtéž

³ tamtéž

⁴ BEK, Josef. Impresionismus a hudba. 1. Vydání. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1964. Str. 9

významných počitků barvu a tón vedle sebe, že počítá s časem jako veličinou kreativity, a tím akcentuje *dojem* coby charakter výsledného estetického požitku.

Z pohledu ortodoxní muzikologické metodologie lze samozřejmě charakteristiku každého hudebního směru dokázat a vyjádřit pouze analýzou díla a následnou aplikací získaných poznatků na celek dané generační tvorby (je-li tato aplikace možná), ale obecně lze definici vyjadřovacích prostředků hudebního impresionismu vyjádřit takto: jeho nejvlastnějším polem působnosti je výrazová zkratka, výslednice obdivu takřka celé jedné generace umělců ke všemu, co přicházelo z Dálného východu, těžko skrývaná inspirace evropských symbolistů všemi náznaky, jež skrývala například čínská anebo japonská drobná poezie.⁵ Ve sféře zájmu evropských impresionistů a symbolistů nespočívá jen fascinace orientem, ale též starší, rokokovou galantní poezií, která taktéž hledala umělecká naplnění v intimních drobnokresbách – a ani nový náhled na asijské kultury, ani pozitivní hodnocení rokokového verše, stylu a dekorací nezůstalo bez vlivu na impresionistické hudební skladatele.⁶ Jejich generace znovuobjevila umělecké krédo Wolfganga Amadea Mozarta, pravíci, že „hudba nemá ani v nejstrašlivější chvíli urážeti ucho, nýbrž i tehdy mu má lahoditi.“⁷ Sebetragičtější motiv nesmí být na úkor eleganci.

Za účelem dosažení takového kreativního závazku si skladatel-impresionista vypůjčuje z impresionismu malířského klíčovou metodu umělecké práce, techniku slévání odlišných, barevně-zvukových ploch.⁸ Dochází přitom k jejich vzájemnému prolnutí. Tyto barevné plochy nebo skvrny jsou plodem nové orchestrace, která si žádá často zcela nový způsob zacházení s danými nástroji a především takové plochy „*chtějí být chápány jako splývavý zvuk, vrcholící v netradičních ozdobách partitury.*“⁹ Hudební impresionismus se netají kladením vysokých nároků na senzorní schopnosti každého posluchače – každý sluchový počitek, netradiční zvukové spojení anebo pověstná mlhavá zastřenost hudebního impresionismu si žádají takřka meditativního naladění posluchačů. Impresionismus přináší revoluci do partitur – díky pokynům pro přednes typu „zastřeně“,

⁵ BEK, Josef. Impresionismus a hudba. Str. 16

⁶ tamtéž

⁷ ROLLAND, Romain. Hudebníci přítomnosti. Vyd.1. Praha: Aventinum, 1930. Aventinum, 233sv. str. 236

⁸ tamtéž

⁹ SYCHRA, Antonín. Impresionismus a exprese v hudbě. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1990.

ISBN 8070581956. Str. 38

„nemotorně“ anebo „bez suchopárnosti“¹⁰ Ke krédu Mozartovu se tak záhy řadí krédo Debussyho – že uměleckou disciplínu je třeba hledat ve svobodě.¹¹

1.1 Claude Debussy

O významu tohoto hudebního skladatele pro vývoj moderní hudby svědčí snad nejlépe pádný výrok Émila Vuillermoze: „*Kdyby už tehdy existovalo slovo bolševik, bez váhání by ho byli použili k označení tohoto vzdorovitého mládence, který si dovolil napsat za klíčem šest křížků.*“¹² Vzdorovitost měl v krvi; jeho otec se roku 1871 účastnil jakožto velitel roty komunardů útoku na pevnost Issy, řízením okolností byl incidentu přítomen též básník Paul Verlain, který svou poetikou později Debussyho inspiroval.¹³

Počátky životní dráhy otce moderní francouzské hudby se ovšem nezdály prozrazovat budoucího hudebního génia – jeho otec byl, přes onu krátkou revoluční epizodu, účetním u železnice a matka vychovávala Clauda v domácích podmínkách.¹⁴ Jistá sociální zanedbanost byla kompenzována péčí Debussyho tety, která jej brala na cesty z kosmopolitní Paříže na francouzský jih, ke Středozemnímu moři – právě tady došlo k prvnímu kontaktu Debussyho s hudbou, právě tady se zrodilo rozhodnutí vzdělat jej ve hře na piano. Učitelkou mu byla paní Mauté de Fleurville, která bývala kdysi žačkou Fryderika Chopina a nadto – snad dílem náhody – tchyní již zmíněného Paula Verlaina¹⁵ Debussy později objevil, že Verlainova básnická metoda představuje estetiku umění „diskrétního a vytříbeného, jemného a poněkud zahaleného“, kterážto charakteristika vystihuje povahu hudebního impresionismu.¹⁶ Básník i skladatel byli „oba dokonale francouzští“ v půvabu a měkkosti svého uměleckého výrazu¹⁷ Blížkost obou povah vyjádřil přesně jeden z následovníků Debussyho, Paul Dukas, autor impresionistického

¹⁰ Tamtéž, str. 64

¹¹ Tamtéž, str. 53

¹² JAROCINSKI, Stefan. Debussy: impresionizmus a symbolizmus. 1.vyd. Bratislava: Opus, 1989. Str. 21

¹³ Tamtéž, str. 98

¹⁴ HOLZKNECHT, Václav. Claude Debussy. 1. Vydání. Praha: SNKLHU, 1958. Str. 7

¹⁵ Tamtéž, str. 8

¹⁶ Tamtéž, str. 44

¹⁷ Tamtéž, str. 45

Čarodějova učně, když deklaroval, že nestačí Debussyho hudbě „pouze“ naslouchat, že je třeba v jejích zvukomalbách hledat poetiku, básnický postoj.¹⁸

Poprvé zde nešlo pouze o formální zhudebnění básnického textu, jak jej znal romantismus. Debussy položil základní kámen hudebního impresionismu tím, že poezii chápal jako stavební kámen svojí hudby, nepřizpůsoboval slova a deklamaci verše hudbě, ba naopak chápal poezii francouzských symbolistických básníků jako novou etapu ve sféře muzikálnosti. Ostatně se symbolisty a aristokratickými dekadenty sdílel Claude Debussy též přesvědčení o spojení umění a mýtu. Stephane Mallarmé, autor básnického podkladu k Debussyho *Faunovu pozdnímu odpoledni*, definoval podstatu takového spojení: „*Vše, co je posvátné a chce takovým zůstat, se musí zahalit rouškou tajemství.*“¹⁹ S Mallarmého výrokiem koresponduje podobné Debussyho vyjádření, které se dochovalo z jeho korespondence, zaslané skladateli Ernestu Chaussonovi. Debussyho apel na jeho staršího přítele a kolegu volá po obraně vkusu – budoucí zakladatel hudebního impresionismu zde hodlal zabránit mase posluchačů, aby zacházela s hudbou „stejně samozřejmě, jako s kapesníkem.“²⁰ Podobné názory obou odpovídají plně duchovnímu klimatu Paříže konce století, kdy se v pařížské metropoli těšil velké oblibě esoterismus a neortodoxní mysticismus. Je rovněž známo, že Claude Debussy se živě zajímal o metafyzická a okultní východiska Kabalistického řádu Růžového kříže.²¹

Na druhou stranu se Debussy neostýchal využít prostoru, který mu nabízela moderní žurnalistika a publikovat své estetické názory ve formě statí a esejů anebo korespondence. Tak roku 1911 otiskl časopis *Excelsior* interview se skladatelem, ve kterém zaznělo z úst Clauda Debussyho jednoduše formulované, přitom však podstatné krédo hudebního impresionismu: „*Hudba je svobodné, volně prýštlící umění, umění plenéru, umění podobné žvlům – větru, nebi, moři.*“²² Plenér je nejvlastnějším pracovním prostředím impresionismu jako celkového směru, a tudíž i zvukomalba partitur by měla vycházet z přirozeného, přírodního základu. Hudba by nikdy neměla být „*uměním*

¹⁸ LOCKSPEISER, Edward. Claude Debussy. *Encyclopaedia Britannica*. [Online]. 11-12-2014. [Cit. 2015-03-20]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/154804/Claude-Debussy>

¹⁹ ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Vyd. 1. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0558-8. str. 49

²⁰ Tamtéž

²¹ tamtéž

²² JAROCINSKI, Stefan. Debussy: impresionismus a symbolizmus. Vyd.1. Bratislava: Opus, 1989. Str. 18

falešných květů“, jak se roku 1899 vyjádřil o hudbě Richarda Wagnera spisovatel André Gide.²³ Řečeno samotným Debussym, posluchač by na zachycení krásy hudebního díla neměl vynakládat námahu – krása by měla být prostě přítomna.²⁴

Jako první impresionistické dílo bylo hodnoceno Debussyho *Printemps*, a to již roku 1887, kritici v díle akcentovali nadměru citu pro hudební barvu na úkor formy.²⁵

1.2 Hodnocení Debussyho v časopise *Lumír*

Zevrubnou představu o podobě vztahů, jež zaujímali čeští recenzenti a odborní referenti z řad muzikologických kruhů k tvorbě Clauda Debussyho, si lze učinit díky nekrologu, otištěnému v časopise *Lumír* roku 1918. Článek je zároveň pojat jako kritika *Péllea a Melisandy*, skladatelovy jediné opery a v základním přehledu vystihuje vše, čím se ve své podstatě zaobírala Debussyho revoluční instrumentace. Autorem nekrologu je skladatel Ladislav Vycpálek, sám spíše symfonik, jehož tvorba byla blízká neoromantismu či romantickému modernismu. K moderní francouzské tvorbě Clauda Debussyho zaujal obdivný, ale také střízlivý a profesionální postoj, jež byl dán vzájemnou nesourodostí uměleckých programů obou skladatelů. Vycpálek nejdříve stručně charakterizoval metodu hudebního impresionismu, zmínil užívání celotónové stupnice, spojování vzájemně nesouvisících akordů, aby akcentoval, že přes všechny tyto revoluční invence je hudební tok Debussyho řeči „mozartovsky plynulý“, ale nepominul přitom zdůraznit a shrnout úskalí skladatelovy tvorby, respektive hudebního impresionismu jako celku: „*jeho umění silně zaujme, zhypnotisuje posluchače, podmaní si jej svými jemnými, ba až přejemnělymi půvaby, avšak co platno to vše, když slunce volá po životu, život po radosti a radost po plných, žhavých tónech?*“²⁶

Taktéž Josef Bohuslav Foerster, jež si dílo Clauda Debussyho a jmenovitě jeho *Pellea a Melisandu* zvolil za námět své analytické kritiky, otištěné v *Lumíru* již roku 1909, byl v jádru novoromantikem, v hudbě a kompozici samé mu byly blízké tragické tóny, zaobíral se v kompozici často náboženskou a metafyzickou tematikou, proto také

²³ Tamtéž, str., 92

²⁴ Tamtéž, str. 124

²⁵ Tamtéž, str. 18

²⁶ VYCPÁLEK, Ladislav. Claude Debussy: nekrolog. *Lumír*. [Online]. Praha: J. Otto, 1918. str. 429 [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/46.1917-1918/9/429.png>

Debussyho dílo sice chápe a správně jmenuje definice hudebního impresionismu, není si ovšem jist jeho absolutní, celoevropskou uměleckou platností. Konstatuje, že před rokem 1903 by sotvakdo mohl u nás dobře znát skladatelovy opusy.²⁷ Foerster ponechal stranou Debussyho klavírní dílo. *Pelleas* mu postačil k dostatečné charakteristice. Svoji analýzou dokázal, že dostatečně chápe a dokonce je mu sympatická novodobá práce s orchestrální barvou, jak s ní uměl zacházet právě Debussy, přesto jsou mu jeho umělecké snahy spíše vyjádřením dobové touhy po raritní zvukové fantastice.²⁸

Necelé dva týdny poté, kdy byl v Sarajevu zastřelen následník habsburského trůnu, otiskl Lumír obsáhlý článek *Mladá hudební škola francouzská*. Zda bezprostředně propuknuvší válečné události zanechaly stopu na stylistice článku, to nelze dokázat, ovšem je patrné, že onen lehce shovívavý Foersterův tón zmizel, aby byl vystřídán proklamací obdivu k novodobé hudební francouzské tvorbě. Taková změna vztahu hudební kritiky ke francouzské moderně byla více než žádoucí, neboť předválečné inscenace Debussyho tvorby (a nejen jí samé), se neseťkávaly povětšinou s větším ohlasem posluchačské veřejnosti – její zájem např. o premiéru *Péllea a Melisandy* 28. 9. 1908 byl mizivý.²⁹ Po značnou dobu byla česká hudební kultura zahleděna do národních témat, diktovaných entuziasmem vrcholících fází národního obrození. Po roce 1900 dozrává nová posluchačská základna, jež se, jak napovídá již předcházející Foersterova a Vycpálkova kritika, rekrutuje z řad těch, kdo mohli mít blízko k novodobé francouzské básnické tvorbě, dekadenci, okultně – mystickému vzepětí, jak jej zažila Paříž pozdního 19. století a především k onomu hudebnímu tajemství či esoterismu, do nějž chtěli hudbu halit právě Debussy s Maeterlinckem.

Ačkoli se Lumír v *Mladé hudební škole* zaobírá Debussym na natolik velkém prostoru, nakolik byla jeho hudba reformátorská a příznačná pro celou epochu, přivádí autor článku René Chalupt na scénu další, doposud méně známe moderní tvůrce. Nesporně nová je tu reflexe tvorby Erika Satieho. Právě s ním se Debussy nejenom přátelsky stýkal v prostředí pařížských salonů a kabaretů, společně nacházeli také zalíbení v mystickém rosenkruciánství a Chalupt se neostýchal přiřknout Satiemu až biblicky

²⁷ FOERSTER, Josef Bohuslav. Claude Debussy. Lumír[Online]. 16. září 1909. Roč. 37., Čís. 11 str. 510

²⁸ Tamtéž, str. 514

²⁹ LÉBL, Vladimír. Názorové výboje a vývojové tendence. In: SMETANA, Robert a kol. *Dějiny české hudební kultury 1890-1945*. Díl 1: 1890-1918. 1. vydání. Praha: Academia, 1972, str. 120

prorocký význam, když jej symbolicky přirovnal k Janu Křtiteli, který dalším novátorům připravoval cestu.³⁰ Obdivně hovoří také o jiných skladatelích, mezi jinými například o Gabrielu Faurém, přiznává mu prvenství mezi těmi, kdož pro hudbu objevili Verlaina, ale teprve o Debussym otevřeně hovoří jako o člověku – tvůrci, skrze něhož došel symbolismus svého naplnění v hudebním umění.³¹ Chalupt tak věcně shrnuje to, co nedovedl plně ocenit romantik Foerster – že totiž Debussyho hudba je doprovodnou hudbou k životnímu pocitu generace, jenž *élan vital* necítí wagnerovskou tragikou, ale dekadentními postoji. Debussy pak těmito postoji přinesl žádané hudební nuance.

2. Impresionismus v kontextu české hudby konce století

Předpokladem konsolidace a výbojů české hudební moderny byl bezesporu okamžik, kdy česká kulturní veřejnost ukončila fázi národního obrození, čímž se stala jazykově a politicky svébytnou a již neměla zapotřebí manifestovat svoji identitu skrze umělecká díla, orientovaná na ryze vlastenecké prvky. Tato veřejnost mohla přijmout za svá i taková díla, hudební opusy a jevištní inscenace, která plně nesouzněla s oním dřívějším nacionalistickým programem, byla schopna taková díla odborně kriticky zhodnotit a recenzovat je na stránkách periodik s ohledem na vzdělaného diváka.

Tato predispozice – čili dozrání občanské společnosti v českých zemích – by ale sama o sobě nezajišťovala hudebně – impresionistickým dílům posluchačskou odezvu. Navíc bylo české hudební prostředí obklopeno vyspělou německou kulturou a dalo by se předpokládat, že hudební neoromantismus, zastoupený též na českých scénách Gustavem Mahlerem a Richardem Straussem, bude české hudebnosti taktéž dominovat.

Avšak pražský úspěch Straussovy *Salome* 5. 5. 1906 napovídal, že domácí veřejnost bude brzy schopna ocenit také díla debussyovského stříhu.³² Nejpopulárnější Straussovo dílo vychází z literární předlohy Oscara Wildea, autora, který měl nesporně blízko k aristokraticko – symbolistní a dekadentní póze. Skrze symboly prodchnutou inscenaci *Salome* tak pražské publikum mohlo najít cestu k zastřenosti impresionismu.

V roce 1898 F. V. Krejčí publikoval stať *K estetice symbolismu*, ve které přiznává hudbě schopnost působit na všechny iracionální složky podvědomí, aby se následně staly

³⁰ CHALUPT, René. Mladá hudební škola francouzská. *Lumír* [Online]. Praha: J. Otto, 1914. str. 461

³¹ Tamtéž, str. 464

³² LÉBL, Vladimír. Tamtéž.

předmětem posluchačovy fantazie. Hudba a hudebnost, jak se objevují ve verších českých symbolistních básníků, jsou protipólem racionálních věd a slouží jako protiváha pozitivistickým východiskům.³³ Stávají se klíčem k fiktivním světům.

