

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci**

**Katedra muzikologie**

**Mgr. Filip Karlík**

**Hudební spisovatel a skladatel Emanuel Chvála  
(1851–1924)  
Disertační práce**

**Školitel: Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.**

**Olomouc 2021**

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a s použitím uvedených pramenů a literatury.  
Ve Zlíně 30. dubna 2021

Děkuji především svému školiteli Doc. Jiřímu Kopeckému, Ph.D. a celé své rodině za obrovskou trpělivost a veškerou podporu při studiu.

# Obsah

<b>I Předmluva a studie.....</b>	<b>5</b>
<b>II Ediční zpráva.....</b>	<b>23</b>
<b>III Emanuel Chvála: Z mých pamětí hudebních.....</b>	<b>29</b>
1 Stať úvodní.....	29
2 Vzpomínky z mládí.....	34
3 O vůdcích českého hnutí hudebního.....	47
3.1 Smetaniana.....	47
3.2 O Antonínu Dvořákovi.....	103
3.3 Zdeněk Fibich a jeho dílo v mých vzpomínkách a posudcích.....	153
4 Vrstevníci a následníci vůdců českého hudebního hnutí.....	196
4.1 Vrstevníci vůdců českého hudebního hnutí.....	196
4.2 Následovníci vůdců českého hudebního hnutí.....	216
5 Čeští modernisté.....	281
6 Cizí opery.....	326
6.1 Opery ruské (fragment).....	326
7 Vzpomínky nepřivolávané.....	335
<b>IV České, anglické a německé resumé.....</b>	<b>342</b>
<b>V Prameny a literatura.....</b>	<b>347</b>
<b>VI Anotace.....</b>	<b>351</b>
<b>VII Přílohy.....</b>	<b>352</b>

# Předmluva a studie

## Slovo úvodem

Naším doktorským tématem se stala pozoruhodná osobnost Emanuela Chvály. Již z předběžné rešerše běžně dostupné muzikologické literatury a katalogizačních záznamů muzejního fondu pozůstalosti bylo zřejmé, že materiálu ke zpracování bude dostatek, ne-li nadbytek. Ovšem nabízela se otázka, jak takové množství pramenů kvalitně uchopit a při tom se v něm takřkajíc neutopit? Pro začátek jsme si určili možné cíle badatelské a heuristické, ale až postupem času vykryštovala představa, kterou část Chválovy osobnosti badatelsky akcentovat a jakou cestou se k realizaci vydat. Poněkud dráždivé zjištění, že opus magnum Emanuela Chvály (jeho vlastní hudební paměti) nebyl ještě vydán, se stalo naším ukazatelem, ba přímo kompasem. Jádrem naší práce se tak stala činnost převážně heuristická, „zdobená“ sice dílčími, přesto komplexními studii tak, aby byl námi vydávaný vzácný pramen patřičně uveden do kontextu tehdejšího hudebního dění.

Tradičně bývá zvykem uvádět diplomovou práci stavem bádání k danému tématu. K tomuto účelu zde snad dostatečně poslouží odkázat bez zbytečných parafrází na kvalitně zpracované heslo „Emanuel Chvála“ od B. Štědroně (viz Štědroň 1963). Můžeme tak obrátit pozornost rovnou k popisu struktury disertační práce.

Těžiště naší odborné činnosti spočívá v kriticky edičním uchopení, zpracování a vydání Chválových pamětí. V tomto ohledu nám finančně velmi pomohlo získání účelové podpory z ministerstva školství na specifický vysokoškolský výzkum (projekt SGS: Hudební paměti Emanuela Chvály, FF\_2013\_002). První kapitola obsahuje monograficky zaměřené sondy k životu a dílu E. Chvály, včetně samostatného soupisu pramenů a literatury. Ve druhé kapitole jsou technicky řešeny ediční náležitosti: popisy pramenů a zásady edičního zpracování, opět s vlastním výčtem pramenů a literatury. Třetí kapitolu pak již tvoří samotná kritická edice titulu *Z mých pamětí hudebních*. Čtvrtá kapitola obsahuje české, anglické a německé resumé a pátou kapitolu tvoří soupis pramenů a literatury k edici pamětí, tedy ke kapitole tři. Šestou kapitolu tvoří anotace a sedmou přílohy, vztahující se k předešlým kapitolám. Do příloh jsme zařadili 1. soupis článků E. Chvály z periodik, které jsou citovány v *Pamětech*, 2. seznam skladeb E. Chvály, 3. jmenný rejstřík, 4. obrazové přílohy (portréty a podpisy E. Chvály, ukázky not a přílohy k edičnímu zpracování). Zejména poslední pasáž příloh umožňuje pochopit problematiku technického zpracování do větší hloubky a takřka názorně.

Příprava edice Chválova životního díla by nebyla realizovatelná bez trpělivé spolupráce Doc. PhDr. Jiřího Kopeckého, Ph.D., pak i bez pomoci studentů Katedry muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kteří se v letech 2010–2015 účastnili seminářů *Hudba v českých zemích a Dějiny hudby 19. století*. Chválovu pozůstalost uloženou v Národním muzeu – Českém muzeu hudby nám se samozřejmou vstřícností připravila ke studiu PhDr. Jana Vojtěšková, CSc. Konzultace k textologickým otázkám s námi trpělivě sdílel Mgr. Michal Fránek, Ph.D., s korekturami nám ochotně pomáhaly Mgr. Magda Karlíková a MgA. Vladislava Kopecká, Ph.D., s překlady do angličtiny a němčiny nám byly nápomocné Judith Fiehler a PhDr. Vlasta Reittererová. Jim všem patří náš dík!

## Cesta k Emanuelu Chválovi

Když psal Ladislav Dolanský roku 1909 kapitolu o Emanuelu Chválovi do svých *Hudebních pamětí*, bez zaváhání prohlásil: „Chvála je s Hostinským náš nejpřednější kritik.“ Zároveň však předjal Chválův ústup z veřejného života a hrozící úpadek jeho díla do zapomnění: „Dnešní generace může aspoň částečně oceniti Zeleného, poněvadž jeho články o Smetanovi jsou sebrány v knihu; o Chválovi jest úsudek nesnadnější, poněvadž veškerá jeho literární činnost (mimo stať Čtvrstoletí české hudby, psanou ostatně také pro časopis) soustřeďuje se na referáty v denních listech, které se velmi záhy zapomínají. Ale snad přece jednou dojde k tomu, aby aspoň feuilletony o českých skladbách sebrány byly v celek. Myslím, že by to naše kruhy uvítaly s podobnou sympatií, jako kdysi byly přijaty sebrané kritiky Hanslickovy.“ (Dolanský 1949, s. 178–179). Dolanského výzvu vyslyšel sám Chvála a na základě vlastních kritik sestavil paměti, jež bohužel zůstaly nevydány. Chválův rukopis připravovali před rokem 1950 k vydání Jan Löwenbach a Jan Miroslav Květ, ovšem jejich práce skončila v Kabinetu Zdeňka Nejedlého... Löwenbach s Květem rozdělili Chválovy paměti na dvě části – první část je již autorskou předrevizí s vročením 1950 (v tiráži figuruje rok 1949), druhá část zůstala strojopisem. Uložení Löwenbachovy a Květovy připravované edice je příznačné; oba editoři nezakrytě obdivovali dílo Antonína Dvořáka a jeho žáka Josefa Suka, nebáli se oponovat Nejedlého skupině, shromážděné kolem časopisu *Smetana*. Nechme stranou Löwenbachovy vazby na USA, jež rozhodně nezapadaly do socialisticko-realistických představ Československa po únoru 1948, a především si povšimněme Chválových výroků, které se v době tzv. bojů o Dvořáka před první světovou válkou, kdy začal Chvála na svých pamětech pracovat, jednoznačně stavěly proti Z. Nejedlému.<sup>1</sup> Nejedlého přímý zásah proti vydání Chválova díla zůstává – alespoň zatím – pramenně nedoloženým, ovšem deduktivně opodstatněným předpokladem. Chválovu práci však nešlo zcela umlčet; redakce *Hudební revue* uveřejnila roku 1916 s Chválovým souhlasem úvodní část z plánované knihy „Z mých pamětí“ (Chvála 1916),<sup>2</sup> J. M. Květ samostatně zpracoval Chválovy pasáže o J. Sukovi (Květ 1934/1935), kapitolu o Antonínu Dvořákovi vydala samostatně roku 1949 Společnost Antonína Dvořáka (Chvála 1949), s Chválovým textem pracoval v osmdesátých letech Jaroslav Jiránek, když se zabýval operami Bedřicha Smetany (Jiránek 1989, s. 403).

Předstupujeme-li před rozsáhlý pramen, jsme přirozeně svíráni řadou otázek: Kdo tyto paměti napsal? Proč, pro koho, s jakým záměrem? Co v nich najdeme a co v nich naopak hledat nelze? Jaké měl jejich autor vzdělání, zkušenosti? Byl pro své okolí důvěryhodný, byl respektovanou osobností?

Nejrozsáhlejší životopisná črta Emanuela Chvály (1. ledna 1851 – 28. října 1924) pochází z jeho vlastního pera a je součástí předkládaných pamětí. Pokusme se na tomto místě o doplnění subjektivně traktovaného životopisu

---

1 Dvořákovské pasáže Chválových pamětí jsou psány obranným postojem, a aniž by bylo zmíněno, proti komu se Chvála ohrazuje, adresát je jasně čitelný: 1. „Maje styky na obě strany, byl jsem svědkem toho, jak se šířila, či lépe řečeno soustavně uměle byla šířena trhlina mezi nimi a jak za naprosté neúčasti mistrů samých prováděna byla jejich přívrženci izolace obou táborů. Ač jsem nikterak nechápal, proč by někdo, jenž je pro Smetanu, musel býti proti Dvořákovi či naopak, a navzdor svému horlivému smetanovství jsem s láskou lnul k zářivé vloze Dvořákově či snad právě proto, sám stal jsem se obětí své nestrannosti. Smetanovci, spíše potají než zjevně, začali podezíratí upřímnost mé příslušnosti ke straně ctitelů Smetanových (zjevně dobře to nešlo, poněvadž mluvila za mne má činnost hudebně-literární), a strana Dvořáková spatřovala ve mně bojovníka z nepřátelského tábora [...]“, 2. „Ze všech běžných a šířených mínění o Dvořákovi po mém soudu nejvíce od pravdy odchyluje se názor, že Dvořák, vychodivší jen školy obecné a nemající ani humanitního vzdělání středoškolského, byl člověk úzkého obzoru, [...]“, 3. „Jednou z příčin, z kterých se u Dvořáka křivě usuzovalo na nedostatek inteligence, byla jeho příslovečná roztržitost a nevšímavost ve společnostech.“, 4. „Snad i z důvodů méně nekalých jest Dvořák často líčen jako člověk ve všem všudy naivní.“ (Chvála 1949, s. 6–10). Chvála si neodpustil polemický komentář ke svému posudku o Fibichových klavírních skladbách *Nalady, dojmy a upomínky*: „Fibich měl za živa mnoho nepřátel; ale všichni dohromady nepoškodili spravedlivé docenění jeho zásluh o českou hudbu tou měrou jako jeho nekritičtí ctitelé, kteří jeho význam – beztak velký – bez potřeby jali se zveličovati. Budoucnost to ukáže!“ (Chvála 1950, s. 439).

2 S textem následně pracoval např. Alois Hnilička (viz Hnilička 1919, s. 369). Uvedený příklad názorně ukazuje, že Chválovy postřehy mohly, pokud by byly publikovány, vstoupit do produktivní diskuze o dějinách české hudby druhé poloviny 19. století.

a o vystižení charakteristické stopy, kterou Chvála zanechal ve svém okolí. Životní daností E. Chvály se stala rozeklanost mezi občanským povoláním (úředník Buštěhradské dráhy) a působením v hudebním životě v rozpětí klavírní virtuózy, skladatele a kritika. Emanuel Chvála se naučil zvládat obtížné životní situace, jež natrvalo ovlivňovaly jeho každodenní činnost. Chvála jednostranně osiřel a vyrůstal bez otce. Přes nesporné hudební nadání, které jeho matka podporovala, poslechl názor svého strýce a studoval technické vědy. Štěstí Chvála nenašel ani v kruhu své vlastní rodiny. S manželkou Emanuelou měli syna Jaroslava<sup>3</sup> a dceru Jitku, Chválova choť však musela být umístěna do ústavu pro choromyslné, kde setrvala až do své smrti. Do oddílu věnovaném B. Smetanovi Chvála vložil stručný popis téměř osudového okamžiku: „V květnu r. 1882 kterýs večer byl Smetana s několika přáteli (Fibichem, Hostinským, Srbem-Debrnovem a kap. Čechem) hostem v mém domě. Srb přinesl s sebou partituru a kapelník Čech klavírní výtah *Čertovy stěny*, Smetanou asi před měsícem dokončené. Hrál se z klavírního výtahu. Hrál kapelník Čech, hrál též Smetana a začasť k tomu zpíval (ovšem falešně, což v srdci bolelo víc než v uších); [...] Smetana toho večera byl v dobré míře, vtipkoval a ochotně vykládal své zámysly v *Čertově stěně* i příznaky slohové. Při večeři připil Smetana mé ženě Emanuele. Poháry obou se střetly a – oba rozbily. – Dva roky později octli se host i hostitelka – v ústavu pro choromyslné, z něhož vyprostila je smrt; Smetanu záhy, mou ženu po utrpení více než čtvrtstoletím!“ Místo tragického patosu, sebelítosti či vnitřní rozervanosti u Chvály nastoupila houževnatost, strážlivost v úsudku, schopnost pracovat pro druhé a neprosazovat vlastní osobu.

Chvála psal své hudební referáty nejprve do *Lumíra*, *Posla z Prahy* a *Dalibora*, podstatné je však Chválovo zakotvení v časopise *Politik/Národní politika*, jež trvalo přes čtyřicet let (1880–1921, šifra -la; *Národní politika* vycházela z přílohy listu *Politik*, na zrušený deník *Politik* navázal *Union*, kam Chvála od roku 1907 přispíval). Od začátku své kritické činnosti se Chvála zabýval tvorbou Bedřicha Smetany, postavil se tak po bok nejvýraznějších obhájců Smetanovy hudby Otakara Hostinského, Ludevíta Procházky, Václava Judy Novotného a Václava Vladimíra Zeleného.<sup>4</sup> Jestliže Smetanovy operní premiéry znamenají vývojový mezník v dějinách české hudby, pak kritické ohlasy těchto premiér stojí u zrodu české hudební kritiky; a E. Chvála se stihl zařadit mezi její tvůrce.

## Když kritik nepíše kritiky

Chvála se jeví jako spolehlivý a nezištný dělník-spisovatel, který byl oddán své profesi a prosazování české hudby v širokém spektru činnosti; agilně se zapojil do činnosti Umělecké besedy, kde se podílel na organizaci tzv. Populárních koncertů (1886–1892).<sup>5</sup> Dlouhodobě spolupracoval s ředitelem Národního divadla F. A. Šubertem, pro hudebního nakladatele F. A. Urbánka redigoval od roku 1884 ediční řadu *Rozprav hudebních*, ve které

3 Životní dráha Jaroslava Chvály (1885–1961) podivuhodně opsala osudy obou rodičů; vystudoval pražskou techniku a získal zaměstnání úředníka Československých státních drah, učil se hrát na klavír a housle, avšak proslul jako basista – byl členem různých spolků a souborů (např. Čeští madrigalisté), do svých programů často zařazoval písně A. Dvořáka, F. Schuberta, nezapomínal ani na tvorbu svého otce. V době nemoci E. Chvály (1921) psal za svého otce. V padesátých letech 20. století se kvůli zhoršujícímu se psychickému stavu stáhl z veřejného života (viz Štědroň 1963, Bernkopf 2014).

4 Smetanova korespondence z let 1879–1880 dokládá Chválovův živý zájem o Smetanovo dílo a Smetanovu důvěru v mladého příznivce. Není jisté náhodou, že uvedená data souzní s vydáváním časopisu *Dalibor*, jehož se roku 1879 ujal nakladatel František Augustin Urbánek; prosazování Smetanova díla se pro redaktory i nejbližší spolupracovníky stalo zřetelným programem (viz Mojžíšová, Pospíšil 2011, s. 33, 154, 323, 342).