Geneze nového estetického pocitu bezprostředně souvisí s pocitem životním. Praha konce století je Prahou secesní, překonávající historismus svých stavebních slohů a tím také na pomyslné rovině zakotvení pražského měšťana ve sféře vrcholného romantismu. Richard Wagner, se svými *Mistry pěvci norimberskými* a *Tristanem* byl sice již mnohými považován za zvěstovatele symbolismu, ideově ale jeho díla zůstávala za zdmi středověkých hradů a scenérií. S odklonem od historických slohů a nástupem secese ale přichází na scénu nové pojetí vnímání prostoru – o slovo se hlásí vizuální působivost, promyšlený efekt, květinový dekor a s ním také, ačkoli v nepřiliš jasných konturách, ideologie panteismu. Ta se v dílech nevyskytuje náhodně, neboť příroda poskytuje dobovému skladateli množství žánrových výjevů, které mohou posloužit jako zástupný symbol pro vyjádření lidských emocí. Nabízí se zde analogie s Debussyho dílem *Faunovo pozdní odpoledne*, kde antický bůžek hraje roli symbolu nespoutanosti.

Praha navíc neměla jen secesně zdobené koncertní a divadelní sály, jen secesně zdobené klavírní partitury. Secese, jako ideál Johna Ruskina o neschematické, navíc angažované umělecké tvorbě, našla svůj ztělesněný ideál v osobě Emy Destinové³⁴ Ta byla považována v měšťanských kruzích za emancipovanou a úspěšnou ženu, jejíž úspěch na světových podíích mezi Berlínem a New Yorkem navíc udržoval domácí povědomí o českém sepětí se světovou secesní estetikou a hudební scénou.

Hudebnímu impresionismu v českém prostředí výrazně napomohla také absence verismu na naší operní scéně. Ačkoli spolu s wagnerovským kultem tvořil verismus dominující linii operní tvorby, české publikum jej odmítalo a objevoval se v okrajových partech děl, jako například v závěru opery *Eva* od J. B. Foerster.³⁵ Verismus byl dílem italského měšťanského prostředí, a jak sliboval jeho název, chtěl zobrazovat pravdivý život svých postav a být tak protikladem Wagnerovým mytologickým hrdinům. Ve své

³³ LÉBL, Vladimír, LUDVOVÁ, Jitka. Nová doba (1860-1938). In: LÉBL, Vladimír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Supraphon, 1989. str. 411

³⁴ Tamtéž, str. 412

³⁵ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*, str. 580.

zásadě byl sociálně-kritický a mnohé z něj předjal již Giuseppe Verdi a Bizet. Přesto pro něj naše kritika měla označení „*hmotný zabiják na jevišti, duševní v orchestru*.“³⁶

Oslabené zastoupení verismu v prostředí českého repertoáru, zejména pokud hovoříme o operní produkci, pak vytvářelo uvolněný prostor, ve kterém se Debussyho *Pelleas* snáze uplatnil a doznal uznání kritiky a posluchačské obce. Je přitom pozoruhodné, že český posluchač neměl zájem o díla, jež pojednávala o problémech doby a uplatnění svého estetického cítění mnohem raději hledal ve složité mytologii Richarda Wagnera anebo v symbolistních, často esoterických námětech impresionismu. Důležitou roli v této volbě ovšem hrál vztah české buržoazie k francouzské kultuře.

2.1 Kontakty české a francouzské hudební kultury

Vztah, který si české měšťanské vrstvy vytvářely od přelomu století k produkci francouzského umění ve všech jeho podobách je záležitostí ojedinělou a stejně tak sociologicky podmíněnou. Nositeli tohoto vztahu byly vždy elity českého veřejného života, ať už působily na uměleckém poli (např. Zdenka Braunerová a její kontakty se sochařem Rodinem) anebo na poli veřejně – politickém (kupříkladu v případě druhého československého prezidenta Beneše). Tyto vztahy zároveň byly zjevně dány nutností vzdělaných českých vrstev najít ve vyspělé Evropě prvek, který by byl antagonistický vůči dominující kultuře německé a zároveň byly výsledkem snah odpoutat se od starých představ panslavismu a slavjanofilství, orientovanému dříve značně prorusky.

Již roku 1901 věnovali čeští hudební referenti pozornost vystoupení pařížského dirigenta Edouarda Colonna, který v Praze předvedl řadu opusů, zejména symfonických koncertů z francouzské produkce. Na koncertech zazněla kromě Saint-Saënsovy tvorby také díla Julesa Masseneta a Gustava Charpentiera či Edouarda Lalo a kritik i přes výhrady konstatoval, že hudba byla čistá, uměřená a navíc působila dojmem kresby.³⁷

Na české hudební prostředí však z francouzských autorů působil zřejmě nejvíc autor baletů Leo Delibes. Opakovaně se uváděl zejména jeho bale *Lakmé*, odehrávající se v exotickém prostředí. Byl také kritiky považován za jeho nejzdařilejší dílo a pokud se

³⁶ PISKÁČEK, Adolf. Cíle moderní hudby. *Lumír* [online]. Praha: J. Otto, 1906. str. 519. [cit. 2015-03-23] dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/34.1905-1906/11/519.png>

³⁷ HOFFMEISTER, Karel. [Vystoupení Edouarda Collona]. *Zlatá Praha*. [Online]. 29. listopadu 1901. str. 60

na ně navíc díváme z hlediska českých hudebních dějin, vyvstává z jeho obluby důležitá konexe – premiéře byl přítomen také Bedřich Smetana, *Lakmé* byla navíc poslední hudební produkcí, kterou měl možnost slyšet, neboť den nato došlo k jeho úplnému ohluchnutí.³⁸ Navíc účastníci premiéry později dosvědčovali, že Smetana při poslechu dával najevo své kladné hodnocení díla.³⁹ Takové svědectví lze zpochybnit a jeho výpovědní povaha je v celku historického kontextu nepodstatná, ale vezmeme-li v potaz některé Smetanovy hudební invence v závěru jeho života, je evidentní, že přesnost francouzské deklamace dovedl autor *Pražského karnevalu* náležitě ocenit. Ne tak autor Delibeova nekrologu Zelený. Pro toho je dílo jen odpovědí na masový vkus.⁴⁰

Pozornosti české veřejnosti nešla návštěva skladatele Gustava Charpentiera roku 1903. Francouzský skladatel přijel na premiéru svého díla *Louisa*. Provedením pod taktovkou Karla Kovařovice byl nadšen – dokonce entuziasticky, pod vlivem tohoto nastudování, pronesl soud o mentální příbuznosti českého a francouzského národa, a co víc – „*byl tak okouzlen originalností národní písně české, moravské a slovácké, že hodlá se v létě vrátit a pobýti u nás a na Slovácku několik týdnů.*“⁴¹ Z příspěvku je tedy patrné, že Charpentier se v Čechách zdržel po delší čas, než jaký byl vyhrazen premiéře díla, že byl pražskou veřejností přijat a seznámen skrze ni s českým folklorem, přičemž skladatelovo zaujetí pro folklorně – hudební, specifickou řeč Slovácka bylo zřejmé.

V souvislosti s Charpentierovým zastavením v Čechách vyvstává další příhodná analogie, ačkoli nesouvisí s dějinami hudby. Během první půle května roku 1902 přijel do Prahy sochař Auguste Rodin, aby byl účasten expozice svých děl. Za průvodkyni mu sloužila malířka Zdenka Braunerová. S ní a několika dalšími členy doprovodu zavítal pak Rodin právě na Moravské Slovácko⁴² V rozmezí let 1902-1903 tak relativně chudý kraj na pomezí Moravy a Slovenska navštívili hned dva francouzští umělci, z hlediska hudebního impresionismu je tento fakt vzhledem ke *Slovácké suítě* Vítězslava Nováka.

³⁸ ZELENÝ, V. V. Leo Delibes. *Lumír*. [Online]. 1. února 1891. Roč. 19., Čís. 4. str. 40

³⁹ tamtéž

⁴⁰ Tamtéž, str. 41

⁴¹ Anonym. Gustav Charpentier v Praze. *Lumír*. [online]. Praha: J. Otto, 1903. str. 229. [cit. 2015-03-23]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/31.1902-1903/19/229.png>

⁴² GLÜCKSELIG. Josef. Zdenka Braunerová. In: CODR, Milan a kol. Přemožitelé času. 1. vydání. Praha: INTERPRESS MAGAZIN, 1988. str. 138-141. Edice PŘEMOŽITELÉ ČASU, sv. 10.

Přes nadšené deklamace o příbuzenském vztahu české a francouzské kultury, si právě francouzská hudba musela svoje místo na českých jevištích těžce získávat. O tom svědčí komparace francouzského a německého smyslu pro hudbu a zhodnocení jejich dopadu na českou kulturní scénu, jak je provedl v Hudební revui kritik Josef Vymětal. Konstatuje lakonicky: „*uvykli jsme si žaludek přecpávati, a tak nás francouzská hudba nedosycuje.*“⁴³ Oním „přecpáváním“ odkazoval na sluch posluchače, dezorientovaného složitostí orchestrace a harmonických spojů německé hudby, která je, hlavně v podání Richarda Strausse, ideálem také českých skladatelů.⁴⁴ Vymětal byl z těch kritiků, kteří se nebáli oponovat požadavkům na patriotické a monumentální pojetí hudby. Věřil, že nová generace francouzských hudebníků, též impresionistů, nasměruje vývoj hudby na progresivnější cesty. Problematiku impresionismu však bylo prve třeba analyzovat.

2.2 Ruský impresionismus v reflexích české kritiky

Skrze způsob, jakým česká hudební kritika definovala způsob provedení skladeb cizích autorů, jež bychom mohli označit jako impresionistické skladatele, vypovídá nejlépe o tom, jak svérázný vztah si naše muzikologie – a skrze její podání a nejrůznější výklady též hudbymilovná veřejnost – vytvářela k tak necelistvému a v mnoha dílech konce století zastoupenému problému – zvukově zcela nové, barevné instrumentaci.

Na tomto místě nemohu podat skutečně reprezentativní výčet všech skutečně přelomových koncertních událostí tak, jak je naše dobová kritika sledovala a posléze interpretovala – uvádím proto jen několik charakteristických ukázek tehdejších kritik.

Především nebyl hudební impresionismus u nás jen věcí francouzského importu. Naši skladatelé byli ve stejné míře inspirováni vlivem novoruské školy, povětšinou ještě pozdně romantické, ale s některými prvky impresionismu a expresionismu. Čeští kritici jim, vycházejí přitom často z pocitu slovanské vzájemnosti, věnovali dost pozornosti. Karel Hoffmeister si všímá provedení děl od Sergeje Lyapunova v pražské Filharmonii roku 1902 – těžiště Lyapunovy tvorby dle něj spočívá v rozvinutí chopinovské techniky do nejzazší míry, jen s menší invencí.⁴⁵ Vztah, který k Chopinovi choval Debussy skrze

⁴³ VYMĚTAL, Josef. Úvodem k Lerouxovu Tuláku. *Hudební revue*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1909. roč. 2. čís. 1. str. 13-15.

⁴⁴ tamtéž

⁴⁵ HOFFMEISTER, K. [Lyapunov, Balakirev]. *Zlatá Praha* [Online]. Praha: J. Otto, 1902. str. 179. [cit. 2015-03-24] dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=ZlataPrahall/19.1901-1902/15/179.png>

svoji učitelku hudby, je znám. Navíc Chopinův progres v oblasti klavírní techniky je přímo jedním z opěrných pilířů hudebně-impresionistických východisek a je tedy nutno se ptát, co nejspíše kritik Hoffmeister myslel oním rozvinutím jeho techniky „co nejdále.“ Navíc v době, kdy se u nás pojmu hudební impresionismus ještě neužívalo.

Součástí koncertu bylo také provedení Balakirevovy symfonie (patrně první). Hoffmeister je zde mnohem sdílnější, prezentuje symfonii jako svébytný svět. Ruská hudebnost se tu pojí s „*úpící chromatikou se zmítajícími hašišovými sny Východu*.“⁴⁶ Opět se k tomuto hodnocení hodí vytvořit analogii s Debussym, který roku 1900 na Světové výstavě v Paříži slyšel původní javánský orchestr a tento exotický zážitek navždy ovlivnil jeho tvorbu⁴⁷ Určité výhrady či ironická hodnocení, jež Hoffmeister zaujal k Balakirevovu dílu, souvisí bezpochyby se zcela novou zkušeností, před kterou byla naše kritika postavena – tato zkušenost představoval kontakt s exotičností.

Daleko lepší ohlasy publika zaznamenal v Čechách další představitel ruské školy Nikolaj Rimskij Korsakov, jehož nejpoblárnějším a obecně nejznámějším dílem byla symfonická báseň Šeherezáda. Ta si získala popularitu především díky impozantní první větě, nicméně česká hudební kritika počátku století si všímala také barevně bohatých zvukových efektů nejrůznějšího rázu, které byly důsledkem netradiční práce s nástroji.⁴⁸

Někteří z kritiků však byli schopni nahlédnout za rafinované zvukové efekty barevné instrumentace a proniknout přímo k filosofické podstatě děl ruského skladatele. Mezi nimi byl například Jaroslav Křička, skladatel, který byl na ruské umělecké kruhy ve své kompoziční práci celoživotně vázán. Při jedné z cest hodnotil z Jekatěrinoslavi Korsakovovo dílo *Pověst o neviditelném městě Kitěži* jako svého druhu mystický opus. Dle Křičky vyjadřuje *Kitěž* „*národní náboženskou myšlenku, panteistickou představu spojení Boha a přírody*.“⁴⁹ Kult impresionismu a symbolismu posouvá ideu díla za její pravoslavné hranice, hudba a obraz společně utvářejí, v souladu se symbolistickými východisky F. Krejčího onen protipól pozitivních věd, novou religiozitu, nový teismus.

⁴⁶ tamtéž

⁴⁷ BEK, J. Impresionismus a hudba. Str. 38

⁴⁸ Anonym. Májová noc. *Světozor* [online], 11. září 1896. Roč. 30. Čís. 44. str. 528

⁴⁹ KŘIČKA, Jaroslav. Za Rimským – Korsakovem. *Hudební revue*. Praha: Hudební matice Umělecké Besedy, 2. ledna 1909. Roč. 2., Čís. 1. str. 10-11

Vážila-li si divácká obec a kritika *Šeherezády* a *Kitěže*, nebyla si již zcela jistá instrumentačním umem N. R. Korsakova v případě jeho symfonické báseň *Antar*. Tento opus, aranžovaný také pro klavírní provedení, se v určitých pasážích pohybuje takřka na samé hranici dobově známých expresivních možností piana a v mnohém je překračuje. Úvodní pasáže *Antara* mají dokonce hororový nádech a stávají se popisnými pasážemi orientální mystiky, tak jak ji viděla evropská kulturní veřejnost. Využívají pro tento účel jisté zastřenosti nástroje, tónově hlubokých, mollových akordických spojů, které na první poslech ubírají skladbě na rozjasněnosti barevné instrumentace. Snad právě proto se kritik na stránkách *Lumíru* domníval, že skladbě chybí jistý orientální nádech.⁵⁰

Neujasněnost české kritiky a její odstup od impresionistických hudebních děl nemusí nacházet své opodstatnění pouhým odkazem na subjektivní hodnocení kritiků. Negativní hodnocení některých novot mělo své kořeny ve faktu, že kritici nebyli schopni porozumět smyslu té které hudby, byli příliš odkázáni na sotva dozrálou českou symfonickou tradici a nebyli schopni relevantně zodpovědět otázku, co pro ně osobně znamená „impresionismus.“ Tato otázka musela být prve literárně a kriticky řešena.

2.3 Zichovo pojetí hudebního impresionismu

Prvním hudebním vědcem u nás, který formuloval kvalifikovanou odpověď na otázku po původu a bližším určení hudebního impresionismu, byl Otakar Zich. Sám byl hudebním skladatelem, vycházejícím z tradic Wagnerovy bayreuthské hudební reformy. Svoji stať *Hudební impressionismus* chápal spíše coby obsáhlou analýzu akademického pojmu, jež k nám byl importován německými muzikologickými kruhy, jmenovitě dílem Richarda Hamanna *Impressionismus im Leben und Kunst* z roku 1907.⁵¹

Především je třeba konstatovat, že v základní kategorizaci impresionismu jako hudebního prvku ztotožnil Zich impresi s konkrétními náladami a dojmy, které je právě moderní hudba schopna v posluchači vyvolat, kterými disponuje, a které spoluutvářejí charakteristiku moderní hudby, neboť s vyvoláváním těchto nálad organizovaně pracují. Otakar Zich popřel ztotožnění hudebního impresionismu s jeho příbuzným malířským stylem, když napsal, že impresionismus je „pouhým názvem, pouhým heslem“ a že není

⁵⁰ PISKÁČEK, Adolf. [Symfonická suita *Antar*] *Lumír*. [Online]. 16. března 1907, Roč. 35. Čís. 5. str. 232

⁵¹ ZICH, Otakar. Hudební impressionismus. *Lumír* [Online]. 17. května 1909. Praha: J. Otto, 1909. Roč. 37. Čís. 8. str. 339. [cit 2015-03-30]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php>

možné z něho odvozovat „estetické důsledky pro směr.“⁵² Zich tedy popřel teoretické vývody německé hudební estetiky, která Hamannem zavedla impresionismus jako styl.