5 Během osmdesátých let 19. století se Chvála stýkal s agilním organizátorem kulturního života Velebínem Urbánkem, dochovaná korespondence svědčí o společných stycích s A. Dvořákem nebo o diskuzích nad populárními koncerty (viz Prameny, NM – ČMH, Pozůstalost E. Chvály, korespondence, G 5897 /10. listopadu 1886/, G 5898 /31. března 1888/).

vycházely zejména spisy O. Hostinského (např. studie o Ch. W. Gluckovi a H. Berliozovi, starověké řecké kultuře, *O nynějším stavu a směru české hudby*).<sup>6</sup> Chvála psal hesla do *Ottova slovníku naučného*, zodpovědně chápal své členství v Akademii věd. Chvála se v osmdesátých letech 19. století zařadil mezi neoddělitelné figury hudební Prahy. Když se v Hamburku ptal Hans von Bülow J. B. Foerster na „svou oblíbenou Prahu“, jedním dechem byli vedle Chvály zmíněni kapelník Národního divadla Adolf Čech, kritik Franz Balthasar Ulm nebo Velebín Urbánek.<sup>7</sup> Vytrvalá a neúnavná práce Chválovi přinesla kolem roku 1900 všeobecné uznání a zároveň vlivné postavení. Dne 30. listopadu 1895 se stal mimořádným členem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Chvála zde předkládal návrhy a vypracovával společně s Antonínem Dvořákem, Zdenkem Fibichem, Karlem Bendlem, Josefem Försterem (1833–1907) a dalšími kolegy posudky, které byly podkladem k udělení nejrůznějších cen a stipendií.<sup>8</sup> Roku 1896 povýšil jako železniční technik Buštěhradské dráhy na vrchního inženýra. Na Chválu čekala další významná členství: jako člen výboru Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách (1904–1906) mohl zasahovat do vedení pražské konzervatoře, roku 1919 se stal předsedou spolku Jaquesa Dalcroze (viz Štědroň 1963). Chvála se spoléhal na své činy, nikoli na okázalá gesta. Nebyl člověkem, který by chtěl veřejně prosazovat vlastní osobu, proto tak snadno uniká pozornosti hudební historiografie: „Chvála vyhýbá se celkem veřejnému životu, odmítá čestné funkce, ale to, co vykonal kdysi v Umělecké besedě a v Družstvu Smetanově, co koná v České akademii a četných porotách, je tím záslušnější, čím je nezištnější a veřejnosti neznámější.“<sup>9</sup> Avšak ten, kdo chtěl, nemohl Chválu přehlédnout: „Pamatuji se na něho: silné, robustní postavy, vlas nahoru sčesaný, vous na bradě ostře přistřižený, tak sedával před dvaceti léty v loži rudolfínské a nebylo téměř jediného vážného koncertu, aby jej opomenul. Jeho věcná, bystrá kritika hluboce prohledající, při tom i vysoce pokroková a – což nutno zvláště zdůraznit – vždycky spravedlivá, získala mu jména a uznání kritického věhlasu.“ (Hula 1924, s. 142).

Pochopitelný respekt mezi hudebníky Chválovi zajistily jeho styky s Národním divadlem. Od poloviny osmdesátých let 19. století se totiž ředitel Národního divadla František Adolf Šubert opíral o dramaturgickou pomoc Emanuela Chvály, aniž by byl Chvála oficiálně uveden do potřebné funkce. Takový stav byl zapříčiněn Chválovou neochotou opustit své civilní zaměstnání a přijmout pozici, jež by mu znemožňovala veřejnou kritickou činnost ve prospěch české opery, divadlo se zase nehodlalo vzdát prověřeného spolupracovníka. Když se roku 1890 opět jednalo o místo operního dramaturga, Šubert podpořil návrh, aby se úřadu ujal E. Chvála, „[...] jehož úsudek o pracích na jeviště uvedených objevoval se pravidlem zcela přesný. Em. Chvála nebyl ochoten vstoupiti do žádného úřadu; ale prohlásil se volným udílet divadlu bezplatně rady v záležitostech hudebních, ve kterých by byl o ně dotázán. A divadlo obdrželo od něho prodlení doby ne jeden pokyn ústavu prospěšný. Bylo toho sobě více cenit, an Em. Chvála nevážil sobě nic práce a času, jakých vyžadovalo na něm studování zasílaných mu klavírních výtahů oper, po případě i jízdy k některým představením mimo Prahu. Odměny za to nepřijal formou zcela žádnou.“ (Šubert 1908, s. 303–304). Jak mohlo vypadat Chválovo posouzení, ukazuje dopis adresovaný F. A. Šubertovi o vídeňském představení Massenetovy opery *Werther*. Po ocenění instrumentace následoval tvrdý odsudek: „Pokud se však povšechného dojmu a zevní působivosti této opery týče, tedy mám za to, <sup>6</sup> Spojení s Urbánkem není možné neregistrovat u Chválových rozborů pro časopis *Dalibor*, vydávaný nakladatelským domem Urbánků, při kterých Chvála využíval aktuálně vydané partitury a klavírní výtahy; odborná analýza tak plnila i recenzní a reklamní funkci.

7 Díky výborné znalosti němčiny byli E. Chvála a J. B. Foerster věhlasnému dirigentovi k dispozici, když v Praze díky Umělecké besedě vystupoval v rámci Populárních koncertů (viz Foerster 1947, s. 37, srov. Foerster 1942, s. 360).

8 Viz Beveridge 2012, s. 169, 181–182. Za řádného člena Akademie Chválu navrhol roku 1906 Josef Suk, ačkoliv Chvála o tento post neusiloval (dopis J. Suka Josefu Hlávkoví, z Prahy do Lužan, 30. října 1906; Vojtěšková, ed. 2005, s. 63).

9 Viz Dolanský 1949, s. 181. Ke Chválově členství v porotách můžeme doplnit, že Chvála nechyběl při výběru komorních děl při udělování cen Českého spolku pro komorní hudbu roku 1898 (v porotě zasedl vedle Jindřicha Káana z Albestů a A. Dvořáka; Beveridge 2012, s. 228).



že nebyl by Werther zvláštní aquizice. Děj jest nad míru nudný, vlastně není žádný. [...] Na mne aspoň celá ta hra činí dojem profanace díla Göthova a nešťastného operního libretta. U nás by se obecenstvo jistě nudilo, přes to že hudba místy dovede poutati.“<sup>10</sup>

Šubert se v devadesátých letech 19. století stal nepřehlédnutelnou osobností české kultury na základě úspěchu Národního divadla na Vídeňské hudební a divadelní výstavě (1892) a Národopisné výstavě československé (1895), přitom se již všeobecně vědělo o slabých místech sebevědomého řečníka. Chvála, pokud cítil, že by byl pouhou loutkou, která nic nezmůže, byl schopen položit nabízený post nebo se vzdát jmenování; když na příklad mělo dojít na vyhlášení operní soutěže Družstva Národního divadla a Chvála zjistil, že patrně nezabrání – podle jeho úsudku – spravedlivému rozdělení cen mezi Z. Fibicha za *Šárku*, K. Kovařovice za *Psohlavce* a J. B. Foerstera za *Evu*, odstoupil z poroty.<sup>11</sup> Přihlášená díla byla provedena před porotou ve dnech 22. února (*Šárka*), 24. února (*Psohlavci*) a 27. února 1899 (*Eva*) a zvítězila publikem nadšeně přijatá opera Karla Kovařovice. V posledních letech svého působení v Národním divadle Šubert uvěřil ve svou neomylnost a vystavil sám sebe ostudným historikám; v každé monografii o Emě Destinnové najdeme Šubertovo doporučení, aby si slečna dávala studené sprchy (Destinnová se vedení divadla představila v roli Carmen), přestože E. Chvála ředitele varoval před odchodem nadějně sopranistky do Německa: „[...] sám naléhal jsem na debut v Národním divadle, poněvadž jsem měl za to, že talent tak význačný as ztěží k nám by se vrátil. Celý způsob však, kterým divadlo vůči mému návrhu si vedlo, dokazuje, že na talent slečny Kittlovy nepohlíženo ani s daleka s tou důvěrou, kterou choval jsem k němu já, že talentu tomu buď se nerozumělo, buď nepřálo, neb aspoň nejevilo k němu ochoty s dostatek. Že slečnu Kittlovu nikterak nelákalo pozvání ku zkoušce v tuctu jiných začátečnic, pochopuju zcela, a že konečně rozmrzena odešla rovněž. Poněvadž pak vím, že divadlo – chce-li – zná také jiných, kratších cest, uvést talent do veřejnosti, smím setrvati při náhledu, že v tomto případě zájem české opery uhájen nebyl. Čí vinou a z jaké příčiny, to nevím a nechci ani věděti.“<sup>12</sup> Šubert institucionalizoval funkci operního dramaturga až v roce 1899, když do tohoto úřadu povolal Zdeňka Fibicha. Šubertova éra se však neodvratně chýlila ke konci a Fibich nemohl během tak krátké doby začít se změnami, které provedl až nový šéf opery Karel Kovařovic, když roku 1901 vyměnil orchestr a část sboru Národního divadla. Když Chvála sledoval Fibichův vliv na chod opery Národního divadla, neváhal podrobit Fibichovo působení bez ohledu na zhoršující se zdravotní stav svého někdejšího učitele tvrdé kritice: „A tu opět tane mně na mysli, že události již skoro celého roku jdou na účet Tvůj a proto i Ty za to odpovídati musíš, že mnohá z náprav, které já měl jsem za velice naléhavé, dosud nestala se, že hlavně v otázkách osob stále cítím ještě vlivy oněch neblahých spodních proudů, které měl Jsi odkryti a učiniti neškodnými. Obávám se skoro, že postavení Tvé při divadle není takové, jaké by mělo býti, že činnost Tvá v mnohém ohledu – ať již Tvou shovívavostí anebo neústupností jiných – pohybuje se v mezích mnohem užších, nežli stanoveno jest v instrukcích pro dramaturga operního, který vůči veřejnosti má veškerou zodpovědnost, musí tedy míti i práva rozhodování ve věcech, které spadají do oboru jeho působnosti.“ (Rektorys, red. II 1952, s. 593).