Zich svojí teorií pasuje impresionismus ryze do role podružné kategorie, kde zůstává jen cizím pojmem pro schopnost hudby vyvolat v posluchači určité nálady. Toto působení hudby Zich srovnal s působením nikotinu a opia na lidský organismus.⁵³ Pokud impresionistní stránka hudby hodnocena jen takto, pak Zichova analýza zároveň s konstatováním nestylovosti impresionismu též popírá, že by takovýto impresionistní okruh hudby mohl najít svoji odezvu v řadách generačně spřízněných a esteticky stejně citících posluchačů, neboť tak jako účinek drogy je i působení drogy na jednotlivce pouhou záležitostí individuality.

Zároveň však Zich, pokud šlo o zachování předmětu jeho eseje, musel nutně pracovat s kategorií hudebního impresionismu, kterou zároveň vyloučil coby definici směru. Aby mohl pojem blíže chronologicky a tematicky specifikovat, vytvořil svoji vlastní definici, dle které uplatnění impresionismu spočívá v uvolnění hudební formy.⁵⁴ Chápe tedy pojem jako součást permanentní hudební reformy, v rámci které skladatel opouští zavedené postupy orchestrální práce v rámci osvědčených uspořádání, neboť ta již nevyhovují jeho hudební řeči. Tedy – pro Zicha je hudební impresionismus metodou práce, která stojí proti klasickému kánonu. Tím ale Zich sám sobě umožnil neomezeně hodnotit téměř jakéhokoli skladatele jako impresionistu. Když prve zbavil sám pojem jeho veškerých konexí k malířskému souputníku a upřel mu právo zvat se stylem, jež by definoval epochu, přiřkl autorství hudebního impresionismu dokonce Beethovenovi.⁵⁵

Fakt, že Zich nehovořil o autoru *Osudové* jako o zakladateli romantismu, ale přisuzuje mu pojem, který ani sám Beethoven nemohl znát, ukazuje na problém účinné aplikovatelnosti pojmu „hudební impresionismus“ vůbec. O tom, že česká předválečná muzikologie nedovedla pojem správně přiřadit ke kompozicím nové, domácí generace nastupujících skladatelů svědčí též fakt, že ve vztahu ke své hudební současnosti přiřkl Zich charakteristiku impresionismu skladbám Richarda Strausse.⁵⁶

⁵² Tentýž, *Lumír* [Online]. 15. června 1909, Roč. 37. Čís. 9 str. 391

⁵³ Tentýž, *Lumír* [Online] 17. května 1909, str. 341

⁵⁴ Tentýž, *Lumír* [online]. 15. června 1909, str. 391

⁵⁵ Tamtéž, str. 395-396

⁵⁶ Tentýž. *Lumír* [online]. 17. května 1909. str. 339

Přínos eseje je nutno spatřovat zejména v jeho řešení některých ukázek hudební psychologie. Pro potřeby důkladné analýzy hudebního impresionismu, jeho zakotvení u nás, postrádá práce důležité prvky – Zich se vůbec nezmiňuje o moderní hudební škole francouzské, nezmiňuje Debussyho, Dukase ani nikoho dalšího z těch skladatelů, které dnešní hudební věda řadí mezi impresionisty. Ačkoli není Zichova koncepce nacionálně vyhraněná, dosvědčuje linie Beethoven-Strauss, že kořeny moderní hudební invence, již by bylo možno nazvat impresionismem, spatřoval Zich v tradici německé hudebnosti.

Zichovu hodnocení taktéž chybí přiřazení pojmu k jeho vztahu se symbolismem. Přesto přiznává, že impresionismem je ve svých výrazových prostředcích a estetickém dopadu odrazem komplikovanosti duše moderního člověka.⁵⁷ K této komplikovanosti ovšem Zich ještě neřadí konkrétní mimohudební program, literární či ideovou inspiraci. Řešil tedy problém jen v rovině absolutní, orchestrální hudby. V eseji dokonce odmítl možnost, že by impresionismus mohl být nějak svázán s literárním základem, to by jej prý brzdilo v bezprostřednosti jeho vyjadřování.⁵⁸ Lze říci, že celkový Zichův přístup je názorným dokladem, proč česká muzikologie nedokázala u mnohých našich skladatelů impresionistické prvky vystihnout – mezi takové skladatele patří například Dvořák.

3. Impresionismus v díle Antonína Dvořáka

Konzervativní anebo neúplné soudy naší dobové muzikologie odkazují ze svých stanovisek dílo Antonína Dvořáka do sfér hudebního romantismu, který byl po hudební stránce promísen s tradicí ještě starší. Své první dílo složil autor pro klavír – jemuž se tehdy říkalo „libozněna.“⁵⁹ Umělecky vyrůstal z období tradičního romantismu, jehož společenský kontext byl poznamenán snahou o ukotvení národních kultur. Naproti tomu poslední Dvořákovy partitury již nesly mnohdy zřetelné znaky secesní hudební kultury.

Posledních 15 let jeho tvorby bylo svědkem zrodu opusů, často nesoucích pečeť netradičních zvukových spojení a barvitě instrumentace. Muzikologie klade zrod těchto hudebně invenčních skladeb často do období Dvořákova pobytu ve Spojených státech. Americké období se stalo české hudební vědě vysvětlením pro skladatelův orchestrální

⁵⁷ Tentýž. *Lumír* [online]. 15. června 1909. str. 396

⁵⁸ Tamtéž, str. 392

⁵⁹ BERKOVEC, Jiří. Antonín Dvořák, 1969. str. 239

kolorit a některé nezvyklé harmonické spoje v dílech tohoto období.⁶⁰ Dvořákův vlastní vývoj v tomto směru je však složitější. Především již před svým odjezdem do Států měl možnost důkladně poznat zvláštnosti současného hudebního života Evropy, poznal se osobně s Čajkovským, byl v pravidelném pracovním kontaktu se svým nakladatelem Simrockem. Poslední dvě dekády Dvořákovy tvorby se staly obdobím, kdy hudební svět byl schopen nacházet v jeho partiturách „slovanský kolorit“, kterého si všímal i světový tisk, například ruský žurnál *Moskovskije vedomosti* v příspěvku z března 1890.⁶¹

V té době bylo skladatelovo známo také na britských ostrovech, kde se Dvořák proslavil zejména dílem *Stabat Mater* a oratoriem *Svatá Ludmila* a jeho proslulost coby reprezentanta středoevropské slovanské hudby zněla echem od Moskvy po Londýn.

Americké angažmá však přichází až roku 1892, což poněkud umenšuje význam tamějšího pobytu pro rozvoj nových prvků v Dvořákově tvorbě. Díky afroamerickým studentům newyorské konzervatoře měl možnost poznat gospelovou hudbu a její prvky raného blues, ale zda bezprostředně poznal též hudbu indiánů, zůstalo ve sféře dohadů.⁶² Stopy nejrůznějších náběhů k impresionismu je tak třeba hledat přinejmenším na konci osmdesátých let, kdy Antonín Dvořák píše klavírní, „obrazový“ cyklus skladeb o velmi úsporné časové stopáži, jež jsou zastřešeny názvem *Poetické nálady*.

3.1 Klavírní cyklus *Poetických nálad*

Dvořákovu autorskému počínu, sestávajícího z 13 miniatur pro piano, byl zcela po právu přiřknut charakter klavírního edukačního materiálu, oblíbeného pro přístupný rozsah a zvukovou hravost. Z hlediska autorovy práce stojí *Poetické nálady* poněkud ve stínu *Slovanských tanců*, kterým také autor věnoval v mnoha směrech větší úsilí. Tance bylo nutno prokomponovat tak, aby řádně odpovídaly naturely slovanských etnik.

Poetické nálady disponují o to větší mírou Dvořákovy autenticity. Bezprostřední autorovo svědectví nezanechává konkrétních zpráv o hudebním stylu díla, o jeho ideové bázi. Sám autor v dopise Simrockovi naznačil, že formálně se skladby *Nálad* zakládají na

⁶⁰ BEK, Josef. Impresionismus a hudba. Str. 106

⁶¹ BERKOVEC, Jiří. Antonín Dvořák, 1969. str. 103

⁶² Tamtéž, str. 191

výrazovém stylu některých klavírních drobnokreseb Roberta Schumanna, ale Dvořák neopomněl zdůraznit, že tento styl *Nálady* nekopírují a jsou zcela osobité.⁶³

Především jsou ve všech svých obrazech *Poetické nálady* vždy výslovně lyrické. Každá zachycuje určitou scenerii, tato ale není vázána na žádnou dějovou scénu ani na program. Celý cyklus je více než na konkrétní ideové látce vystaven na Dvořákových retrospektivách jeho osobních zážitků, na subjektivním hodnocení přírodních dějů.⁶⁴

Znovu se zde hlásí o slovo pojem plenéru ve smyslu bezprostředního zachycení přírodních dojmů a jejich odrazu v autorově vědomí. Po roce 1889, kdy se také odehrála premiéra *Poetických nálad*, zmínil recenzent na Stránkách časopisu *Dalibor*, k jakým zvláštním hodnocením o působení přírodních živlů na člověka Dvořák dospěl, dílo samé je tak hodnoceno ve světle tohoto specificky „dvořákovského nazírání přírody.“⁶⁵

Přírodní problematice věnoval Antonín Dvořák v mnohem obsáhlejšímu spektru svých děl, což bylo běžné u autorů, vycházejících z konceptu romantismu, zvláště u těch komponistů, kteří vycházeli ze sfér Schumannova klavírního jazyka. Cyklus *Nálad* ale čistou přírodní lyriku překonává osobním poetickým vkladem autora, který sám k dílu řekl: „tentokrát nejsem pouze absolutní muzikant, nýbrž poeta.“⁶⁶ Srovnání čísel *Nálad* mezi sebou dává vyniknout v některých částech nezvykle modernímu znění klavíru. V určitých partiích skladatel bezesporu překonává zažitý romantický kánon.

Dvořák tak *Poetickými náladami* zahajuje v podstatě novou epochu skladatelské tvorby. Sám charakterizoval estetický náboj *Poetických nálad* s přihlédnutím k formální uvolněnosti vybraných čísel jako hudební poetizaci.⁶⁷ Dvořák tímto nejspíše odkazoval na schopnost klavírního cyklu vyvolat v posluchači imaginaci, která by byla vázána na určitý název toho kterého čísla jen okrajově, ale hudebně jsou čísla vystavěna specificky do té míry, aby pokud možno ponechávala zmíněným imaginacím co největší prostor.

Pozoruhodným faktem zůstává, že v těch částech cyklu, kde se Dvořák nejvíce přibližuje impresionismu, zůstává názvem daného čísla zakotven v romantické ideovém základu. Mám na mysli především části *Noční cestou* a *Na starém hradě*. Prve zmíněný

⁶³ BURGHAUSER, Jarmil. Antonín Dvořák, 1985. str. 67

⁶⁴ HRUŠOVSKÝ, Ivan. Antonín Dvořák, 1964. str. 107

⁶⁵ HEJDA, František. Česká hudba 1889. Dalibor, 1890, str. 18

⁶⁶ DOGE, Klaus. Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty. 1. vydání. Praha: Vyšehrad, 2013. str. 188

⁶⁷ Tamtéž, str. 189

kus usiluje pomocí miniatury a efektu důmyslné hudební zkratky, za přispění kontrastu durové a mollové tóniny o co nejvěrnější vykreslení intimity noční krajiny.⁶⁸ Dané téma není v dějinách hudby ojedinělé – pracuje s ním již romantik Franz Schubert ve svém písňovém cyklu *Winterreise*. Metafyzickou přitažlivost volné krajiny pro romantického umělce dokazuje také obraz *Poutník nad mořem mlh* od Caspara Davida Friedricha.

Na starém hradě pracuje s dalším tradičním romantickým motivem – zobrazuje zříceninu, jež se navíc díky Dvořákovým zastřeným akordickým spojmům pomyslně noří do mlžného oparu a představuje tak máchovský motiv. Někdejší rytířská sláva hradu je připomínána melodicky jasnou, romanticky vyhraněnou klavírní deklamací, oproti tomu mlhavé impresionistické pasáže navozují v díle účelově mystický podtón.⁶⁹ V určitých polohách dokonce klavír připomíná některé pasáže *Gnossienne* Erika Satieho.

Další z čísel Poetických obrázků nese název *Reverie*. Svým pojmenováním tento kus odkazuje do francouzské kulturní oblasti. Z názvu vyplývá, že tónová řeč skladby se nese opět v zastřeném oparu, jehož smyslem je evokovat snivou náladu. Dvořákovi zde slouží za inspiraci namísto Schumanna Fryderik Chopin, a sice užitím melancholického základního podtónu.⁷⁰ Tím potvrzuje tohoto skladatele jako předchůdce impresionismu. Celek Poetických nálad není čistě impresionistní, Dvořák ve větší části skladeb zůstal věrný východiskům původního romantismu, ale skrze zmíněné skladby odkazuje k dílu mnohem rozsáhlejšímu a náznakově též impresionistnímu – ke známé opeře *Rusalka*.

3.2 Rusalka

Nejnámější Dvořákově opeře není třeba věnovat obsáhlou analýzu, jak ostatně bylo učiněno již na mnoha místech. Pohádkový příběh je značně archetypální – vodní žínka není schopna úspěšně završit své citové vzepětí k mladému princovi, neboť jí schází schopnost řeči – právě svým námětem a tragickým vyzněním se ovšem opera v mnoha ohledech přibližuje symbolistickému vyznění, ačkoli se jedná o starý pohádkový motiv.

Ačkoli Dvořák námět zpracoval „českým“ způsobem, sestával námět Kvapilova libreta hned z několika příbuzných inspiračních zdrojů, mezi nimiž je možno spolehlivě

⁶⁸ DVOŘÁK, Antonín. Poetické nálady op. 85 [CD]. Vyd. 1. Stuttgart: Cavi Music, 2012

⁶⁹ tamtéž

⁷⁰ tamtéž

rozeznat příběh Hanse Christiana Andersena Malá mořská víla, stejně tak napomáhala utvářet detaily opery určitá symbolistická díla Dvořákových německých současníků.⁷¹

Neslo-li ovšem libreto *Rusalky* pečeť estetického cítění konce století, ukázalo se jako nezbytné, aby Dvořák vyhověl danému námětu také hudebně. Ke slovu tu přichází skutečnost, že jádro děje *Rusalky* se přirozeně odehrává ve vodním prostředí, což přímo vybízí skladatele k užití impresionistických prvků (Debussyho orchestrální skladby typu *Moře* anebo *Zatopené katedrály*). Dvořák se vodnímu prostředí *Rusalky* blíží mimo jiné charakteristickým užitím polotónů.⁷² Jimi na scéně vytvořil kulisu pro áriová vystoupení jednajících postav, jimž jinak přiřknul spíše tradiční italský deklamační styl.

Impresionistické stopy Dvořákova hudebního cítění se projevují hned v prvním jednání *Rusalky*, v úvodním zpěvu vodních nymf (v originální verzi *Rusalky* má pasáž název *Hou, hou, hou*) a kde skladatel užil hudebního efektu ozvěny, která se volajícím vílám vrací po vodní hladině zpět.⁷³ Tři roky po premiéře *Rusalky* užil hojně stejného prvku Claude Debussy ve svých *Nocturnech*, kde mu echo sloužilo jako nápodoba hlasu bájných mořských stvoření⁷⁴ Dvořák se tedy propracoval k novému obohacení skladby téměř ještě předtím, než jej francouzský impresionista užil jako dominantního prvku. Přesto značnou osobitost zůstal Dvořákův impresionismus náznakem.⁷⁵ Časově téměř souběžným a obsáhlejším přínosem pro vývoj tohoto slohu u nás zůstává klavírní dílo Zdenka Fibicha, jež zůstal po dlouho dobu ve stínu Smetany i přítele Dvořáka.