Stěží dnes přesně odhadneme Chválovy pravomoce v roli Šubertova rádce, nalezené zmínky přesto poukazují na zásadní Chválův podíl na chod operního provozu Národního divadla. Všestrannost Chválova pozitivního působení vyplývá z rozpoznání kvalit libreta Jaroslava Kvapila, text *Rusalky* se dostal ke Dvořákovi právě prostřednictvím F. A. Šuberta a E. Chvály (Květ, ed. 1946, s. 158). Když mladá generace umělců Národního divadla zatoužila již začátkem devadesátých let 19. století po energickém dirigentovi Karlu Kovařovicovi, nešel její zástupce barytonista Bohumil Benoni za ředitelem divadla: „Věda dobře, že bez Emanuela Chvály se v té době nic v opeře naší nestalo, obrátil jsem se tehdy přímo na něho s touto žádostí a návrhem. Chvála nebyl proti tomu, ale namítal, že jej mrzí Kovařovicova neposlušnost. Poslal prý jej již před časem k Mottlovi do Karlsruhe, aby u tohoto

10 LA PNP, fond F. A. Šubert, depozitář ve Starých Hradech, 108 D 16, E. Chvála, č. 6–33, bez data. Massenettův *Werther* měl premiéru ve Vídni roku 1892.

11 Z poroty vystoupili kromě E. Chvály i A. Dvořák a O. Hostinský (viz Kopecký 2008, s. 251).

12 LA PNP, fond F. A. Šubert, 108 D 16 E. Chvála (31–33), dopis E. Chvály F. A. Šubertovi, Praha 19. října 1898.

výtečného dirigenta našel pravou cestu k nastoupení za vyšším cílem. Takto prý, bez praxe a hlubokého studia nemůže uznati Kovařovicovu kvalifikovanost na místo kapelnické u opery Národního divadla.<sup>13</sup> Když Kovařovic skutečně dospěl a dokázal, že zvládne udržet operní představení na patřičné úrovni, Chvála rád uznával jeho zásluhy. Zpočátku Chvála nelibě komentoval turbulence spojené s nástupem šéfa opery Karla Kovařovice, avšak celkově respektoval Kovařovicovu vůli po zlepšení interpretační kvality. Nová správa Národního divadla v čele s Gustavem Schmoranzem si tak mohla ověřit platnost Chválových postojů. Chvála tak přešel – patrně s menší intenzitou, přesto zodpovědně a ochotně – ve stejné roli k novému vedení Národního divadla, jež dále žádalo Chválu o posudky a rady, např. roku 1905 Chvála nedoporučil k uvedení Lošťákovu operu *Furianti*, ještě roku 1920 chtěl ředitel Národního divadla Gustav Schmoranz znát Chválovův názor na uvádění Wagnerových oper na první české scéně.<sup>14</sup>

## Skladatelská tvorba Emanuela Chvály

Ačkoliv se vedle Chválovy kritické činnosti ocitla jeho skladatelská touha – řečeno slovníkem drážního inženýra – na druhé koleji, nezůstalo Chválovo kompoziční dílo zcela okrajovým jevem (viz Černý 1913, s. 170). Chvála byl svého času vyhledávaným autorem komorní hudby, populárními se staly některé z jeho písní, jako schopný klavírista po sobě zanechal kompozice, jež na hráče kladou značné technické nároky. Troufnul si i na operu. Jako klavírní virtuóz se Chvála sice dočkal „pochvalného uznání Smetanova“,<sup>15</sup> zejména však byl schopen poznávat značné množství hudby z klavírních výtahů a úspěšně projít hudebně teoretickým školením u Josefa Förstera (1833–1907) a Zdeňka Fibicha. Z komorní hudby jmenujme *Smyčcové kvartety d moll* (1884) a *c moll*, *Polonézu* (1879) a *Malou suitu* (1895) pro housle a klavír, *Klavírní trio g moll* nebo *Klavírní kvintet B dur*. Chválovi vyhovovalo spojení hudby se slovem, resp. s mimohudební myšlenkou. Chvála se nevyhnul tvorbě pro sbory, na programy koncertů se často vracela píseň *Ó, jak jsi krásná, dívko má*, jež jako „[...] příliš krásná a vzletná zatlačila z repertoiru všechny ostatní.“<sup>16</sup> Obdivuhodné vyvážení přehledné hudební struktury s poměrně složitým slovním popisem shledal Karel Hoffmeister v symfonickém obrazu *O posvícení* (Hoffmeister 1902, s. 308–309). Již názvy klavírních skladeb či cyklů vřazují Chválovy kompozice do okruhu obvyklé salonní produkce 19. století: *Silhouetty* (dedikováno Bedřichu Smetanovi, 1879), *Lístky do památníku*, *Scherzino*, *Sedmero sousedských nápadů*

13 Benoni 1917, s. 230; Chválovův postoj vůči K. Kovařovicovi a jeho nedostatečnému školení – ovšem z jiných pozic – zastával i Ludvík Lošťák (viz Lošťák 1903, s. 45).

14 České muzeum hudby, Pozůstalost E. Chvály, korespondence (41/58/24), G. Schmoranz v Praze 30. května 1905 a 15. ledna 1920 Emanuelu Chválovi. Že Chvála přijal úkol vyjádřit se k Lošťákově opeře, by rozhodně nemělo být chápáno jako věc osobní pomsty, ale spíše jako důkaz Chválovy odvahy postavit se čelem nepřijemnostem. Lošťák Chválu nevybíravě zesměšnil ve svém *Chromatickém hromobití* a datoval i první kontakt s respektovaným kritikem. Když chtěl Ludvík Lošťák v polovině devadesátých let 19. století zadat své skladby Národnímu divadlu, poradil druhý kapelník Mořic Anger, „[...] abych milá robátka svá vzal pěkně pod paždí a zanesl je do Školské ulice k p. Em. Chválovi, a doporučí-li je p. Em. Chvála, tak že se v Národním, jako hudba meziaktní, určitě provedou.“ (Lošťák 1905, s. 27).

15 Chvála v premiéře uvedl Smetanovy *Polky z Českých tanců* (viz Mojžíšová, Pospíšil 2009, s. 21; Boleška 1897, s. 446). Při hudební zábavě Umělecké besedy měl původně vystoupit jako interpret Zdeněk Fibich (Dalibor, 20. března 1879, r. 1, č. 9, s. 73), podle kritiky však E. Chvála zahrál nejen své *Silhouetty*, ale také Smetanovy skladby (Dalibor, 10. dubna 1879, r. 1, č. 11, s. 88; na stejném koncertu zazněl v premiéře i Smetanův 1. smyčcový kvartet).

16 Hoffmeister 1901, s. 3. Písňová tvorba Chválovi jistila popularitu i mezi vídeňskými Čechy, jeho skladby byly sice sporadicky, ovšem s jistou pravidelností dávány na koncertech Slovanského zpěvického spolku, spolku Lumír či Slovanské besedy od osmdesátých let 19. století do 1. světové války (za tyto informace vděčíme Viktoru Velkovi, který se dlouhodobě zabývá tématem české hudební Vídně, viz např. Velek 2009).

(1885), *Dostaveníčko*, *Rondo* (nesoucí dedikaci Zdeňku Fibichovi), *Ze chvíl ladných a teskných* (1898), *Serenáda* a *Veseloherní pochod* na čtyři ruce, suita pro čtyřruční klavír *Obrázky z Babičky*. Pro čtyřruční klavír byly také upraveny orchestrální skladby, např. *Sousedské* pro smyčcový orchestr nebo symfonietta *Z jarních dojmů* (1899).<sup>17</sup> Chvála komponoval v souladu s vlastními kritickými názory; snahu o český „ráz“ napojil na lidově znějící témata (jak v melodice, tak díky využití tanečních žánrů) a na poučení tvorbou B. Smetany, A. Dvořáka i Z. Fibicha. Nekomplikoval formu, nevzdával se však polyfonie.

Demonstrujeme alespoň ve zkratce Chválovy skladatelské schopnosti i meze na klavírním cyklu *Pohádky* (1902), připisaném dceři Jitce. Skladby čerpají zpravidla z jednoho nápadu, např. melodicko-rytmický tvar v části *Princ a víla* je nestále přesouván do různých hlasů a oktáv, zní v různých akordech, mění fakturu, až se z původně nosného motivu stává pouhý mechanicky opakovaný model. Pozornost posluchače je pak udržována technickými finesami obdivuhodné a zároveň samoúčelné virtuozity (zdvojení motivů v oktávách, ornamentika se čtyřiašedesátinovými hodnotami not, doprovodné figurace přes tři oktávy, rozklady akordů a pasáže přes celou klaviaturu, extrémní dynamické výkyvy). Program pohádky je patrně napojen na andersenovský syžet – princ je zachráněn mořskou vílou na tvrdě velkém septakordu E, princovu zradu a jeho smrt ve vlnách symbolizuje závěr v e moll. *Meluzínu* charakterizuje motorický šestnáctinový pohyb s úseky v poměrech 4 : 5 a 6 : 4 orámovaný akordy ve vyšší poloze v arpeggiích. Na slabiny Chválových kompozic škodolibě poukázal Ludvík Lošťák, když citoval vlastní Chválova slova: „*Já nikdy nenapíšu ani jediné noty, pro niž bych v literatuře nenašel analogie!*“ Na „Emanuela Šosáka“ pak navrhl nelichotivou charakteristiku: „*naprostý nedostatek představitosti, svrchované tichošlápství a bezmezná zbabělost.*“ (Lošťák 1905, s. 29–30). Lošťák pak neváhal připomenout koncert Českého kvarteta ze začátku prosince 1897 v Lipsku, kde vedle děl Josepha Haydna (*Smyčcový kvartet, op. 74, č. 3*) a Roberta Schumanna (*Smyčcový kvartet a moll, op. 41, č. 1*) zazněl v německé premiéře Chválův *Smyčcový kvartet c moll*. Z nepříznivých ohlasů z periodik *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, *Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten* a *Signale* Lošťák vyvodil nekompromisní soud: „A tak neslavně skončila a uboze vykrvácela všechna ‚*kvetoucí polyfonie*‘ a všechno ‚*pokrokové isoldování*‘ našeho oblíbeného skladatele, opatrného středocestitníka a arcišosáka Emanuela Chvály na bojišti v Lipsku...“ (Lošťák 1905, s. 47).<sup>18</sup> Karel Hoffmeister se také odrazil zejména od Chválovy komorní hudby, aby naopak demonstroval souznění Chválovy osobnosti s jeho kompoziční tvorbou: technické vzdělání – záliba v polyfonii a průzračnost stavby, vytrvalá práce a odmítání ústupků „ploššímu vkusu“ – cítelé vypracování faktury a umírněnost citového obsahu (Hoffmeister 1901, s. 3).

Jistým vrcholem Chválovy kompoziční činnosti se stala opera *Záboj*, známé skutečnosti zcela souzní s charakteristikou Chválovy životní zkušenosti: kvalitní výběr libreta, vyvinutí poměrně malého úsilí ve směru prosazení díla a zároveň správné načasování premiéry. Nepřekvapivě reagoval na uvedení *Záboje* Zdeněk Nejedlý, jenž, aniž by znal potřebná fakta, označil Chválovu operu za zpozdilost a trapný zjev, který jen rozmělnuje Fibichův styl (Nejedlý 1918, s. 73). Chvála komponoval operu na Vrchlického „báseň k opeře bohatýrské“ již v letech 1905–1909 (Štěpán 1918, s. 133). Premiéra proběhla 9. března 1918, dobrý dramaturgický tah Národního divadla se projevil v tom, že sama neklidná doba *Záboji* pomohla k příznivému ohlasu: „Chválův *Záboj* dostal se na jeviště spíše jako uznání životní práce jeho autora než z přesvědčení o nutnosti provedení, jež mělo způsobit radost skladateli na konci jeho života. [...] Snad právě výtky o operách bez vztahu k době rozhodly nemálo i pro Chválu. Ozýval se tehdy hlas po svornosti v národě, aby sváry ustoupily vyšším činům, a i v tom byla opera jaksi

<sup>17</sup> Chvála, stejně jako většina českých skladatelů, důvěřoval hudebnímu nakladateli F. A. Urbánkovi, jenž se ovšem řídil ryze ekonomickými ukazateli. Chvály se sice dotkla poznámka „[...] že některé z mých skladeb nejdou valně, [...]“ (viz Prameny, LA PNP, č. inv. 163–169, 6. října 1899), ale raději přenechal Urbánkovi svoji *Symfoniettu* zdarma. Syn F. A. Urbánka proškolený v Severní Americe rád těžil z míst, která jeho otec a strýc zdanlivě zanedbávali, Mojmir Urbánek navíc dokázal uvádět nová díla na trh s nepřehlédnutelnou reklamou, tak se dostaly roku 1902 hned tři Chválovy kompozice na veřejnost včetně zevrubných analýz (viz Hoffmeister 1902).

<sup>18</sup> J. M. Květ považoval Chválovy smyčcové kvartety d moll a c moll, jež hrálo proslulé České kvarteto, za „svého času“ úspěšné skladby (Květ, ed. 1946, s. 164).

časová.“ (Němeček 1969, s. 97, 99). *Záboj* se držel na repertoáru po dobu dvou sezon (zazněl šestkrát během roku 1918). Vrchlického libreto (Vrchlický 1918) čerpá z Rukopisu královédvorského, Chvála se opřel o práci s příznačnými motivy, dbal na správnou deklamaci. S obdobím konce 1. světové války patrně nejvíce rezonovalo 3. jednání díky textovým i hudebním aluzím na Husity, celá opera pak končí apoteózou vítězství – sbor opěvuje svobodnou vlast, slavnostní pochod doprovází živý obraz za plné sluneční záře. Publiku se líbilo 2. dějství s milostnými scénami, jak ostatně potvrdil Chválovi i Josef Suk: „[...] 2. jednání, které jsem včera celé slyšel, na mne udělalo veliký a silný dojem.“<sup>19</sup> Za úspěchem opery stálo i výborné obsazení hlavních rolí (Gabriela Horvátová<sup>20</sup> – Milena, Theodor Schütz – Záboj, Václav Novák – Slavoj). Chvála se v případě svého *Záboje* zcela spoléhal na Karla Kovařovice: „Poněvadž je mi přímo nesnesitelnou myšlenka, že při eventuelním přijetí ‚Záboje‘ ku provozování spolupůsobiti by mohl snad ohled na postavení mé v naší hudební veřejnosti a tím jaksi upředniti dílo oproti jiným pracím původním, již dávno zadaným a na provedení čekajícím, *nenabízím divadlu svou operu*. Pouze Tobě, který jsi ji již pročetl a shledal proveditelnou, snad i s úspěchem, dávám ji k dispozici.“ Chvála sám vyzvedl jako přednosti opery text Jaroslava Vrchlického a „vlasteneckou tendenci“ a pokračoval: „Na notě nelpím a jsem ochoten i dále ku každé změně partitury, shledáš-li ji potřebnou, či třeba jen výhodnou.“<sup>21</sup> Dochovaná partitura obsahuje řadu Kovařovicových změn.<sup>22</sup> Tam, kde jiní autoři museli strpět Kovařovicův autokratický přístup, tam byl Chvála nadšen, po generální zkoušce 8. března 1918 skladatel Kovařovicovi psal, že *Záboj* „[...] není operou života neschopnou v předpokladu, že dává se tak, jak dává je Národní divadlo za Tvého vedení [...]“ Ke Kovařovicovým zásahům do partitury poznamenal: „Počínajíc prvními pokyny Tvými, týkajícími se zbystrěné orchestrace až ku vzácným radám a počínům barvitostním a odstihovacím, která jsi provedl na uhájení srozumitelnosti a zdůraznění slova, vše prospělo mé opeře, která je vzorně připravena a hlavně Tvému důmyslu děkuje za své patetické podání.“ Chvála se vyhýbal veřejným ovacím, nebyl přítomen premiéře, aby si zachoval „klid duše“, opětovně však děkoval Kovařovicovi po reprízách.<sup>23</sup>

## Chválova cena

Novodobá hesla o Emanuelu Chválovi podávají téměř ideální obraz hudebního kritika: „autor mnoha kvalitních, odborně fundovaných a nezaujatých kritik.“ (Vojtěšková, ed. 2005, s. 481). Bohumír Štědroň ocenil věcnost a nezaujatost, vyzdvihl, že Chvála díky použití němčiny šířil českou hudbu do zahraničí a zároveň vytkl oproštěnost od estetických výkladů a širšího historického kontextu (Štědroň 1963). Vladimír Helfert o Chválovi výstižně napsal: „[...] spojoval bystrý hud. postřeh s novinářskou pohotovostí a vytrvalostí. Nesledoval určitého estetického směru, nýbrž dal se vésti svým přirozeným hud. instinktem, jenž dovedl dobře rozeznávat hud. kvality. Proto měly jeho kritiky téměř vždy ráz objektivity.“ V souladu se všeobecným přesvědčením Chválových současníků Helfert Chválu nazval „soustavným kritickým kronikářem čes. hudby“ (Helfert 1937, s. 454–455).

Chválova hudebně kritická dráha začala zařazením se do skupiny, která razila cestu B. Smetanovi: L. Procházka, O. Hostinský, E. Chvála, V. V. Zelený (Šubert 1908, s. 145). Mimořádně cenný faktor Chválovy kritické aktivity 19 J. Suk E. Chválovi v předvečer premiéry 8. března 1918 (Vojtěšková, ed. 2005, s. 152).

20 Bezprostředně po uvedení *Záboje* psal Leoš Janáček své slavné přítelkyni s jistou dávkou trpkosti o Chválově špatné opeře, která obstála především díky výkonu obdivované sopranistky (Tyrrell 2007, s. 776–777).