4. Zdeněk Fibich

Dvořákův současník a předčasně zesnulý skladatel je nejen v muzikologických kruzích znám jako zakladatel hudebního melodramatu. Mimo to byl uměleckým typem vrcholně romantické epochy a svědkem dovršení Wagnerovy reformy na operní scéně. Společně s Antonínem Dvořákem vedl četné debaty na téma modernosti v hudbě a byl také v jednom z rozhovorů s autorem *Rusalky* charakterizován jako $\frac{3}{4}$ wagnerián.⁷⁶

⁷¹ BERKOVEC, Jiří. Antonín Dvořák, 1969. str. 224

⁷² BURGHAEUSER, Jarmil. Antonín Dvořák., 1985. str. 88

⁷³ DVOŘÁK, Antonín. *Rusalka op 114*. [CD]. Vyd. 2. Neuhausen: Profil, 2006

⁷⁴ DEBUSSY, Claude. *Nocturnes*. [CD]. Vyd. 1. Oberlandern: Glor Classics, 2011

⁷⁵ HRUŠOVSKÝ, Ivan. Antonín Dvořák, 1964. str. 165

⁷⁶ KOPECKÝ, Jiří. Zdeněk Fibich: stopy života a díla, 2009. str. 87

Ve Fibichově vývoji směrem k hudebnímu impresionismu zastával směrodatný význam Robert Schumann. Jeho klavírní motiv „*není příznačný motiv Wagnerův, nýbrž náladovou jednotkou, již pak jest dána imprese.*“⁷⁷ Odkaz kritika Nejedlého k daným „náladovým jednotkám“ a jejich užití ve Fibichově tvorbě, definuje mimoděk také vliv německého romantika a klavírního lyrika na kompoziční práci všech našich hudebních impresionistů, neboť prakticky žádný z nich nezůstal Schumannem nepoznamenán.

Ve svém hodnocení Fibichova tvůrčího odkazu neoponechal Nejedlý stranou ani náhled na jeho ideový rozměr. Z jeho melodramat, věnovaných antickým heroickým námětům, odušil Nejedlý Fibichovu zálibu v archaických pohanských příbězích, pročež Fibicha označil jako „estetického pohana panteistického rázu.“⁷⁸ Nejedlého stanovisko tím řadí skladatele do okruhu secesního umění (mezi nejtypičtější ozdoby architektury typu Jugendstil patří maskarony antických božských bytostí). Taktéž subjektivně pojatá Schumannova klavírní lyrika značí ve Fibichově podání secesní estetická východiska. Jejich bezprostředním výrazem je autorův specifický a česky pojatý impresionismus.

Jeho první ozvěny jsou patrné v písňovém cyklu o celkem 14 částech, nazvaném Jarní paprsky, op. 85, který představuje významnou hmatatelnou indicii nástupu klavírní impresionistické lyriky u nás.⁷⁹ Po stránce námětu se Fibich v Paprscích poddal obecně populárnímu romantickému popisu přírody, dokázal je však obohatit o poetické vidění přírodních jevů, jak je to dokázáno například číslem „Snící jezero“, kde název odkazuje do roviny čistě subjektivního a náladového vnímání. Ale skutečně neodvislé, autorsky svobodné náladovosti dosahuje Fibich teprve monumentálním klavírním opusem svých Nálad, dojmů a upomínek, jehož akordy skrývají svébytný impresionistický svět.

4.1 *Nálady, dojmy, upomínky*

O souboru několika set klavírních čísel převážně intimního zaměření vedla česká hudební věda mnohaletý spor - myšlenkový základ díla zůstal dlouho utajen a zůstalo tak věcí veřejného mínění, jaký výklad jednotlivým číslům přisoudí. Po předčasné smrti Anežky Schulzové, Fibichovy životní družky, si teprve Zdeněk Nejedlý mohl opatřit tu

⁷⁷ NEJEDLÝ, Zdeněk. Česká moderní zpěvohra po Smetanovi. Vyd. 2. Praha: J. Otto, 1911. str. 89

⁷⁸ Tamtéž, str. 126

⁷⁹ BARTOŠ, Josef. Zdeněk Fibich. Vyd.1. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1914. str. 14

část její pozůstalosti, jež sestávala z komentářů a popisků k *Náladám*, na jejichž základě je mohl Nejedlý charakterizovat jako svého druhu dokument intimní Fibichova života.⁸⁰

Uvedená analýza *Nálad*, chápající a vysvětlující jejich inspirační zdroj osobním citovým životem skladatele a jeho partnerky Anežky Schulzové, však neušla kritickému zhodnocení. Především se bylo třeba ptát, zda v daném výkladu a komentářích nehrála roli osobní ctižádost Anežky Schulzové, zda neměla jako autorka Fibichových operních libret a později coby jeho družka zájem na účelové interpretaci *Nálad* ve smyslu jejich charakteru milostného deníku.⁸¹ V tomto ohledu je ovšem její vlastní hodnocení *Nálad* objektivní, soubor recenzuje jako „deník, v němž umělec v nevelikých skladbách úžasné rozmanitosti a mnohotvárnosti zachycoval dojmy a události svého života.“⁸²

Přestože postavení Anežky v díle vyvolalo jisté dilema a spor o to, do jaké míry vykazují *Nálady* znaky erotismu a do jaké míry jsou dílem Fibichových reflexí jiných dějů, je jisto, že v obrazu celkové hudební působnosti zařadil skladatel klavírní popisy svojí partnerky vždy do kontextu popisů přírodního nebo pouličního prostředí. V notách se objevuje znázornění alpských letovisek, kam skladatel pravidelně jezdil.⁸³ Výjimkou není ani zobrazení lázeňských letovisek, popisy různých momentů dne a nálad, jež mají vždy odpovídající hudební tvar, často tradičně romantický, jinde již impresionistický.

Mezi druhé jmenované patří například Dojem 45. z první řady stejnojmenného cyklu, kde nám Fibich podává celkový portrét Anežky Schulzové, a kde klavír využívá kontrastu hluboce položených a jemně splývajících akordů s vysokými tóny.⁸⁴ Koncept portrétní je následně rozbíjen a následován řadou čísel, v jejichž rámci se Fibich věnuje detailnímu vykreslení jednotlivých částí ženského těla, nikoli ale ve smyslu aktu.

Fibichovy klavírní popisy Anežčina těla jsou naopak značně neerotické, a to až na výjimku, komponovanou v březnu 1893. Zde autor pod číslem 80 popsal ženské poprsí, čemuž je přizpůsobena také zvýšená dynamika klavíru a úhoz.⁸⁵ V jiných číslech se ovšem takto konkrétní sexuální přesah nevyskytuje, pianem kreslený portrét je podán ve

⁸⁰ NEJEDLÝ, Zdeněk. Zdenka Fibicha milostný deník, 1925., str. 13

⁸¹ KOPECKÝ, Jiří. Zdeněk Fibich, 2009. str. 128

⁸² SCHULZOVÁ, Anežka. Zdenko Fibich: hrstka upomínek a intimních rysů. 1. vydání. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1950. Knihovna společnosti Zdenka Fibicha, sv. 3. str. 63

⁸³ BARTOŠ, Josef. Zdeněk Fibich, 1914. str. 25

⁸⁴ FIBICH, Zdeněk. Nálady, dojmy, upomínky op. 41. Impressions. [CD]. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1996

⁸⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. Zdenka Fibicha milostný deník., 1925. str. 157

smyslu renesančního portrétu, Fibichovi samému je navíc v tomto ohledu přiznáno prvenství, neboť dosavadní hudební popisy ženy se pohybovaly v romantickém pohledu na ženu jako na snový, archetypální symbol, žena byla mytizována (Wagnerova Isolda). Fibich dozrál k takovému stupni hudební kresby, že dokázal předobraz ženy skutečně studovat a nahlížet se všemi náležitostmi těla a tím dospět k renesančnímu realismu.⁸⁶

Modernitu hudebního výrazu Fibich ještě dále posunul ve svých *Novelách*. Jimi tvoří jakýsi doplněk cyklu *Nálad*, později chápanými jako jejich integrální část. Skladba *Novel* byla započata roku 1895 u příležitosti pobytu v karlovarských lázních, kde trávil Fibich čas společně s Anežkou a jejím otcem.⁸⁷ Impresionismus je evidentní v klavírní skladbě pod číslem 196, *U zřídla*, kde Fibich pianem vykresluje zvuk padajících kapek vody, k čemuž využívá vysokých tónů a nenápadně se zrychlujícího tanečního rytmu.⁸⁸ Skladbě *Chůze domů před rozloučením* rovněž dominuje kolorovaná imprese, zde ještě podbarvená značnou melancholií a blížící se dojmům z Dvořákovy *Noční cesty*.⁸⁹

Analyzovat výskyt impresionismů ve všech skladbách *Nálad* by muselo vydat na samostatnou práci. Fibichovu působnost na poli tohoto hudebního výrazu lze vystihnout tvrzením, že ačkoli stejně jako Dvořák vyšel z romantismu, dokázal souborem několika set intimních klavírních děl vytyčit cestu hudebnímu modernismu u nás a sám být první význačnou personou tohoto modernismu.⁹⁰ Podobně jako Debussy, cítil i on dobovou potřebu po překonání wagnerianismu, z něhož sám vyšel. Navázání vztahu s Anežkou Schulzovou pak poskytlo Fibichovi vítaný motivický základ pro toto odpoutání. Celkově znamenají nálady „červánky impresionismu.“⁹¹ V plném světle české hudební scény se však nový styl mohl ukázat teprve později, když dozrál ve snahách nové, právě nastoupivší generace skladatelů. Nejvýraznějším impresionistou v ní byl V. Novák.

⁸⁶ Tamtéž, str. 154

⁸⁷ Tamtéž, str. 192

⁸⁸ FIBICH, Zdeněk. *Nálady, dojmy, upomínky op. 44 a 47. Novela* [CD]. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1996

⁸⁹ tamtéž

⁹⁰ BARTOŠ, Josef. *Zdeněk Fibich.*, 1914. str. 108

⁹¹ BURGHAUSER, Jarmil. *Nejen pomníky*. 1. vydání. Praha: Panton, 1966. Edice přátel hudby, sv. 2 str. 81

5. Impresionismus v kontextu tvorby Vítězslava Nováka

Smrtí Antonína Dvořáka se souběžně konstatovala formální neúplnost jeho díla. Od mistrových žáků se přirozeně čekalo, že budou pokračovat ve směru, jež jim byl na počátku století Dvořákem naznačen, že budou respektovat Dvořákův smysl pro stavební formu díla. Vítězslav Novák však patřil k těm, kteří cítili možnost rozvinout staré formy novými prvky, kterými již v té době rezonovala orchestřiště západní Evropy.

Rozkol mezi tradicí a modernou a Novákovo modernistické myšlení bylo ostatně charakterizováno právě Dvořákem, který v Novákovi spatřoval „velikého neznaboha.“⁹² Tím v první řadě poukazyval na myšlenkové nesoulady – oproti Dvořákovu tradičnímu myšlení byl již Novák pevně včleněn nejen v hudební, nýbrž také literární a filosofický směr doby. Přesto i on dospěl ke svému impresionismu ze všeho nejdříve skrze klavírní lyriku tradičního romantismu, jehož drobnokresba dala základ budoucím skladbám.

Toto východisko se projevovalo nejen ve stylu Novákovy klavírní hry, nýbrž též ve volbě námětů. V roce 1889, kdy Dvořák vystoupil s Poetickými obrázky, komponuje Novák píseň *Ich hab dich geliebet* na slova Heinricha Heineho.⁹³ Dokud Novák skládá písně na texty romantických básníků, děje se tak na melancholické texty, jimiž se blíží vstříc duchovními světu symbolismu. Za námět si tak volí verše Rudolfa Hammerlinga „Ach mnoho létlo ptáků a květů zvadlých jest,“ které uvádí pod kompozicí *Sny*.⁹⁴

Hudebně se Novák orientuje na Schumanna, který mu napomáhá dospět k první samostatnější kompozici. Variace na Schumannovo téma spadají do roku 1893 a Novák se je nakonec rozhodl nevydat tiskem.⁹⁵ Přesto mu klavírní literatura, jakož i poetické texty německého jazykového okruhu zůstávají blízké až do začátku nového století, kdy veřejnost postupně začala poznávat impresionistní stránku Novákovy tvorby. Sám autor poznamenal: „*Impresionisticky jsem cítil již v Melancholii, tedy v době, kdy Debussy byl ve svých začátcích, a nadto v Praze zcela neznám.*“⁹⁶ Novák tak zdůraznil jednak

⁹² BERKOVEC, Jiří. Antonín Dvořák. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1969. Hudební profily, sv. 18. str. 247

⁹³ SCHNIERER, Miloš. Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog., 1999 str. 35

⁹⁴ Tamtéž, str. 43

⁹⁵ ŠTĚPÁN, Václav. Novák a Suk, 1945. str. 45

⁹⁶ NOVÁK, Vítězslav. O sobě a o jiných. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1970. Hudba v zrcadle doby (7) str. 170

neodvislost svého hudebního zrání od francouzské inspirace, především ale napomohl bližší dataci impresionistických počátků ve vlastní kompoziční tvorbě.

5.1 Impresionismus v Novákově klavírní tvorbě

Není-li důvodu pochybovat o chronologickém vytyčení počátku impresionistické metody ve skladatelově tvorbě, je nutné naopak poukázat na okolnosti, které na slohový obrat spolupůsobily. Dominantní roli v Novákově obratu k novému typu koloritu hrál dozajista jeho zájezd na Slovácko roku 1896 – bylo to v době, která se pro Nováka nesla ve znamení vleklé tvůrčí krize, kdy sice již překonal romantický salonní vkus, vedený zálibou v Lisztově a Schumannově hře, další koncepci tvůrčího vývoje ale postrádal.⁹⁷

Na Slovácku byl Novák poután nejen tamějším hudebním folklorem, v první řadě písněmi ženců na polích a hospodskými popěvkami, hluboce interesantním shledával také slovácký výtvarný projev, jak se jevil na štítech chalup v okolí Velkých Karlovic, jak se jevil také na lidových krojích a jak do něj byl sám zasvěcen Jožem Úprkou. – všechny tyto hudební a výtvarné vlivy přiměly Nováka k hlubšímu studiu Slovácka, ještě během své první návštěvy si poznamenal *Zápisy 75 lidových písní*.⁹⁸ V součinnosti s dalšími návraty skladatele na Slovácko se *Zápisy* posléze staly základem *Sonaty eroicy*.⁹⁹

Jedno z prvních kompozičně zcela samostatných Novákových děl sice mělo ráz oslavné skladby nesené v lidovém tónu, většího uznání došlo ovšem v cizině – švédský tisk neváhal skladbu vyzdvihnout jako nejlepší klavírní opus konce 19. století.¹⁰⁰ Doma ovšem *Sonata* narazila na tvrdou kritiku a byla zcela nepochopena, nejhůře však Novák nesl kritiku bývalého učitele Antonína Dvořáka – přístup obou ke skladatelské práci, tolik rozdílný a dokonce antagonistický, se projevil jednak Dvořákovým odmítnutím jistých Novákových skladeb – mezi nimi kvartetu G – dur – jednak tvrdou kritikou *Eroicy*.¹⁰¹

Nesoulad mezi žákem a učitelem vedl u Nováka k depresím, které brzy našly své očistné vyjádření právě v *Melancholii*. Skladatel se ovšem nehodlal vzdát světa, který pro sebe na Slovácku objevil, zdál se mu přílišným zdrojem hudební invence, a tak spojil dva

⁹⁷ LÉBL, Vladimír. Vítězslav Novák, 1967. str. 12-13.

⁹⁸ SCHNIERER, Miloš. Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog, 1999. str. 100

⁹⁹ HOLZKNECHT, Václav. Národní umělec Vítězslav Novák, 1948. str. 18

¹⁰⁰ NOVÁK, Vítězslav. O sobě a jiných, 1970. str. 124

¹⁰¹ LÉBL, Vladimír. Vítězslav Novák: život a dílo., 1964. str. 86

světy v jistých bodech nesourodé – svět intimní lyriky Antonína Sovy se světem Joži Úprky.¹⁰² Toto spojení je pravým základem Novákova impresionismu.

Hodnotit *Melancholii* jen jako zvukově zajímavé a barevné vyjádření dobových pocitů by nebylo správné, neboť Novák tu především řešil svou osobní psychickou krizi také volbou básnického námětu, který žádal sobě přiměřené hudební zpracování. Cyklu kromě Sovovy lyriky vévodí též verše Jaroslava Kvapila a J. S. Machara, avšak Sova díky Novákovi vstoupil na hudební pole svými verši vůbec poprvé.¹⁰³ V jeho poezii pro sebe česká hudební literatura objevila skrytý svět symbolů, někdy záměrně zastřených.

Roku 1901, kdy *Melancholie* vzniká, byl kontaktem Antonína Sovy s Novákem navázán vztah, který je v určitých bodech podobný vztahu Clauda Debussyho k tvorbě Stephana Mallarmé. Podobně jako belgický autor *Faunova odpoledne* totiž Sova náležel generaci symbolistů a oběma jim bylo zapotřebí vyčkat, až teprve impresionismus bude schopen vyjádřit v tónech náladovou povahu jejich tvorby. Básník Sova objevil v autoru *Melancholii* vhodného tlumočníka, schopného převést hudebnost veršů do oblasti hudby skutečné, absolutní. O tom svědčí jejich další spolupráce, Novákem komponované čtyři zpěvy pro klavír shrnuté pod opus číslo 31 a nazvané *Údolí nového království*.¹⁰⁴

Inspirace, nalezená Novákem v dobově avantgardní poetice symbolismu, vzápětí udala směr jeho dalším klavírním skladbám, v nichž pro sebe znovu nachází romantický námět, již jednou zpracovaný Dvořákem v *Poetických náladách*. Po *Melancholii* se navrácí znovu k tématu noční krajiny a nově jej pojímá v *Písniích zimních nocí*, opus 29. Ovšem Novákovy „zimní noci“ se od předchozích zpracování tématu značně liší, neboť zatímco romantikové se dívali na noc jako na scenerii, na jejímž pozadí dochází postava hrdiny, autora nebo putujícího člověka k mystickým a tajemným zážitkům, čímž je noci přiřknuta jen role náladové kulisy, Novák tento princip obrací a noc personifikuje, aby jí mohl dodat vždy jiný impresionisticky zbarvený charakter dle jejích specifik.¹⁰⁵

Pozdější *Noční nálady* z roku 1907 dále pokračují v subjektivizaci pojetí nočních scén, zejména stojí za pozornost píseň *Sterne im Wasser*, kde je klavírem zachycenjev

¹⁰² Tamtéž, str. 89

¹⁰³ NEJEDLÝ, Zdeněk. Vítězslav Novák: studie a kritiky, 1921. str. 77

¹⁰⁴ LÉBL, Vladimír. Vítězslav Novák: život a dílo, 1964. str. 402

¹⁰⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. Vítězslav Novák: studie a kritiky, 1921. str. 104 - 105

odrážení hvězd ve vodě a tím evidentně poukázáno na impresionistickou zvukomalbu. Zejména ale tento cyklus ohlašuje monumentálně - impresionistického *Pana*.¹⁰⁶

5.2 Idea klavírní básně *Pan*

Na konci první dekády 19. století dokončil již skladatelsky zralý Novák původně klavírní dílo, jež je možné považovat přímo za definici jeho impresionistického tvůrčího období. Současně v *Panu* Novák vtěluje hudební impresi do celku dosti složité hudební formy, raritní vzhledem k impresionistické zálibě v minimalismu. *Pan* představuje po filosofické stránce souhrn všech metaforických pojmů, jež spolu tvořily jádro Novákova vnitřního světa a na něž se soustředila jeho psychika od začátku století – proto je cyklus básně rozdělen do navazujících částí *Hory*, *Moře*, *Les* a *Žena*, doplněné *Prologem*.¹⁰⁷

Přestože postava boha Pana se mezi jednotlivým názvy cyklu nevyskytuje, přeci plní roli pojmu, který dílu dodává ideový náboj. Pan je „symbol Novákova bytostného panteismu.“¹⁰⁸ Oproti Debussyho Faunovu pozdnímu odpoledni používá Novák postavu antického bůžka odlišným symbolem – nejde mu o zobrazení konkrétní nálady nějakého časově omezeného úseku, ale o manifestaci propojení své osobnosti s přírodním celkem za pomoci impresionistického klavírního jazyka. V jistém smyslu demonstroval Novák *Panem* nutnost úniku člověka před industriální civilizací s její technickou a intelektuální modernou.¹⁰⁹ Dílo je svojí podstatou impresionistickou odpovědí na úpadkový ráz doby.

Pro „pohanský“ ráz skladby, v níž se stará slovanská mytologie spojuje se svým antickým řeckým protějškem, se kritika uchýlila ke srovnání *Pana* s později datovanou kompozicí obdobného rázu – se Stravinského *Svěcením jara*.¹¹⁰ Stravinskij ale závěrem baletu šokuje rituální obětí, kdežto *Pan* si ve všech částech zachoval optimismus.

Jeho čelné postavení mezi moderními díly Novák vydobyl tím, jakým způsobem dokázal uchopit jednotlivé jeho celky, aniž by při jejich hudebním popisu byl poplatný zažité interpretaci. Žádné z uvedených témat díla není budováno na jediném charakteru klavírního podání, ale jednotlivé části se naopak prolínají a vzájemně se citují.¹¹¹ Motiv

¹⁰⁶ LÉBL, Vladimír. Vítězslav Novák: studie a kritiky, 1964. str. 116

¹⁰⁷ NEJEDLÝ, Zdeněk. Vítězslav Novák: studie a kritiky, 1921. str. 112

¹⁰⁸ LÉBL, Vladimír. Vítězslav Novák: život a dílo. Str. 140

¹⁰⁹ HOLZKENCHT, Václav. Národní umělec Vítězslav Novák. Str. 28

¹¹⁰ BEK, Josef. Impresionismus a hudba. Str. 112

¹¹¹ ŠTĚPÁN, Václav. Nováka Suk., str. 25

Hor se objevuje v *Moři* a obdobné prostupování se v *Panovi* děje vícekrát, čímž Novák opětovně prezentuje přírodní jevy v jejich jednotě a vzájemné tónové harmonii.¹¹²

Jakkoli *Panova* podoba „básně v tónech“ představovala ve vytčeném formálním rámci dílo nového typu, kde sám autorův *dojem* z přírody je programem, také zde autor navazuje na svá předcházející hudební oddíly, především se *Pan* ve své impresionistické formě stává apologií všech těch lidových tónů a slováckých nápěvků, které autor použil již v *Sonatě eroice* a jež mu byly tehdy vytýkány. V určitých pasážích *Hor* imituje piano halekání pastevců ze salaší.¹¹³ Klavír zde vytváří naturalistickou hru tónů, jež napomáhá lokalizovat inspirační zdroj pro *Hory* do oblasti Tater, případně beskydského hraničního pomezí. Naproti tomu v *Lese* je folklorní prvek méně patrný, Novák se záměrně dostává za hranice jeho romantického popisu. Kritika ve zpracování *Lesa* spatřovala především projev Novákova intelektualismu, obohacující projev klavíru o nové odstíny.¹¹⁴

Panova působivost imituje u posluchače dojem svého spontánního a intuitivního vzniku, ve skutečnosti se ovšem Novák opíral o reálné zdroje literární a o dojmy, nabyté během cest. Volnou programovou předlohou básně v tónech se stalo stejnojmenné dílo norského spisovatele Knuta Hamsuna, s jehož severským přírodním lyrismem se dovedl Novák ztotožnit a v *Moři* zase doznává svoji inspiraci Atlantikem.¹¹⁵ V *Panovi* Novák podává důkaz o kosmopolitismu naší hudební moderny, zejména ale vyváženým dílem prezentuje schopnost impresionismu uplatnit se ve velké formě, přináší Panem zprávu o životaschopnosti impresionismu jako stylu a popírá, že by mu šlo o přechodnou, módní hru barev, čímž činí z díla vrchol hudebního impresionismu v českém pojetí.

5. 3 Symfonická báseň *O věčné touze*

Novákovu „panteistickému“ krédu předchází impresionistická symfonická báseň *O věčné touze*, která je spolu s *Panem* pokládána za nejryzejší projev skladatelova cítění impresionismu.¹¹⁶ Lze ji považovat za autorovu přípravnou fázi, kdy symfonickou básní zkoumal meze účinků hudební imprese a lze ji taktéž definovat jako podklad budoucího *Pana*. Už sám název skladby, ale napovídá rozdíly obou skladeb. Zatímco *Pan* si v svém

¹¹² Tamtéž str. 30

¹¹³ ŠTĚPÁN, Václav. Novák a Suk., str. 26

¹¹⁴ NEJEDLÝ, Zdeněk. Vítězslav Novák: studie a kritiky., str. 114

¹¹⁵ NOVÁK, Václav. O sobě a jiných. 1970, str. 174

¹¹⁶ BEK, Josef. Impresionismus a hudba., str. 110

rámci uchovává impresionistickou volnost, která je nezbytná pro vyjádření autorových „moravismů,“ specificky pojatého slováckého hudebního jazyka, a o niž se rovněž opírá Novákův nejintimnější popis aspektů přírody, má *Touha* pevné programové kontury.

Podstata obsahové náplně skladby se opírá o romantický námět Andersonovy pohádky o osamocené labuti, letící za sluncem poté, kdy byla opuštěna svými družkami. Novákovi se pohádkový předobraz zdál dokonalým podobenstvím o věčné lidské touze po štěstí a zahalil jej do orchestrálního hávu, jehož základní impresionistický výraz zde byl nadto determinován symbolistickým laděním, které si autor přál dílu vtisknout.¹¹⁷

Novák musel proto řešit, jak s impresionistickou orchestrací v díle zacházet, aby neporušil nebo zvukovými efekty nerozomělnil tematickou působivost *Touhy*, a tím celý estetický účinek díla. Šlo zde zejména o řešení gradace, kdy ve chvíli labutího vzestupu ke slunci musel Novák použít vhodné a výrazově silné melodie, která by v posluchačích dokázala evokovat právě tento vzestup.¹¹⁸ Nemohl si tudíž v tomto partu dovolit naplno užít všech koloristických vymožeností. Tím by byl středobod skladby zvukově odsunut do neurčita a estetický (konečně i etický) dopad díla minimalizován. Proto Novák přiřkl impresionistickým prvkům v *Touze* roli pozadí. Nejpatrnější jsou v úvodní části, kde je vykreslen motiv měsíce, odrážejícího se v oceánu spolu s hejnem blížících se labutí.¹¹⁹

Typicky se Novák obrací k impresionistické metodě tam, kde je mu záměrem co nejnáladovější vykreslení noční scenerie. *Melancholie*, *Touha*, *Noční nálady* spolu tvoří pomyslnou linii, kde téma noci utvářelo charakter Novákova impresionismu. Typický je pro skladatele návrat ke zcela konkrétním náladovým zobrazením, v *Touze* je náladový charakter uzpůsoben vstupnímu motivu odrazu měsíce, *Noční nálady* vykreslují písní *Sterne im Wasser* obdobný obraz. V kantátě *Bouře* na slova Svatopluka Čecha pak Novák obraz personifikuje, mořská hvězda je zde spojena s postavou Panny Marie.¹²⁰

Také nyní nevycházel Novák jen ze svého čirého subjektivismu a nelze tvrdit, že *Věčná touha* je nějakým kabinetním intelektuálním dílem. Vznikala během balkánských cest skladatele, kde *Touhu* inspiroval noční pohled na Jaderské moře.¹²¹ Lze konstatovat

¹¹⁷ LÉBL, Vladimír. Vítězslav Novák, 1967. str. 22

¹¹⁸ ŠTĚPÁN, Václav. Novák a Suk., str. 71

¹¹⁹ Tamtéž, str. 75 - 76

¹²⁰ HOLZKNECHT, Václav. Národní umělec Vítězslav Novák, 1948. str. 26

¹²¹ NOVÁK, Vítězslav. O sobě a jiných, 1970. str. 122

přímý poměr Novákova impresionismu k mořským sceneriím, čímž mimoděk vystává představa Debussyho *La Mer*. Novákův poměr k impresionismu je ovšem samostatný. A to natolik, že se s tímto přístupem česká kritika jen těžko vyrovnávala, hledala pro něj vhodná pojmenování a skrze autorovu tvorbu se snažila styl blíže definovat.

5.4 Poměr české kritiky k Novákovu impresionismu

Přestože v době tvůrčí zralosti Vítězslava Nováka byla veřejnosti známá kritická stat' Otakara Zicha, znamenalo skladatelovo impresionistní dílo pro naši hudební kritiku nový podnět. Novákova impresionistická tvůrčí perioda byla v době Zichova kritického vystoupení formálně uzavřena, vyjadřovala se komplexně, a to hned v několika formou odlišných dílech a nadto byl autorův impresionismus imanentní, vycházející z osobního autorova uchopení slováckého hudebního folkloru, zrozený po dokončení *Eroicy*.

Kritika nejprve vysvětlovala počátky Novákovy fascinace impresionismem jeho reflexí tvorby Richarda Strausse. Zůstávala tím v mantinelech typicky „smetanovského“ pohledu na impresionismus, jak jej zastával Zich a ve svých argumentech se mohla opřít též o Novákovo pozitivní hodnocení Straussovy *Salome*.¹²² Vysvětlovat ale Novákovo dospění k impresionismu jen poukazem na vliv německého autora nebylo možné, neboť neodpovídající dataci – Praha viděla *Salome* v květnu 1905, kdy již Novák měl za sebou řadu impresionistních děl, jak dokládá i jeho vlastní svědectví o *Melancholii*.

Prvním, kdo konstatoval nezávislost Vítězslava Nováka na Straussovi, byl jinak ryze smetanovský kritik Zdeněk Nejedlý. Na skladatelově nepřilíš silných vlohách pro stavebně pevnou orchestraci nejprve vysvětlil jeho zaujetí impresionismem a souběžně dokládal nemožnost napodobit Straussův kolorit právě díky této slabině.¹²³ Místo toho vysvětluje zde Nejedlý Novákův impresionismus polyfonií - analyzuje, jak Novák vedením více souběžných hlasů dociluje účinků zvukové imprese.¹²⁴ Užití některých znaků středověké hudby si kritika všímala i v konkrétních dílech – v *Melancholiích* bylo mimo jiné poukázáno na užití starých církevních tónin.¹²⁵

¹²² LÉBL, Vladimír. Vítězslav Novák: život a dílo. Str. 91

¹²³ NEJEDLÝ, Zdeněk. Vítězslav Novák: studie a kritiky. Str. 171

¹²⁴ Tamtéž

¹²⁵ NEBUŠKA, Otakar. Cyklus písní Vítězslava Nováka *Melancholie*. Dalibor, 4. ledna 1902. str. 16

Kromě pokusů o analýzu byl Novákův impresionismus nazírán též kriticky Jeho užití bylo souzeno jako destrukce díla a projev uměleckého bloudění.¹²⁶ Přestože Novák dokázal svými díly obsáhnout všechny výrazové možnosti impresionismu, od exotismů po folklorní prvky, až na výjimky spatřovala kritika v těchto dílech úpadkovou epizodu anebo přechodný styl. Nejinak tomu bylo též u Novákova současníka Josefa Suka.

6. Josef Suk na cestě k modernímu výrazu

Rok 1900 znamenal také pro českou hudbu vstup do nového století. Ale zatímco pro Vítězslava Nováka se nesl ve znamení profesní neshody s Dvořákem, čímž se dostal na nové hudební cesty, pro tvůrčí život Josefa Suka byla konzervativní melodická řeč jeho učitele mnohem významnější a stala se takřka emblémem jeho skladatelské dráhy. Svou roli v daleko méně revolučním zrání Josefa Suka jistě i jeho sňatek s Dvořákovou dcerou Otylkou. Přesto Suk dozrál ke svébytnému pojetí impresionismu, přestože ten se nese daleko více ve znamení tchánových *Poetických nálad* a byl více melodický

Na počátku století dospěla Sukova představa o harmonické stránce hudby k plné symbióze s dramatickým a literárním počinem Julia Zeyera. Společně pracovali již mezi lety 1897 a 1898, kdy Suk složil hudbu ke Radúz a Mahulena a prokázal svou schopnost dílo náladově vystínovat ve smyslu zjemnělé Dvořákovy instrumentace.¹²⁷ Suk dospěl prací na Zeyerově pohádkovém námětu k ujasnění tvůrčího programu, uvědomil si, že je „*dítětem své doby, situace 90. let.*“¹²⁸ Díky přátelství se Zeyerem objevil Suk poetiku spisovatelova díla, působil na něj přímo jeho etický a filosofický rozměr, kladoucí důraz na projevy všelidského humanismu a přirozeného lidského sepětí s přírodou.¹²⁹

Suk i Novák dospěli svébytně, díky umělecké spolupráci s avantgardními literáty své éry k uplatnění filosofických tendencí doby ve svých dílech. Humanistický přístup Julia Zeyera, vetknutý později v Sukovo dílo, vychází z nejrůznějších zdrojů, mezi něž lze počítat evropskou ideu mnišství, osobitě pojaté křesťanství, na jehož problematické aspekty se soustředily diskuse s Františkem Bílkem a od poloviny 90. let vstupuje náhle do Zeyerova duchovního světa buddhismus.¹³⁰ Není jisté, která z nejrůznějších stránek

¹²⁶ REKTORYS, Artuš. Otakar Ostrčil či Vítězslav Novák, 1931. str. 46

¹²⁷ KVĚT, J. M. Josef Suk., 1936 str. 18

¹²⁸ SÁDECKÝ, Zdeněk. Lyrismus v díle Josefa Suka. 1. vydání. Praha: Academia, 1966. str. 42

¹²⁹ Tamtéž, str. 43

¹³⁰ ŠACH, Josef. O náboženském smýšlení Julia Zeyera., 1942. str. 49

Zeyerovy duchovnosti měla na Sukovo ideové utváření větší vliv. Pohyboval se zřejmě mezi katolickým vlivem svého učitele Dvořáka a mezi těmito novými vlivy, utvářenými dále souborem myšlenkových tendencí doby fin de siècle. Uvedením filosofie do svého díla docílil Suk jeho žádoucího harmonického zjemnění, které bylo prvním krokem na cestě k impresionismu. Nelze opomenout ani fakt, že *Radúz* vychází námětově z oblasti slovenského folkloru a Suk se tak po Novákovi stává druhým naším skladatelem, který na počátku svojí impresionistické tvůrčí epochy byl oblastí ovlivněn. Hudební posun ve výrazu kvitovala i soudobá kritika, dle níž se partitura *Radúze* opírá o slovanskost svého námětu, čehož znak se projevuje ve „slovansky měkké harmonii.“¹³¹ Zeyerovo dílo stálo na počátku Sukovy cesty k impresionismu a dále napomohlo utvořit charakter stylu.