21 Chválov dopis K. Kovařovicovi ze dne 4. července 1917 citován podle Němeček 1969, s. 99–100.

22 Jedná se zejména o zdvojování smyčcové skupiny dechovými nástroji a celkové posílení dechové sekce především ve 3. jednání (viz Archiv Královského českého zemského a Národního divadla v Praze, *Záboj* – provozní partitura, 39/P I, II, III, 1 D 73/I. II. III.).

23 Citováno podle Němeček 1969, s. 100, srov. s. 101.

byl spatřován ve vytrvalosti, se kterou nepřestal komentovat hudební život. Chvála byl svými současníky utvrzován o svém nezadatelném postavení mezi elitou hudební kritiky, přesto si neustále zachovával jistou úctu, ne-li skromnost, vůči skladateli, jehož dílo posuzoval, přičemž nezapřel vlastní solidní hudebněteoretické školení a pevné postoje. Dlouhodobě si držel nezpochybnitelné renomé mezi českými hudebními kritikami; vedle Chvály jmenujme Václava Judu Novotného, Františka Karla Hejdu, Karla Knittla, Josefa Bohuslava Foerster, Karla Steckera, Jaromíra Boreckého, Karla Hoffmeistera. Z domnělého piedestalu Chválu začal odstraňovat v předválečné době bojů Zdeněk Nejedlý. Přímý výpad si sebevědomý akademik vůči Chválovi dovolil roku 1906, když se Nejedlý pustil do poněkud zbytečné polemiky, aby svého staršího kolegu veřejně poučil, jaký je rozdíl mezi datací díla na základě doby vytvoření a doby publikování.<sup>24</sup> Nejedlého pohrdání se snažil roku 1909 tlumit Ladislav Dolanský: „Chvála za třicet let své činnosti podal detailní a přesný obraz současného umění tvořivého i výkonného a udržel svým způsobem úroveň české kritiky důstojně na výši, na kterou ji kdysi Hostinský svými články o Wagnerovi a Smetanovi povznesl. [...] Nebylo jediného důležitého zjevu na divadelním neb koncertním jevišti, kterému by Chvála neposkytl vydatné své pomoci. A s jakou radostí, s jakým nadšením referoval, když se zdařil podnik, který měl zvláštní význam pro náš hudební život!“ (Dolanského stať pochází z roku 1909; Dolanský 1949, s. 178, 180). Chtěl-li být i sarkasmem sršící bouřlivák Ludvík Lošťák vůči Emanuelu Chválovi spravedlivý, a zároveň nepopřít vlastní hanlivé výpady jak proti Chválovi, tak proti K. Kovařovicovi, stlačil Chváluv způsob vyjádření kritických výtek do následující věty: „Pouze v ‚Politik‘ pan Em. Chvála osmělil se zašeptati malou disonanci [proti Kovařovicově opeře *Psohlavci*]“ (Lošťák 1903, seš. 4, s. 40).

Chválova pozice v pražském hudebním životě procházela řadou zvrátů. Když se projevil Chváluv spisovatelský talent a odvaha vyjadřovat kritické názory, byl okamžitě vítán jako potřebná síla podporující vzmach české hudební kultury. Chválova nechota profilovat se na základě černobílé optiky smetanovských bojů hrozila izolací: „Scházel jsem vůči hledě ve přízni dr. Hostinského a chladl též můj přátelský poměr k Dvořákovi. Teprve ve druhé polovici let osmdesátých ožily opět mé přátelské styky s Dvořákem a nezkalily se již až do jeho skonu.“ (Chvála 1949, s. 7). V devadesátých letech se Chvála těšil výborné pověsti, ovšem s nástupem mladé generace po roce 1900 se začaly vůči vlivu Chválových názorů ozývat kritické hlasy. Chvála – ovšem v souladu se svým přesvědčením – ztratil svou pověstnou nestrannost; pochopil Josefa Suka jako nejnadanějšího skladatele z řad Dvořákových a Fibichových žáků, a navíc bylo zcela nemožné zůstat neustále přátelsky tolerantní v atmosféře silících dvořákovských bojů. Chvála již roku 1891 podpořil Sukův talent slovy „Bohem pozeňnaný“ a posléze začal provázet Sukovu kariéru s obdobnou důvěrou, jakou vkládal Otakar Hostinský do hudby Bedřicha Smetany nebo Max Brod do tvorby Leoše Janáčka. Suk neváhal Chválovi svěřit opis partitury symfonie *Asrael*, čtyřruční úprava symfonie *Pohádka léta* zase putovala Chválově dceři Jitce, a byla to právě Chválova dcera, kdo se u Suka ve dvacátých letech 20. století přimlouval, aby byla hrána Chválova komorní hudba. Suk z Chválových kritik vycítil, že snad na základě těžkých životních zkoušek vládne mezi skladatelem a kritikem naprosté porozumění.<sup>25</sup> A pokud Zdeněk Nejedlý roku 1912 osočoval Suka a jeho přátele za natolik mocné hybné síly hudebního života, že vytváří teror, „[...] jemuž podlehe i starý Chvála [...]“ a kterým je ubíjen správný repertoárový výběr Národního divadla i České filharmonie, tak zase mohl Suk upadat do sebelítosti a utěšovat se pouze tím, že je ctěn „upřímně jen Chválou“.<sup>26</sup> Po první světové válce jakoby E. Chválu již nikdo nepotřeboval a jeho působnost byla uzavřena

24 Viz Nejedlý 1906, srov. s Křesťan 2012, s. 103.

25 Chvála patřil mezi dobré přátele profesora pražské konzervatoře, člena Českého kvarteta, violoncellisty Hanuše Wihana, odtud patrně vzešlo Chválovo inspirativní doporučení, aby se Josef Suk pokusil o zpracování Shakespearovy *Zimní pohádky*. A Suk si díky předehře *Pohádka zimního večera* v polovině devadesátých let 19. století uvědomil, jaké obtíže na skladatele klade programní hudba. Chvála s radostí sledoval vývoj Josefa Suka a doporučoval mladému skladateli, aby se vzdělával také u Zdeňka Fibicha (Berkovec 1956, s. 57, 64–65). O blízkosti Suka k rodině E. Chvály vypovídá Sukovo věnování klavírní ukolébavky Chválově dceři Jitce: „takové snění blažené maminky nad spícími děčky“ (26. června 1911; tamtéž, s. 131, 134).

26 Sukův dopis Karlu Kovařovicovi z Marburgu do Prahy z 3. prosince 1912 in Vojtěšková, ed. 2005, s. 106, na s. 108 citovaný Nejedlého výpad, dále viz s. 253, 62, 91, 300 (srov. 234), 311, 68, 96, 74. Chváluv podpis nechyběl na veřejném svolání proti

do nenávratně ztraceného světa rakousko-uherské monarchie. Chvála se soustředil na práci na vlastních pamětech, tato snaha může vyznívat jako pokus stárnoucího muže o smysluplné naplnění času i o záchranu vytrácející se důstojnosti. Čtenář Chválových vzpomínek se musí sám vyrovnat s místy, na kterých vystupuje do popředí osobní nostalgický pohled nebo polemický postoj. Není však vždy lehké vytušit vpád Chválova nitra do veřejně proneseného slova. Z dob studií u J. Förstera se Chvála zapsal do paměti syna svého učitele takto: „tichý a nesmělý, leč bystrý“. Ani pozdější Foersterův dojem nezměnil původní náhled na kritikovo introvertní založení: „[...] Chvála nebyl mnohmluvný. Obyčejně zamlklý, procházel v přestávkách kuloárem, formuluje snad již svůj referát.“ (Foerster 1942, s. 135, 260).

Chválova životní jubilea, padesátiny a abrahámoviny, přinesla několik výstižných charakteristik kritikova stylu: 1. „Noblesní, ušlechtilý způsob vyjadřování vyhýbá se tvrdostem ve výtkách, a k tomu cíli vytvořil si Chvála svůj vlastní slovník slov a termínů, z nichž při troše znalosti Chválova slohu naprosto lze vyčísti stupeň kritikova nadšení a záliby, či chladnosti a odmítavého stanoviska oproti pitvanému předmětu.“ (Nebuška 1911, s. 2); 2. „Chvála jest vyznavačem všeho dobrého, proto dlužno o něm říci, že jeho klidná kritika zjedнала mu jméno, úctu a popularitu.“ (Hrobský 1911, s. 9). Ve stejném duchu se nesly poklony u příležitosti premiéry Chválovy opery *Záboj*, v *Hudební revue* padlo: „Emanuel Chvála je v českém hudebním životě osobností těšící se neobyčejné vážnosti, úctě i popularitě.“ (Pihert 1918, s. 295). V jednom z nekrologů pak čteme: „Ve Chválovi ztrácí česká hudba svého Nerudu.“ (Patera 1924, s. 75).