Není tudíž s podivem, že Suk Zeyerovi neodmítl spolupráci na zhudebnění jeho dalšího díla *Pod Jabloní*. Konfrontoval se s dosud nepoznanou látkou, autorská literární předloha byla totiž Zeyerovým osobním křesťanským manifestem a veskrze meditativní filipikou proti materiálnímu shonu moderní doby.¹³² Řešení zadané práce záviselo zcela na vhodné, spíše subtilní kompozici a hudební impresionismus, v mnohém Straussovsky pojatý, se tu zdál nárokům díla zdárně odpovídat. Impresionistický ráz Sukova díla byl nadto stvrzen kritikou, která analyzovala zvukovou impresi díla nejen jako po stránce zvukového koloritu, ale zdůraznila její vázanost na citový obsah Zeyerova díla.¹³³

6.1 Klavírní díla Josefa Suka ve vztahu k impresionismu

Sukovi bylo přirozené, že mimo rámec katolickým mysticismem podbarvených děl Julia Zeyera může dobově populární zvukový kolorit uplatnit nejlépe v miniaturních skladbách pro klavír. Stejně jako jeho spolužáci i současníci, také Suk v raném období svých kompozic podlehl Schumannovi, což se projevovalo zejména miniaturními značně sentimentální, různými „Lístky do památníku“ tehdy populárními a místy Suk připomíná svého učitele Dvořáka, když například roku 1892 skládá *Dumku*, otištěnou s odstupem jednoho roku Zdenkem Fibichem v jeho Hudebním albu.¹³⁴

¹³¹ VOMÁČKA, Boleslav. Josef Suk: nástin života a díla. 1. vyd. Praha: Hudební matice, 1922. str. 9

¹³² ŠACH, Josef. O náboženské smýšlení Julia Zeyera., 1942

¹³³ HOFFER, Emil. *Dalibor*, 1902. str. 167

¹³⁴ FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka, 1947. str. 36

První ucelený souhrn skladeb, jemuž Suk vtisk klaviaturou rysy imprese, je jeho cyklus *Jaro*, signovaný roku 1902. Suk se zde v novém slohu teprve cvičí, rozbíjí formu jednotlivých témat, ve skladbě zastoupených nebo experimentuje s jejich reprízami na malé ploše.¹³⁵ V části „*Vánek*“ jde Sukovi o nápodobu šelestění větru, k čemuž užívá nejprve hromadění a následný rozklad akordů.¹³⁶ Užitéj postup je pro impresionismus zcela typický, Suk ve všech částech kromě toho bohatě improvizuje a tříští strukturu skladby do malých oddílů, čímž dociluje žádané intimity zvuku.

V *Jaru* Suk rozvíjí harmonickou práci, kterou si osvojil při kompozici k prázám Julia Zeyera, proto je dílem „radúzovské atmosféry a vzletu.“¹³⁷ Suk zde dále rozvíjí vše dvořákovské, co se až dosud mohl naučit na konzervatoři, Schumannovu klavírní lyriku použil za podkres, čímž se přibližuje Poetickým náladám svého učitele, ale rozvíjí je.

Po *Jaru* navazují *Letní dojmy*. Skladatel opětovně napodobuje konkrétní scenerii přírodního děje, zobrazuje horký letní den. Tak jako v *Jaru* vyjadřoval klavírem mírný vánek, nyní zachycuje horký vzduch nad polem, čehož dociluje absencí jakékoli tónové gradace ve vstupním tématu, které je konstantní a vytváří dojem klenby.¹³⁸ Větší tónové dynamiky je docíleno teprve v dalších částech, jak si to žádá nálada letního odpoledne. Nejzajímavějším partem Dojmů je však část Večerní nálada, kde Suk imituje atmosféru západu slunce citací několika taktů z Dvořákova *Requiem*.¹³⁹

Po dvou lyricky popisných klavírních cyklech se povaha Sukova impresionismu mění. Je to dáno osobní tragédií, kdy v krátkém sledu umírá Dvořák a jeho dcera Otylie. Suk na tragické události reagoval *Asraelem*, v němž chtěl smrt personifikovat, poukázat na její tragický vpád. Na jistou dobu Sukova tvorba dostává melancholický podtón, jak je vyjádřen v cyklu *O matince* z jara roku 1907, ale Sukova dedikace cyklu jeho synovi učinila tuto melancholii více intimní.¹⁴⁰ Po vzoru předcházejících skladeb napodobuje skladatel znovu reálné přírodní zvuky, v části *Kdysi* z *Jara* hlas kukačky, víc dramaticky

¹³⁵ Tamtéž, str. 121

¹³⁶ Tamtéž, str. 123

¹³⁷ BERKOVEC, Jiří. Josef Suk. 1. vydání. Praha: Supraphon. 1968. str. 21

¹³⁸ FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka, 1947. str. 133

¹³⁹ Tamtéž, str. 138

¹⁴⁰ KVĚT, J. M. Josef Suk., 1936. str. 34

vypjatý part *O matinčině srdci* napodobuje prodlevami v partituře nepravidelný srdeční tep nemocné Sukovy ženy a při té příležitosti cituje svého *Asraela*.¹⁴¹

Cyklus *Životem a snem* z roku 1909 je posledním dílem, významně ovlivněným Sukovou impresionistickou periodou. Skladatel zde dozrál k pravému charakteru tohoto stylu tvorby, neboť v některých skladbách není vůbec ústřední motiv, jinak pro klavírní díla obvyklý.¹⁴² Melancholie, typická ještě pro předcházející autorovu tvorbu, je zde již překonána. Suk dokonce v úvodní části vědomě ironizuje polku.¹⁴³ Celková stavba díla svědčí o završení asi sem let trvající Sukovy klavírní impresionistické epizody.

6.2 Pohádka léta

Souběžně s klavírními díly se Suk věnoval impresionismu také v orchestrálních formách. Toho je bezprostředním svědectvím *Pohádka léta*, která v celku Sukovy tvorby hraje roli symbolického překonání osobní krize. Suk vybavil orchestrální výraz *Pohádky* rozličným motivickým materiálem předcházejících skladeb, jež se mu zdál pro ten účel hodnotným. Retrospektivní metoda kompozice užívá starší impresionistické materie.

V *Hlasech života*, v úvodní části symfonické *Pohádky*, zaznívají akordy skladby *O matinčině srdci*, střídané parafrázemi Letních dojmů.¹⁴⁴ Suk zde užívá recitací dvou vzájemně nesourodých klavírních cyklů, vytváří náladový kontrast, kterým symbolizuje svůj vlastní vnitřní zápas. Skladba ale záhy dostává jiný ráz, skladatel se plně soustředil na vyjádření letní atmosféry. *Poledne*, *Slepí hudci*, *V moci přeludů* a *Noc*, doplňují dále úvodní část a všechny jsou charakteristickým vystínováním nálad jednoho letního dne.

Hudební kritika pozorovala Sukovo nově optimistické tvůrčí období s nadšením. Evidentně pro ni představovala *Pohádka léta* novum, její celek obsahoval harmonické invence do té doby nezvyklé, zejména část *V moci přeludů* dosahovala tehdejších mezí orchestrální koloristiky a prizmatem kritiky byla ceněná pro svou smělost.¹⁴⁵ *Pohádka* byla vnímána jako zdařilý symfonický přerod skladatele po subjektivním *Asraelovi*.¹⁴⁶

¹⁴¹ ŠTĚPÁN, Václav. Novák a Suk, 1945. str. 162

¹⁴² Tamtéž, str. 169

¹⁴³ FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka, 1947. str. 178

¹⁴⁴ BERKOVEC, Jiří. Josef Suk., 1968. str. 30

¹⁴⁵ ČAPEK, Bedřich. [Pohádka léta]. *Lumír* [online]., 18. ledna 1909. Roč. 37. Čís. 5. Str. 234

¹⁴⁶ HOFFMEISTER, Karel. Josefa Suka Pohádka Léta. Hudební revue, 1909

Pohádka léta je nejvladnějším projevem Sukova impresionismu. Chronologicky se zdá být u Suka datován od roku 1900, zahájen spoluprací se Zeyerem, vrchol nastává právě *Pohádkou*. Jí se stává tonalita, do doby Sukovy osobní krize běžně v jeho tvorbě užívaná, nezřetelnou, někdy takřka zcela nepřítomnou.¹⁴⁷ Souběžně s popřením tonality provádí Suk instrumentaci každého nástroje až do jeho výrazových možností, neboť mu jde o vzájemný kontrast i v řadě nástrojů jedné typové skupiny.¹⁴⁸ Takto vyhovuje Suk plně programu evropského hudebního impresionismu, nicméně i on, podobně jako před ním Novák, využívá mimo to církevních tónin.¹⁴⁹ Nicméně šlo ve vývoji k hudebnímu impresionismu o východisko z pozdního Dvořáka a Suk také dospěl k tomuto stylu ve věku tvůrčí zralosti. V obojím byl opakem svého žáka – Bohuslava Martinů.

7. Raný tvůrčí vývoj Bohuslava Martinů

Po roce 1910 postupně impresionismus v dílech našich autorů slábnul. Předčasná smrt Dvořákova a Fibichova poskytla prostor dohadům, jakým dalším směrem se mohla ubírat jejich hudba. Novák završuje svůj impresionismus v *Panu*, Suk *Pohádkou*. Navíc tu byla světová válka a šok, který Evropě způsobila, byl příčinou, že po jejím skončení zcela chyběl u nás elán o oživení impresionistického galantního výrazu.

Jediným, kdo se této stylové tendence držel, byl Bohuslav Martinů. Příčinou byl jeho věk – Narodil se rok poté, kdy v Praze měly premiéru *Poetické nálady* a kdy Fibich procházel skladatelskou přípravou ke svým *Náladám*. Patřil mezi novou skladatelskou generaci, která se již nemusela vázat na tvůrčí hledání autorské vrstvy fin de siècle.

V mládí ovšem Martinů s železnou pravidelností navštěvoval všechny inscenace Dvořákovy *Rusalky*, oblíbil si Charpentierovu *Louisu* a souběžně stále komponoval.¹⁵⁰ Jako jediný z našich impresionistů měl odpor k Schumannově tvorbě.¹⁵¹ Výčtu autorů první „impresionistické“ generace se tím vymyká, motivace pro svůj tvůrčí vývoj nutně čerpal jinde a jinak. Okruhy jeho inspirace se zdály spojovat český intelektuální prostor

¹⁴⁷ ŠTĚPÁN, Václav. Novák a Suk., 1945. str. 137

¹⁴⁸ Tamtéž, str. 143

¹⁴⁹ FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka., 1947. str. 275

¹⁵⁰ NOVÁK, Stanislav. O Bohuslavu Martinů. In: Bohuslav Martinů, 1957. str. 45

¹⁵¹ Tamtéž

se světovou modernou, zároveň na něj působili Maeterlinck a Zeyer, Martinů estetický názor byl výrazně prodchnut duchem časopiseckých příspěvků *Moderní revue*.¹⁵²

Pod jejich vlivem píše svůj první opus na symbolistický námět. Pro zhudebnění si zvolil Maeterlinckovu loutkovou hru *Smrt Tintagilova*. Skladatel ale tehdy ještě patřil do okruhu mladých intelektuálů okouzlených dekadencí a o nichž Maxim Gorký řekl, že jsou to „*mladíci toužící po životě, ale sešli věkem ještě před narozením.*“¹⁵³ Martinů tudíž nebyl schopen vystihnout podstatu díla kompozicí impresionisticky sofistikované hudby, vycházel z pozdně romantické hudební stavby, pojaté ve značně wagnerovském tónu, o čemž svědčí rozsah *Tintagila* – takřka sto stran partitury.¹⁵⁴ Mladému autorovi byl zde ještě zcela neznám typický znak impresionismu, výrazová zkratka, umožňující dosáhnout hudební charakteristiky námětu užitím často jen jediného nástroje. Aby mohl autor k tomuto výrazu dospět, musel se dostat do kontaktu s francouzskou kulturou.

7.1 Vliv francouzského impresionismu na tvorbu Martinů

Oproti svým předchůdcům disponoval Martinů značnou výhodou – jako mladý tvůrce prvního desetiletí nového století mohl díky *Moderní revue* alespoň tušit obzory svého uměleckého směřování, byl díky ní směřován do duchovního světa symbolismu. Revolučního duch významného českého periodika mu zároveň umožňoval pronášet ve jménu výbojných tendencí své generace názorově vyhraněná stanoviska. Dominujícím výrokiem, který ve své podstatě určil charakter tvůrčích aspirací Martinů, byl jeho soud nad hudebním jazykem Smetany a Dvořáka, tkvící v tvrzení mladého skladatele, že prý tvůrčí styl obou zakladatelů moderní české hudby je v novém století za zenitem, sotva schopný nabídnout světové kulturní veřejnosti důkaz o nových představách nastupující generace českých komponistů.¹⁵⁵ Kontroverzní stanovisko neznamenalou pouhý počátek Martinů osobité cesty k impresionismu. Skladatel z něho vycházel po čas celého svého uměleckého tvoření a stalo se mu základem pro objevování nových forem hudební řeči.

Podobně jako ostatní čeští skladatelé i Martinů podlehl entuziasmu, vzedmutému po pražských premiérách Straussových děl, naštěstí pro svoji kompoziční metodu však

¹⁵² Tamtéž, str. 46

¹⁵³ MIHULE, Jaroslav. Bohuslav Martinů: profil života a díla. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1974. str. 17

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 18

¹⁵⁵ BÁRTOVÁ, Jindřiška. Názorová orientace Bohuslava Martinů v počátečních letech jeho pařížského pobytu. *Acta Musei Moraviae*. Časopis Moravského muzea, 1965

neinklinoval k epigonství, daleko více byl fascinován Debussyho moře a neskrýval, že právě tato konkrétní skladba z něj načas učinila impresionistu¹⁵⁶ Bohuslav Martinů šel programově za pouhou mez fascinace hudební cizinou, předtím než její vliv absorboval do konečně podoby svých vlastních partitur, se studiu zahraničních impresionistických kompozic vážně věnoval, jak o tom svědčí i jím samým pořizená část klavírního opisu díla *Pelleas a Mélisanda*.¹⁵⁷ Dosvědčil tím zejména vlastní vědecký přístup k hudební moderně evropské současnosti, avizoval podobu vlastních, krátce nato vzniklých děl.

Martinů osobní sondáž do oblasti francouzského impresionismu dostávala záhy takřka osobní rozměr – setkáním se členem konzulátu Francouzské republiky, básníkem Henrim Dorangem, pod vlivem jehož tvorby skladatel zkomponoval lyrický melodram nazvaný „*La Libellule*“, vážka.¹⁵⁸ Hudební forma díla se především opírá o kombinaci zvuku piana a harfy, užívaná v hudebním impresionismu v touze po dosažení barevného efektu splývání jednotlivých výrazových ploch obou nástrojů.

Za bezprostřední odkaz debussyovských reflexí v díle mladého Martinů je nutno považovat cyklus *Nipponari*, soubor písní s orchestrálním doprovodem. Skladatel ve své soukromé korespondenci toto své rozsahem nevelké dílo z roku 1912 později řadil mezi sérii děl ještě nezralého kompozičního období a nahlížel na ně s despektem.¹⁵⁹ Cyklus se vskutku v porovnání s Martinů pozdějším tvůrčím fondem může po umělecké stránce jevit nezřetelným, je však třeba jej nahlížet jako dokumentační záznam fascinace oné doby japonskou kulturou, jako hudebně ucelený vklad, jehož smyslem bylo ukojit poptávku pražských intelektuálních kruhů po všem japonském, ale viděném prizmatem časopisů typu *Moderní revue* a dalších kosmopolitně orientovaných žurnálů.