Nejzvrubněji analyzoval Chválovův psaný projev Karel Hoffmeister, když postavil rafinovaný styl francouzských fejetonů do přímého protikladu ke Chválovi: „Osobnost prostá a přímě mužná, tak zcela jasná, nenechávající na sobě nic záhadného, nevysvětlitelného, podával vždy s celou svojí přímostí a otevřeností svůj úsudek prostě, bez frase, bez theoretisování a bez filosofických sofismat. [...] proti jediné větě se ve vás neozve pochybnost, že zříte z každého slova jeho plné porozumění jeho umění, že čtete z každé řádky, jak poctivě to s uměním míní a cítíte, že jest vše, co píše, plné, pevné přesvědčení pisatelovo. A ta upřímnost úsudku zcela beze všeho zevnějšího aparátu stylisovaného získává mu důvěru všech. [...] nedovede být zlomyslným. I kde výkon přímo třeba by vybízel ku ironisování či sarkasmu: poví svoje mínění, krátce, obsažně; ale ani nestříká lučavku ani nedrtí svým perem. Nedá se uchvátit ani hněvem ani entusiasmem.“ (Hoffmeister 1901, s. 2). Chvála se kolem roku 1900 nacházel na vrcholu svých sil, Karel Hoffmeister neváhal poznamenat, že jeho starší kolega je „naším prvním“ kritikem, a vylíčil, jak dobový čtenář s „[...] velikou důvěrou a dychtivostí sahá po jeho řádcích v německé *Politice*, [...]“ (tamtéž). Chválovy posudky na příklad putovaly za A. Dvořákem do Ameriky jako důvěryhodné zprávy o hudebním dění. Alois Göbl posílal do Ameriky výstřižek z *Politiky*, aby Dvořák věděl, co „mudrc Chvála“ napsal o opeře *Dimitrij*.<sup>27</sup> Zdenka Hlávková zase zmínila Chválovův kladný posudek *Smyčcového kvartetu F dur* s poznámkou „příliš americké“.<sup>28</sup> Sám Dvořák považoval za dobré informovat svého nakladatele Fritze Simrocka o Chválově posudku symfonických básní.<sup>29</sup>

Do nastíněného kontextu zapadá i možnost, že se vlivný kritik mohl stát obětí vtipu. V polovině osmdesátých let 19. století si z E. Chvály udělali nástroj svého šprýmu přátelé z Národního divadla tanečník Augustin Berger, basista Vilém Heš a barytonista Bohumil Benoni. Pražská bohéma totiž věděla, že režisér Robert Polák chodí v průběhu představení v převleku mezi sboristy, aby stanovil jejich pohyby: „Nasmáli jsme se tomu a umiňovali si, že mu zase něco vyvedeme.“ Po představení se šlo do restaurace, kde Chvála „vyzvídal“: „Dobré to bylo,‘ rozpovídal se Heš. ‚Všechno klapalo, až na sbor statistů. Všiml sis toho, Bergře, jistě také a měl bys zakročit. Režisér Polák je na to slabý, ten se těch lidí bojí.‘ ‚Co se stalo?‘ zeptal jsem se zdánlivě nedočkavě. ‚Ale chodil mezi Nejedlého skupině ze dne 12. prosince 1912 (viz Křestán 2012, s. 85).

27 18. listopadu 1894, ze Sychrova do New Yorku; Kuna, red. 1999, s. 285.

28 4. února 1895; Beveridge 2012, s. 215.

29 18. června 1898, Simrock Dvořákovi z Berlína do Prahy; Kuna, red. 2000, s. 29.

statisty jeden takový chlap a bůhvíco si myslil, snad že hraje hlavní roli a ustavičně rušil svým přebíháním. To by se mělo napříště zarazit. Chvála napjatě poslouchal a druhého dne se v jeho kritice objevila připomínka režisérovi, že by měl příště zabránit rušení děje přílišným a nepřístojným uplatňováním nějakého neskromného jedince mezi statisty.“ (Berger 1943, s. 135–136). Bergrova historika jen potvrzuje, že Chválova lapidární vyjádření byla diskutována, dále přejímána a někdy ke škodě skladatele neustále pronásledovala své adresáty, např. J. B. Foerster přiznal: „[...] má hudba nabývala pověsti neoblíbené hudby učené, složité. Chválovo: ‚Šed v šedi‘ se opakovalo pravidelně [...]“ (Foerster 1947, s. 81). Někdy však ani prosazující slovo nedokázalo zlomit názor publika, jak o tom promluvil v případě Zdeňka Fibicha J. B. Foerster, když vedle E. Chvály a V. J. Novotného postavil i svou kritickou činnost: „[...] každý z nás vážil si Fibichova díla a snažil se pro ně vybojovati zasloužené uznání. Výsledek? Učená hudba; líbí se – kritikům, nikoli obecnstvu.“ (Foerster 1942, s. 350).

Ačkoliv Chvála představoval jistou záruku toho, že spravedlivě vyhodnotí všechny relevantní stránky posuzovaného jevu, zástupci mladší generace již projevovali nespokojenost s Chválovou prací. Pro Nejedlého Chvála představoval kritika, jenž se dopouští zbytečných chyb. Nejedlý se otevřeně přihlásil k narážce L. Dolanského z roku 1909: „Po uznání širokých vrstev Chvála, pokud vím, nikdy netoužil. Ale nemohu si představit, aby ho trpce nedojalo, když úzká obec mladých hudebníků významu jeho nechápe a poctivé, horlivé a nade vše pomýšlení úspěšné jeho třicetileté práce nedoceňuje.“ (Dolanský 1949, s. 181). Chválovi posléze – před 1. světovou válkou – přisoudil na základě zastaralého způsobu uvažování místo mezi propagátory Vítězslava Nováka a Josefa Suka, neboť si – podle Nejedlého – málo všiml skutečného mistra mladé generace Otakara Ostrčila. Nejedlý nemohl Chválu ignorovat jako zastánce Fibichova díla a uznával Chválov vklad coby dramaturgického poradce F. A. Šuberta.<sup>30</sup> S Nejedlého názorem by patrně sám V. Novák zcela nesouhlasil: „[...] moje ‚moravská hudba‘ se bohužel netěšila Dvořákově přízni. Dedikaci klavírního kvinteta, vstupního díla této periody, Dvořák odmítl, až prý budu mít něco lepšího. *Sonata eroica* po jeho a Chválově rozhodnutí v soutěži Spolku pro komorní hudbu nedostala cenu, nýbrž jen odměnu.“ (Novák 1970, s. 46).

Bylo již zmíněno, že Chvála po počátečních peripetiích nakonec pojal důvěru v Karla Kovařovice v postavení šéfa opery Národního divadla, což nemohl zásadový barytonista Bohumil Benoni lehce přejít: „V prvních letech Národního divadla nebrala kritika ohled na Národní divadlo a ještě méně brala ohled na zájmy správy Nár. divadla. Psal *Zelený* bezohledné pravdy o Šubertově režimu v opeře, psali Kuffner, Vrchlický, Ladecký a jiní nemilosrdně o činohře. V roce tisícím devatenáctém se situace změnila a kritika podlehla šmahem vlivu nové správy. Jediný *Chvála* z počátku vzdoroval a psal dále pravdu o opeře jako za Šubertovy vlády. Brzy však podlehl i on po aféře s Kovařovicem osudu a dnes jest zcela v zajetí správy Nár. divadla. V tom jest nyní stejně bezohledný, jako býval ‚bezohledně spravedlivý‘. Jako miloval druhdy vřele a opravdu divadlo a nebál se napsati vlastní úsudek, tak halí nyní svůj úsudek v závoj několika běžných frází, píše, co mluví obecnstvo, nechce, nebo se bojí, neb již neumí psati pravdu. Nebo ji již necítí. Težko jednati jinak, vždyť tyranie správy Národního divadla vůči kritice šla dokonce tak daleko, že nepohodlní kritikové, na povel nereagující, byli z listů prostě odstraněni (Kuffner, Borecký, Tille).“ (Benoni 1919, s. 144–145). Chválova shovívavost nebyla vždy po chuti horkokrevným povahám; dne 1. března 1905 veršoval mezinárodně proslulý tenorista Karel Burian dopis svému příteli, aby se vyjádřil k výkonům pěvců, kteří nedosahovali Burianových kvalit:

„A že také mistr Chvála,  
který stál vždy jako skála  
ze své dráhy vybočil  
a si trochu omočil,  
nesmíš bráti zcela vážně,  
o to Tebe prosím snažně, [...]“ (Hradčanský, ed. 1916, s. 129).

<sup>30</sup> Viz Nejedlý 1912; Nejedlý 1911, s. 59; Nejedlý 1935, s. 206.