Japonériemi se coby secesní estetikou podbarvenými žánrovými obrázky kultury Dálného východu zaobíral Julius Zeyer. Činil tak opakovaně prostřednictvím drobných próz, dílem většího rozsahu je román *Gompači a Komurasaki*. Zeyer vtiskl dílu podtitul „žaponský román“ a v předmluvě blíže osvětlil, z jakých inspiračních podnětů je román ideově vystavěn. Julius Zeyer neusiloval o jakýsi popis reálií v duchu Zolova popisného naturalismu. Usiloval zobrazit Japonsko jako zemi „*poetických fialových a růžových*

¹⁵⁶ NOVÁK, Stanislav. O Bohuslavu Martinů. In: Bohuslav Martinů. 1957. str. 47

¹⁵⁷ MIHULE, Jaroslav. Martinů: osud skladatele., 2002. str. 56

¹⁵⁸ Tamtéž, str. 55

¹⁵⁹ MIHULE, Jaroslav. Bohuslav Martinů: profil života a díla., 1974. str. 20

horizontů, půvabných květů, graciosních ptáků, Žaponsko konečně poetického jména *Nipponari*.¹⁶⁰ Není vyloučeno, že Martinů, jehož literární interes byl dělen mezi autory dekadentních okruhů a Zeyerovu tvorbu, četl také *Gompačiho* a přímo se jím inspiroval. Zeyerem blíže definovaná fantastická vizualizace japonské reality, v posledku definující samotnou podstatu evropských japonérií, však představuje ideální podklad pro pozdější impresionistické zhudebnění. Kromě toho se Martinů při práci na *Nipponari* inspiroval autentickou poezií japonských básníků, zejména z doby raného středověku.¹⁶¹

Loutky zaujímají zvláštní postavení v komplexu Martinů impresionistických děl. Svým vznikem spadají do stejné časové roviny jako *Nipponari*, ale jejich autor jim uznal statut jediného vyspělého díla svého raného období.¹⁶² Práci na *Loutkách* také Martinů strávil 12 let a ve smyslu intimních klavírních miniatur je občasně rozšiřoval.¹⁶³ Rovněž jimi vstoupil na půdu zcela odlišného námětu – „malířsky“ nesporně působivý, exotický svět Japonska zde ustoupil náladovým popisům charakterů loutkových postav.

Jejich jednotlivá pojetí jsou dána fyziognomií a konkrétním výrazem loutky, jak dosvědčují názvy částí cyklu jako *Pierotovo zastaveníčko* nebo *Colombina tančí*. Jedná se ve zkratce o sled zachycených okamžiků různého náladového podtónu, Martinů stojí *Loutkami* cele na pozici ryze dojmové stránky hudebního impresionismu. Návrat k jeho malířské stránce a práci se zvukově hustými, barevnými plochami, představuje Martinů pozdější klavírní cyklus *Motýli a Rajky*. Skladatel jej komponoval roku 1920 a následně dedikoval paní Ele Švabinské jako vánoční dar a svého druhu dík za publikační a tvůrčí činnost rodiny Švabinských.¹⁶⁴ Z hlediska svých výrazových prostředků odpovídá opus plně popisu jednoduché přírodní scenerie a představuje autorovu hudební reakci na svět bohatě kolorovaných secesních a impresionistických pláten, otiskovaných v uměleckém žurnálu *Volné směry*, na jehož stránkách se též objevovaly reprodukce Švabinského děl ve stylu Art Nouveau, jichž byl Martinů obdivovatelem.¹⁶⁵ Díky okolnostem dedikace je tak více než jisté, že skrze periodikum poznal Bohuslav Martinů zásady francouzského malířského impresionismu a že s nimi v debussyovském duchu vědomě pracoval.

¹⁶⁰ ZEYER, Julius. *Gompači a Komurasaki: žaponský román*. 8. vyd. Praha: Česká grafická unie, 1927. str. 5

¹⁶¹ MIHULE, Jaroslav. *Martinů: osud skladatele.*, 2002. str. 52

¹⁶² Tamtéž, str. 53

¹⁶³ Tentýž, Bohuslav Martinů: profil života a díla., 1974. str. 16

¹⁶⁴ MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: profil života a díla.*, 1974. str. 28

¹⁶⁵ Tamtéž

Jeho raná tvorba se neomezovala jen na drobná díla ve smyslu *Loutek*. Velice záhy, na samém počátku kompoziční kariéry, si Martinů zvolil za jeden z cílů své práce obsáhlou reformu baletu. Žánr byl doposud českými impresionisty z rozličných důvodů opomíjen, například v Novákově případě se tak stalo v důsledku euforického pocitu nad bohatě kolorovanými orchestrálními projevy Richarda Strausse. Martinů ale díky osobní inklinaci k Debussyho tvorbě nemohl balet ignorovat, zejména ve světle faktu, že jedno ze stěžejních děl evropského impresionismu bylo baletní *Faunovo pozdní odpoledne*.

První autorský balet *Noc*, skladatelův nejvýznamnější opus roku 1914, se ostatně nacházel po stránce hudební řeči nebezpečně blízko svému vzoru, neboť *Noc* prezentuje taneční rej satyrů a nymf, pro kterýžto účel Martinů na různých stranách partitury takřka cituje z hudebního fondu, zanechaném Debussym.¹⁶⁶ Autorský přínos Noci nespočívá ovšem v novosti orchestrace, ale ve faktu, že dílo je „meloplastickou scénou“, výtvořem baleríny Gzovské, jejíž tanec našel inspiraci v nepravdělném rytmu verše moderních básníků.¹⁶⁷ Tento princip pak Martinů opakovaně užil především v baletu *Ištar*.

7.2 Meloplastický balet *Ištar* a jeho idea.

Čtyři roky po dokončení *Noci* se Martinů obrací k formě baletu znovu, tentokrát však věnoval stran nové kompozice pozornost také jejímu celkovému ideovému ohlasu. Nosnou myšlenkou díla, vznikajícího v letech 1918 – 1921, byl orfeovský námět, řešení kontaktu světa živých se záhrobím a problematiky posmrtného života.¹⁶⁸ Pro vyjádření tematiky se skladatel přímo obrátil na literární předlohu Julia Zeyera, v čemž byl značně podoben svému učiteli Josefu Sukovi. Pro svůj balet volil povídku stejného jména, prve Zeyerem uveřejněnou ve druhém díle jeho *Obnovených obrazů* již roku 1896.

Literární předloha sama vykazuje četné znaky evropské fascinace orientem a pro případné zhudebnění poskytuje text celou řadu vizuálních nápovědí. Již v úvodu celého příběhu Zeyer odhaluje smysl pro barevnou charakteristiku kontextu příběhu, popisuje tu bloudění bohyně Ištar: „*těkala pouští zářící rudě, žlutě a modře v úpalu slunce, těkala pouští zsinale bílou při svitu luny.*“¹⁶⁹ Zeyerův prolog k *Ištar* představoval svojí značně

¹⁶⁶ Tamtéž, str. 19

¹⁶⁷ Tentýž, Martinů: osud skladatele., 2002. str. 57

¹⁶⁸ PEČMAN, Rudolf. Eseje o Martinů, 1989. str. 63

¹⁶⁹ ZEYER, Julius. Obnovené obrazy II. Vyd. 2. Praha: Česká grafická společnost Unie, 1906. Spisy Julia Zeyera, sv. 31. Str. 171

exponovanou barvitostí jistou náповědu pro Martinů kompoziční práci. Alespoň o tom svědčí skladatelovy komentáře k dílu a předpisy pro jeho inscenaci. Vystoupení bohyně Ištar na scénu mělo být doprovázeno plným osvětlením scény, záměrně plné barev.¹⁷⁰

Zeyerova *Ištar* se soustředí na její putování do podsvětní říše bohyně Irkally. Od ní doufá Ištar vyprosit nazpět život svého milence Tammuze, což se jeví nemožné. Oba světy jsou od sebe odděleny logickým řádem. Přes dějové peripetie se zápleтка řeší kompromisem, na přímluvu boha Hea, mimo jiné patrona hudby, smí se Tammuz vracet nazpět každé jaro.¹⁷¹ Je nasnadě, že dílo se nese v symbolistickém duchu. Postavy bohů zde slouží coby zástupné symboly životního cyklu. Plní roli jungiánských archetypů.

Fakt, že balet byl přijat k nastudování Národním divadlem, svědčilo o umělecké životaschopnosti díla a jeho potenciální možnosti udržet se v repertoáru. Nadto Martinů představil veřejnosti impresionistické jevištní dílo, jež smí být zařazeno po bok dřívější Dvořákovy *Rusalky* a Sukova *Pod Jabloní* jako reprezentant scénického impresionismu. Ale pouze v případě *Ištar* lze hovořit o ryze „francouzské“ struktuře její hudby.

Tato okolnost nezůstala bez povšimnutí, příležitostné stopy hudebního importu byly kritikou analyzovány. V kompozici motivu Tammuze, v průběhu děje opakovaném zejména ve scéně, kdy Ištar zápasí s podsvětím o tělo hrdiny, dospěl Martinů do roviny takřka přímé nápodoby některých pasáží *Čarodějova učně* od Paula Dukase, podobnost zde navíc není nijak tajena a zjevně dosvědčuje, s jakou otevřeností naslouchal Martinů hudebnímu řádu novodobé francouzské kompoziční školy.¹⁷² Příležitostné citace ovšem nepůsobí na celek díla destruktivně, neboť jsou vyvažovány jednak již stylově uceleným rukopisem mladého skladatele, jednak je zde patrný vklad Josefa Suka, jež onoho času působil jako učitel Martinů, čímž se kompoziční metoda obou stala příbuznou.¹⁷³

Uvedené výhrady však byly záhy kritikou marginalizovány ve jménu svébytného uměleckého přínosu *Ištar*. Dílo představovalo nutné novum, po kterém domácí hudební scéna již dlouho volala. V prvé řadě vizuálně působivá forma meloplastické scény nutně determinovala dílo jako celkově nesené v reformistickém duchu. Klasická forma baletu

¹⁷⁰ PEČMAN, Rudolf. Eseje o Martinů, 1989. str. 65

¹⁷¹ ZEYER, Julius. Obnovené obrazy II., 1906. Str. 183

¹⁷² MIHULE, Jaroslav. Bohuslav Martinů: profil života a díla., 1974. str. 30

¹⁷³ Tamtéž, str. 31

byla dále překonána poznámkovým aparátem Martinů k inscenaci, souhrn autentických pokynů, vědomě pracujících s aspekty jevištní výpravy, diktující formu dekorací a míru osvětlení, se zdál být signifikantní pro podobu budoucí participace autora na provedení. Také pro tyto byla *Ištar* hodnocena jako první zástupce moderního baletu u nás.¹⁷⁴

7.3 Zhodnocení impresionistického vývoje Bohuslava Martinů

Ze všech našich skladatelů, tkvících jistou částí jejich odkazu v impresionistické sféře, jediný Martinů nepřímo svoji skladatelskou dráhou osvědčil platnost tohoto stylu také pro hudební vývoj druhé poloviny 20. století, neboť jeho tvorba se v užití barevně působivých zvukových ploch neomezuje na dobu před světovým konfliktem, kdy zcela jistě impresionismus v evropské hudbě dominoval, nýbrž se na opětovné tvůrčí hledání Debussyho odkazu zaměřuje také v době, kdy jej hudební Evropa místy negovala.

Ojedinelé zakotvení Martinů v impresionistickém tvůrčím okruhu, jeho autorské sebezpotvrzení v něm, bylo přitom dáno jeho úzkou vazbou na Josefa Suka, od nějž svůj interes přejímal a s nímž jej také po jistou dobu sdílel. Díky Sukovi také Martinů dospěl do stadia pevnější impresionistické kontury a byl jí schopen vtisknout osobitý, autorsky pevný ráz, typický zejména pro díla typu *Loutek* či *Ištar*, vzniklých teprve po roce 1912. Se Sukem Martinů sdílel též „zeyerovskou“ orientaci námětů, přestože k nim, vzhledem ke svému programovému odpoutání od dvořákovské instrumentace, přistoupil jinak.

Neoddiskutovatelnou hodnotou pro trvalou konstituci impresionismu v Martinů pozdní tvorbě představoval jeho stipendijní francouzský pobyt, poskytnutý mu pro další rozvoj tvůrčí práce Ministerstvem školství v roce 1923.¹⁷⁵ Zde především Martinů plně absorboval vlivy poválečné hudební Paříže, překročil hranice do jisté míry nutného, ale omezujícího pražského kulturního provincialismu a zejména pochopil, jakým způsobem se odehrála transformace impresionistických prvků v moderní hudební výraz 20. let.

Mentorem tohoto studijního pobytu se stal Albert Roussel, jemuž Martinů vděčil primárně za překonání svých představ o impresionistické tvorbě, pod jeho teoretickými zásahy seznal některé její tendence jako trvale spoutané s předválečnou dobou, tím také

¹⁷⁴ CRHA, V. *Lumír* [online]. 27. listopadu 1924. Roč. 51., Čís. 9 str. 501

¹⁷⁵ ČERVINKOVÁ, Blanka. Bohuslav Martinů, 1984. str. 5

překonané, a naopak díky Rousselovu sofistikovanému přístupu dokázal odkrýt trvalý potenciál prvků jiných, nacházejících svůj odraz v tvorbě třicátých let.¹⁷⁶

Díky Albertu Rousselovi a vlastnímu samostudiu překonává Martinů dosavadní vázanost impresionismu na literární okruh symbolistů. Meloplastické scény *Noci* a *Ištar* se svými světy faunů, nymf a babylonské exotiky, jsou nahrazeny scénou opery *Julietta*. Martinů se v ní vypořádal se surrealismem, freudovskou tematikou, námět je fantazijní a snový, přitom již značně civilistní, odehrávající se v reálných dobových kulisách, ale základní materie impresionistické hudby – tematika snu, zde dominuje a proto dovoluje Martinů opětovně užít znovu prvků zvukomalby, osvědčených již v *Ištar*.¹⁷⁷

Naposledy se k impresionismu Martinů vrátil na sklonku života, když v polovině padesátých let komponoval *Fresky Pierra della Francesca*, skladbu na symfonické bázi o celku tří kontrastních vět, jejichž příbuznost se svými tvůrčími počátky přiznal též v soukromé korespondenci sestře.¹⁷⁸ Dopis, datovaný rokem 1955, poskytuje důležitou dokumentaci o završení českého hudebního impresionismu, ačkoli vznikl na cizí půdě. Jeho návratem do oblasti absolutní symfonické hudby navíc Martinů dokázal, že rovněž moderní hudební tvorba dokáže pro něj najít umělecky důstojnou výrazovou pozici, že není radno jej v sousledu poválečných hudebních experimentů marginalizovat, odsouvat na okraj hudebních dějin, a že dokonce ve všeobecné evropské koncentraci hudebních elit na vývoj fenoménu *Musica nova*, nové hudby, nabývající rysů exprese v revolučním řádu dodekafonie a elektronické hudby, hraje hudební impresionismu stále roli jako ryze nezastupitelný prvek kresebné stavby hudebních děl, utváří splývavé barevné polohy jejich výrazu a tím také formuje jejich sofistikovaný estetický dopad.

Závěr

Při objektivním zaměření na problematiku hudebního impresionismu v kontextu našich hudebních dějin lze zjistit soubor charakteristických znaků, které jasně odlišují českou koncepci tvůrčí práce s tímto stylem od jeho definice a vývoje v západní Evropě. Ačkoli je běžně za tvůrce stylu pokládán Claude Achille Debussy a mělo by být logické stavět jakoukoli definici hudebního impresionismu především na výsledku jeho tvůrčí

¹⁷⁶ Tamtéž, str. 6

¹⁷⁷ POLJAKOVOVÁ, Ludmila. Opera Julietta Bohuslava Martinů. In: Česká hudba světu, 1974. str. 201

¹⁷⁸ MIHULE, Jaroslav. Martinů: osud skladatele. 2002. str. 478

práce, česká hudební kritika počátku 20. století zachovávala k tvorbě Debussyho zřejmý odstup, přestože zejména v podání kritiků – skladatelů jeho práci rozuměla a dovedla ji zhodnotit po analytické stránce. Nedovedla ovšem pochopit smysl řady nových invencí orchestrálního pojetí, řadu nových rafinovaností instrumentace. Nebyla schopna převést typicky impresionistické zaujetí pro plenér do roviny hudebního pojetí a tím porozumět nejvlastnější charakteristice hudebního impresionismu vůbec – že nejvlastnější dispozicí tohoto stylu je absolutně svobodné pojetí práce s tónem a jeho akordickými spoji.

Distanční vztah byl dán plnou absencí Debussyho tvorby u nás před rokem 1903. Ani po premiérách některých jeho děl neprojevila česká posluchačská veřejnost o tento impresionismus francouzského typu širší zájem a její ignoraci lze vztáhnou na komplex tehdejší moderní francouzské tvorby jako takové, studijní zájem o impresionistická díla projevil Josef Bohuslav Foerster, omezil jej však na operu *Peleas a Melisanda*. Prvním advokátem francouzské moderny byl u nás Josef Vymětal, který postavil francouzskou hudbu na piedestal na stránkách *Hudební revue* již roku 1909, nicméně jeho hlas zůstal ojedinělým v kontextu doby, podpořený teprve Reném Chaluptem na stránkách výrazně kosmopolitního časopisu *Lumír*. Chaluptova reakce byla však datována až rokem 1914.

Dobové dilema kritiky ve vztahu k impresionismu je obsáhle reflektováno skrze stat' Otakara Zicha *Hudební impressionismus*. Zich své pojednání datoval rokem 1909. Jeho závěry jsou však značně diferentní vůči Vymětalovým. Zich zejména vůbec nepřisuzuje autorství stylu francouzskému prostředí. Do definice pojmu vnáší netradiční vidění, zodpovídající otázku po smyslu pojmu odkazem na uvolnění formální výstavby hudebního díla. Zichova relativně velmi zobecněná a jednoduchá definice mu následně umožnila spatřovat počátky impresionismu dokonce v tvorbě Ludwiga van Beethovena. Zich, patřící intelektuálním založením k okruhu zastánců Smetanovy tvorby, představil svojí statí světově velmi ojedinělé vidění impresionismu, jež ovšem degraduje odkazem na Zichovo konzervativní chápání vývoje hudby. Ve studii zcela popřel možnost úzkého sepětí hudebního impresionismu s jeho malířským protějškem a potenciál hudby činit na posluchače konkrétní náladový dojem vysvětlil prozaicky analogií s působením lehkých drog na lidský organismus, čímž hudební charakter hudební imprese, opírající se takřka vždy o řadu rafinovaných nástrojových souzvuků, nepřímou značně bagatelizoval. Přesto Zich, nehledě na kontroverzi statě, nepřímou definoval podstatu sporu o výsledné přijetí

impresionismu na české scéně, odhalil, že otázka kladné či negativní prezentace pojmu zcela tkví ve sporech konzervativní a progresivní frakce české kritiky.

Navzdory teoretickým rozporům se hudební impresionismus výrazně profiloval na poli autentické tvorby našich skladatelů, čímž byla dokázána jistá suverenita těchto tvůrců na dobových muzikologických soudech. Stalo se tak zejména proto, že charakter českého impresionismu se ve svých instrumentačních prostředcích a celkovém přístupu ke skladebné látce opírá o východiska Schumannovy klavírní lyriky, v nejintimnějších polohách tónorodu podobné pozdějším, zvukově působivým barevným plochám, poprvé výrazně představeným právě impresionismem. Genezi stylu právě v Schumannově jinak vrcholně romantické tvorbě napomohl paradoxně odhalit nejzarytější Smetanův obhájce Zdeněk Nejedlý svým poukazem na typické „náladové jednotky“, u Schumanna bohatě zastoupené. Přímé konexe těchto „jednotek“ vůči prvotnímu impresionistickému výrazu analyzoval Nejedlý ve Fibichových *Náladách*, ale jejich uplatnění lze vztáhnout rovněž na celek Dvořákových *Poetických nálad* a tím je učinit směrodatným podkladem raného impresionistického stylu u nás, jak se projevil v Dvořákově a Fibichově překonání jejich vlastní vrcholně romantické tvorby, u Fibicha navíc poznamenané Wagnerem. Fibichův soubor *Nálad, dojmů a upomínek*, zanechaný ve více než 300 číslech, sice představuje nejrozsáhlejší soubor děl raného českého impresionismu, sám autor však monumentální cyklus omezil paradoxně na charakter dokumentu osobních emocí a nezanechal po sobě žáka, který by mohl tento v duchu klavírních děl nastupující moderny.

Do jejího autorského okruhu lze počítat Vítězslava Nováka, Josefa Suka a s nimi též Bohuslava Martinů. Pro tuto novou generaci skladatelů je typická souhra hudebního jazyka s rytmem a náladou verše moderních básníků. Zmínění skladatelé vycházeli ze svého značného literárního přehledu, vlastní kompoziční práci opírali o výrazové složky dobové literatury, s řadou spisovatelů svoji generace tvořili aktivní tvůrčí tandem.

Sepětím hudební a literární moderny překonává impresionismus svoji vyhraněně subjektivní složku – nejedná se již o hudební impresi, jak s ní pracoval Fibich, snaže se zachytit náladu konkrétně daného okamžiku, využíváje přitom piana jako dominantního nástroje. S nástupem moderny spěje impresionismus k programovému základu, neboť je nyní opřen o literární východisko. Tím byla také formální stránka tohoto impresionismu

obohacena o nové žánry klasické hudby – nové tendence nacházejí své ideální zobrazení v útvarech symfonického typu, jakým byla například symfonická báseň.

Transformace hudebního impresionismu do symfonických útvarů byla evidentně určena entuziasmem části naší hudební moderny nad orchestrálními pracemi německého skladatele Richarda Strausse. Zejména díky své *Salome* tvořil Strauss se Schumannem pomyslnou alfu a omegu zahraničního vlivu na formu našeho impresionismu. Ten nadto díky konexím se symbolistickými literárními náměty dospěl v rámci jednotlivých opusů až na hranici filosofického přesahu a byl například Vítězslavem Novákem užíván coby hudební podkres pro vyjádření dobově populárních panteistických myšlenek.

Se symbolistickou orientací českého impresionismu souvisí úzce také uplatnění tohoto stylu pro zobrazení některých typických scénérií. V konkrétních dílech je možné se opakovaně setkat například s popisem nočních scénérií, typickým motivem je reflexe měsíce či hvězd na vodní hladině, kterýžto obraz sám o sobě vybízeli autory – mezi nimi zejména Dvořáka a Nováka – k užití prvků výrazné zvukomalby. Nápadně úzká relace impresionistických hudebních prostředků k zobrazení přírodního detailu takového druhu vyvrací Zichem negované spojení malířského a hudebního impresionismu.

Odhalení faktického rozporu mezi teoretickým pojetím Otakara Zicha a reálnou stránkou technického uchopení impresionismu, verifikující konexi ke stejnojmennému malířskému směru, považuji spolu se zdůrazněným akcentem na užití zvukomalebných prostředků v Dvořákových *Poetických náladách* za nejpodstatnější přínos své práce.

Z hlediska výzkumu pokládám za pozoruhodnou také skutečnost, že ačkoli vliv Debussyho díla na vytvoření impresionistické metody byl u našich skladatelů významně omezen, nejucelenější tvorbu tohoto směru, včetně jeho pozdních reminiscencí, lze vystopovat u Martinů, jež byl Debussym ovlivněn nejvíce. Prizmatem své práce spatřuji v tomto faktu možný námět příštího výzkumu, spočívajícímu v podrobné analýze vlivu Debussyho například na tvorbu autorů naší filmové hudby ve druhé polovině 20. století.

Seznam pramenů a literatury

- BARTOŠ, Josef. Zdeněk Fibich. 1. vydání. Praha: Mánes, 1914. Zlatoroh, sv. 22 a 23.
- BÁRTOVÁ, Jindřiška. Názorová orientace Bohuslava Martinů v prvních letech jeho pařížského pobytu. *Acta Musei Moraviae*. Časopis Moravského muzea. 1. vydání. Brno: Moravské muzeum, 1965. str. 243 – 260.
- BEK, Josef. Impresionismus a hudba. 1. vydání. Praha: SVH, 1964
- BERKOVEC, Jiří. Antonín Dvořák. 1. vydání. Praha: Supraphon 1969
- BURGHAUSER, Jarmil. Nejen pomníky: Smetana, Dvořák, Fibich. 1. vydání. Praha: Panton, 1966. Edice přátel hudby, sv. 2
- BURGHAUSER, Jarmil. Antonín Dvořák. 1. vydání. Praha: Horizont, 1985.
- CRHA, V. [Balet Ištar]. Lumír [Online]. 1. vydání. Praha: J, Otto, 27. listopadu 1924, roč. 51., čís. 9., str. 501. [vid. 2015-05-20]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/51.1924/9/501.png>
- ČAPEK, Bedřich. [Pohádka léta]. *Lumír* [online]. 1. vydání. Praha: J. Otto, 18. ledna 1909, roč. 37. čís. 5., str. 234. [vid. 2015-05-12]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/37.1908-1909/5/234.png>
- ČERVINKOVÁ, Blanka. Bohuslav Martinů. 1. vydání. Praha: Městská knihovna, 1984
- DEBUSSY, Claude. *Preludes a l'apres midi d'un faune. Preludes. Printemps. Nocturnes*. [CD]. Oberlandern: Glorr Classics, 2011.
- DŐGE, Klaus. *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2013 ISBN 978-80-7429-297-2
- DVOŘÁK, Antonín. Rusalka op. 114 [CD]. Neuhausen: Profil, 2006
- DVOŘÁK, Antonín. Poetické nálady op. 85 [zvukový záznam na CD]. Klavírní doprovod Claudia Schellenberger. Stuttgart: Cavi Music, 2012
- FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka: rozbor a výklad. Vyd. 1. Plzeň: Theodor Mareš, 1947
- FIBICH, Zdeněk. Nálady, dojmy, upomínky, op. 41. Dojmy. [CD]. Klavírní doprovod Marian Lapšanský. Praha: Supraphon, 1996
- FIBICH, Zdeněk. Nálady, dojmy, upomínky, op. 44 a 47. [CD]. Klavírní doprovod Marian Lapšanský. Praha: Supraphon, 1996

- FOERSTER, Josef Bohuslav. Claude Debussy. *Lumír* [Online]. 1. vydání. Praha: J. Otto, 16. září 1909, roč. 37., čís. 11., str. 510. dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/37.1908-1909/11/510.png>
- GLUCKSELIG, Josef. Zdenka Braunerová. In: CODR, Milan a kol. *Přemožitelé času*. 1. vydání. Praha: INTERPRESS MAGAZIN, 1988. str. 138 – 141. Edice Přemožitelé času, svazek 10.
- Gustav Charpentier v Praze. *Lumír* [online]. 1. vydání. Praha: J. Otto, 10. dubna 1903, roč. 31, čís. 19., str. 229. [cit. 2015-03-23]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/31.1902-1903/19/229.png>
- HEJDA, František. Česká hudba 1889. *Dalibor*. 1. vydání. Praha: Fr. A. Urbánek, 11. ledna 1890., roč. 12., čís. 3 a 4. str. 18
- HOFFER, E. [Pod jabloní]. *Dalibor*. 1. vydání. Praha: M. Urbánek, 17. května, 1902. roč. 14., čís. 21., str. 167
- HOFFMEISTER, Karel. [Vystoupení Edouarda Colonna]. *Zlatá Praha*. 1. vydání. Praha: J. Otto, 29. listopadu 1901. roč. 19., čís. 5., str. 60. dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=ZlataPrahaII/19.1901-1902/5/60.png>
- HOFFMEISTER, Karel. [Lyapunov, Balakirev]. *Zlatá Praha*. 1. vydání. Praha: J. Otto, 7. února 1902. roč. 19., čís. 15. str. 180
- HOFFMEISTER, Karel. Josefa Suka Pohádka léta. *Hudební revue*. 1. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 2. ledna 1909. roč. 2., čís. 1. str. 2-3.
- HOLZKNECHT, Václav. Národní umělec Vítězslav Novák. 1. vydání. Praha: Ministerstvo informací, 1948
- HOLZKNECHT, Václav. Claude Debussy. 1. vydání. Praha: SNKLHU, 1958. Hudební profily, svazek 6.
- HRUŠOVSKÝ, Ivan. Antonín Dvořák. 1. vydání. Bratislava: Štátné hudobné vydavateľstvo, 1964. Hudobné profily, zv. 4
- CHALUPT, René. Mladá hudební škola francouzská. *Lumír*. [online]. 1. vydání. Praha: J. Otto, 1914, 10. července 1914. roč. 42., čís. 10. dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/42.1913-1914/10/459.png>
- JAROCINSKI, Stefan. Debussy: impresionismus a symbolismus. 1. vydání. Bratislava: Opus, 1989
- KOPECKÝ, Jiří. Zdeněk Fibich: stopy života a díla. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. ISBN 978-80-244-2405-7
- KVĚT, Jan Miroslav. Josef Suk. 1. vydání. Praha: Česká akademie věd a umění, 1936
- KŘIČKA, Jaroslav. Za Rimským – Korsakovem. *Hudební revue*. 1. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 2. ledna 1909, roč. 2., čís. 1. str. 10-11.

- LÉBL, Vladimír. Vítězslav Novák: život a dílo. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964
- LÉBL, Vladimír. Vítězslav Novák. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967
- LÉBL, Vladimír. Názorové výboje a vývojové tendence. In: SMETANA, Robert a kol. *Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945*. Díl 1: 1890 – 1918. 1. vydání. Praha: Academia, 1972. svazek 2.
- LÉBL, Vladimír. LUDVOVÁ, Jitka. Nová doba (1860-1938). In: ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách*. Od středověku do nové doby. 2., doplněné vydání. Praha: Supraphon, 1989
- LOCKSPEISER, Edward. Claude Debussy. *Encyclopaedia Britannica*. [Online]. 11-12-2014. [cit. 2015-03-20]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/biography/Claude-Debussy/Evolution-of-his-work>
- Májová noc: romanticko – komická zpěvohra. *Světozor* [online]. 1. vydání. Praha: M. A. Šimáček, 11. září 1896, roč. 30. čís. 44. str. 528. [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=SvetozorII/30.1895-1896>
- MIHULE, Jaroslav. Bohuslav Martinů: *profil života a díla*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1974
- MIHULE, Jaroslav. Martinů: osud skladatele. Vydání 1. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0426-4
- NEBUŠKA, Otakar. [Melancholie: cyklus písní]. *Dalibor*. 1. vydání. Praha: Mojmir Urbánek, 4. ledna 1902. Roč. 24., Čís. 2. str. 16
- NEJEDLÝ, Zdeněk. Česká moderní zpěvohra po Smetanovi. 1. v.. Praha: J. Otto, 1911
- NEJEDLÝ, Zdeněk. Vítězslav Novák: studie a kritiky. 1. vydání. Praha: Melantrich, 1921. Menší spisy, sv. 2.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. Zdenka Fibicha milostný deník: nálady, dojmy, upomínky. 1. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1925.
- NOVÁK, Stanislav. O Bohuslavu Martinů. In: ZOUHAR, Zdeněk. *Bohuslav Martinů*. Sborník vzpomínek a studií. 1. vydání. Brno: Krajské nakladatelství, 1957.
- NOVÁK, Vítězslav. O sobě a jiných. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1970. Hudba v zrcadle doby, svazek 7.
- Otakar Ostrčil či Vítězslav Novák: odpověď na brožuru Vítězslava Nováka „Vítězslav Novák contra Otakar Ostrčil.“ 1. vydání. Praha: Melantrich, 1931
- PEČMAN, Rudolf. Eseje o Martinů: doba – dílo – tvůrčí estetika. 1. vydání. Brno: park kultury a oddechu, 1989 ISBN 90-00050-0-4

- PISKÁČEK, Adolf. [Symfonická suita Antar]. *Lumír* [Online]. 1. vydání. Praha: J. Otto, 16. března 1903. Roč. 35. Čís. 5. [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/35.1906-1907/5/240.png>
- POLJAKOVOVÁ, Ludmila. Opera Julietta Bohuslava Martinů. In: BAJER, Jiří. *Česká hudba světa, svět české hudbě*. 1. vydání. Praha: Panton, 1974
- ROLLAND, Romain. Hudebníci přítomnosti. Vydání 1. Praha: O. Štorch, 1930. Aventinum, sv. 33
- ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: *naslouchání dvacátému století*. Vydání 1. Praha: Argo, 2011. Zip; sv. 25. ISBN 978-80-257-0558-8
- SÁDECKÝ, Zdeněk. Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. 1. vydání. Praha: Academia, 1966
- SCHNIERER, Miloš. Vítězslav Novák: *tematický a bibliografický katalog*. 1. vydání. Praha: Editio Praga, 1999
- SCHULZOVÁ, Anežka. Zdenko Fibich: *hrstka upomínek a intimních rysů*. 1. vydání. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1950. Knihovna společnosti Zdenka Fibicha, svazek 3.
- SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby. 1. vydání. Praha: Togga, 2011. ISBN80-902912-0-1
- SYCHRA, Antonín. Impresionismus a exprese v hudbě. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1990 ISBN 80-7058-195-6
- ŠACH, Josef. O náboženském smýšlení Julia Zeyera. 1. vydání. Praha: Česká grafická unie, 1942
- ŠTĚPÁN, Václav. Novák a Suk. 1. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945
- VOMÁČKA, Boleslav. Josef Suk: *nástin života a díla*. 1. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922.
- VYMĚTAL, Josef. Úvodem k Lerouxovu Tuláku. *Hudební revue*. 1. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1909. Roč. 2., čís. 1. str. 13-15
- VYSLOUŽIL, Jiří. Hudební slovník pro každého. Díl 1. Vydání 1. Vizovice: Lípa, 1995 ISBN 80-901199-0-5
- ZELENÝ, V. V. Leo Delibes. *Lumír* [Online]. 1. vydání. Praha: J. Otto, 1. února 1891. Roč. 19., čís. 4. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/19.1891/4/40.png>
- ZEYER, Julius. Obnovené obrazy II. Vydání 2. Praha: Česká grafická společnost Unie, 1906. Spisy Julia Zeyera, sv. 2
- ZICH, Otakar. Hudební impresionismus. *Lumír*. [Online]. 1. vydání. Praha: J. Otto, 17. května a 15. června 1909. Roč. 37., čís. 8. a 9. [cit. 2015-03-30]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php>