## Kritik tvoří a píše dějiny

Emanuel Chvála se Zdeňku Nejedlému i Vladimíru Helfertovi (viz heslo v *Pazdírkově hudebním slovníku naučném*) jevil jako autor bez ujasněné estetiky a metody. Takové konstatování zakládá potřebu ověření a také zvážení, zda výkony hudebního kritika, který se předem nenechává ovlivňovat estetickými normami, nejsou pro budoucnost spíše výhodou. Chvála byl bez pochyby vyškolen každodenní praxí, byl i nedostatečně vzdělán? Víme, že Chvála považoval za nutnou výbavu hudebního referenta četbu hudebních dějin Augusta Wilhelma Ambrose a kritik Eduarda Hanslicka (Foerster 1942, s. 259). Ve stopách Otakara Hostinského přijal nutnost „moderního“ inspirování se evropskými kulturami, abychom sami dosáhli světové úrovně.<sup>31</sup> Nosnou vývojovou cestu spatřoval v powagnerovské opeře, resp. ve specificky národním uchopení wagnerovských podnětů (např. česká deklamace), a v napojení symfonické hudby na program. V uplatňování těchto východisek však nebyl důsledný a hodnotil každé dílo jako samostatný skladatelský výkon s ohledem na individualitu tvůrce. Jestliže O. Hostinský abstrahoval obecná pravidla pro tvorbu, a s těmi následně porovnával konkrétní dílo (což vedlo k vážným rozepřím se skladateli a k vedení dlouhodobých polemik, jež přecházely na Hostinského žáky), Chvála uměl vztáhnout dílo k určitému kontextu a z této zrelativizované skutečnosti vyvodit hodnocení, která zpětně skvěle padnou na analyzované reálie, a aniž by si dávala nárok na obecnější platnost, blíží se svou věrohodností závěrům podepřeným empirickými daty (Chválova metoda se blíží dnes běžně používanému výzkumu v sociálních vědách: zakotvená teorie – grounded theory).

Nesympatie vůči Hostinskému nepřekvapivě dolehly i na známého kritika: „Emanuel Chvála, právě tak jako dr. V. V. Zelený, byl v kritice pouhým rozřeďovačem a rozšlapovačem estetických rozumů dra Otakara Hostinského. [...] Jak zpíval Hostinský, tak kokrhál Chvála.“ (Lošťák 1905, s. 32). Lošťák přijal zjednodušující – řekněme romantickou – představu o tvůrci, kterou bohužel sdílela většinová část publika: génia vyznačuje „slunečná jasnost, křišťálová průhlednost, vznešená a posvátná prostota“; s výklady o díle R. Wagnera a o bezchybném spojení hudby a deklamace českého slova si Lošťák nelámal hlavu: „Melodie se stala v očích šosáka něčím, zač se musel každý řádný člověk stydět!“ (Lošťák 1905, s. 38, 40). Chvála však nezastával tak laciná hesla a povrchní výklady, vysloužil si proto od Lošťáka pohrdání, ze kterého na druhou stranu vysvítá jedna z mezí Chválových postojů, že totiž samotné užití polyfonie je chápáno jako záruka umělecké kvality: „Šosák na prvním místě žádá po uměleckém díle práci. [...] Emanuel Chvála cenil každou hudební skladbu podle toho, jak hodně byla *propracovaná*, což jinými slovy znamená: mnoho-li hlíny, smoly a klihu v sobě obsahovala. Emanuel Chvála byl odjakživa *polyfonický smolař* ve svých kritikách i hudebních skladbách.“ (Lošťák 1905, s. 41–42). Naštěstí se Lošťák mýlil; průměrný skladatelský talent nezachrání porozumění kontrapunktických pravidel, pro hudebního kritika však schopnost zhodnotit ovládnutí skladatelského řemesla (tedy včetně polyfonie) zakládá žádoucí výhodu, bez které by byl k smíchu. Po hudebním kritikovi s pochopitelnou samozřejmostí žádáme obeznámenost s hudební tvorbou, ovšem horká hlava Ludvíka Lošťáka obrátila dobrou znalost minulosti proti Chválovi a mimoděk tak dokumentoval vlivné postavení „Emanuela Hrozného“: „Šosák miluje *Veliké Mrtvé* pouze z té příčiny, aby jimi potíral jasné hlavy *Živých*. [...] Šosák zahvízdá na dva prsty z pod pláště svého genia a v malé vteřině obklopí tě tisíce a tisíce šosáků s ohony opičimi, a všichni tito ctitelé mrtvých geniů počnou po tobě plivat a kamením metat, [...]“ (Lošťák 1905, s. 27, 30–31). Lošťák, do jisté míry oprávněně, upozornil na fakt, že se Chvála při rozbořech skladeb nepouštěl do nijak originálních celostních vhlédů a zůstával u tradičních schémat, např. u programní hudby v případě složitěji koncipovaných struktur (např. *Má vlast*) popisoval průběh podle zvolené předlohy nebo našel nějaký zevšeobecňující opis (fantazie, elegie). Mnohem častěji si Chvála při analytických postřezích všiml jednotlivých složek – polyfonie, instrumentace, originalita invence (versus reminiscence apod.), charakteristika. Není možné nepostřehnout, že samotné užití polyfonie bývalo pro Chválu

31 Chvála uznával Hostinského nejen po odborné stránce, ale byl připraven i osobně pomoci. Spolu s Dolanským zůstal důvěryhodným člověkem pro Hostinského v době, kdy vůči Hostinskému začaly po Dvořákově smrti intrikovat dvořákovské kruhy (jmenovitě B. Kalenský), a Hostinský byl nucen ověřovat si neúplné či nepravdivé informace (viz Jůzl 1980, s. 269).



pozitivně vnímaným signálem. Navzdory těmto mezím platilo, že Chválův kritický dohled ručil za dodržení jisté kvality skladatelského umění a nezakrýval, že navazuje na Hostinského myšlenky, mohl tedy představovat nepřekonatelnou překážku pro řadu děl i autorů. Dovolme si citovat ještě jednu Lošťákovu narážku, jež vyčítala Národnímu divadlu kolem roku 1895, že nechtělo uvádět pozapomenuté opery Karla Šebora, a která jednoznačně mířila na Emanuela Chválu: „Ale nezvratná pravda je, že to byla jediné a výhradně *polyfonická neviditelná ruka Fibichovců*, která rdousila *Zmařenou svatbu*, [...]“ A pokud skutečně Chvála pohrozil, že v případě uvedení Šeborovy komické opery, dílo „*strašlivě strhá*“, bereme dnes Chválův výrok spíše jako doklad oprávněného a pevného názoru (Lošťák 1905, s. 70, 68).

Chvála si nemohl nebýt vědom skutečnosti, že sám ovlivňoval chod dějin svými zásahy do hudebního dění. Proč se však rozhodl zachovat vlastní paměti, vystoupit tedy jakoby nad sebe a přehlédnout vcelku dobu, kterou žil? Snad by nám mohl v zodpovězení nastolené otázky pomoci Friedrich Nietzsche, který rozlišil trojí druh historie: monumentální, antikvární a kritický (Nietzsche 2005). Chvála byl možná motivován všemi třemi zdroji historiografického bádání, neboť mohl přidat ke každému původní data: 1. uznával „hrdiny“ české hudby, a přitom je traktoval bez unáhlené heroizace, 2. celý svůj život rozvíjel kulturu, ve které žil, a patrně usiloval o to, aby ji předal v co nejživotoschopnějším stavu dalším generacím, 3. mohl se pokusit rozrušit falešný obraz hudebních dějin, jak je začal podávat Zdeněk Nejedlý.<sup>32</sup> Jestliže Nejedlý začal předkládat syntetické texty bez náležité analýzy a jasné argumentace, pak Chvála, který několik desetiletí vydržel u systematické, detailní a pilné práce, disponuje svými dílčími podrobnostmi potenciálem, jenž má tu sílu přebudovávat ucelené dějinné obrazy stojící v základech české hudební vědy.

Chválu vůči spisům O. Hostinského a jeho žáků na první pohled znevýhodňoval nedostatek tematicky uzavřených textů. Jádrem Chválovy literární činnosti leží – i z vyložené praktických důvodů – v kritikách. Chvála na sebe výrazněji upozornil brožurou *Čtvrtstoletí české hudby*, kterou doplňují nečetné rozsáhlejší studie a rozborů: *O české zpěvohře, Bedřich Smetana, Don Juan, C. M. Weber*, analýzy Smetanových a Fibichových skladeb z osmdesátých let 19. století, *Orchestrální skladby Griegovy, Tschechische Musik* (1912), *Symfonické skladby Dvořákovy* (1920; viz Helfert 1937, s. 455). Studie *Ein Vierteljahrhundert böhmischer Musik* byla nejdříve publikována jako seriál v periodiku *Politik* (1886), poté v *Daliboru*. O rok později po německé verzi vyšel text samostatně u nakladatele Urbánka v českém překladu *Čtvrtstoletí české hudby* (viz Chvála 1887, 1888, 2019).<sup>33</sup> O skutečnosti, že Chválovo pojednání sloužilo jako žádaný zdroj informací, svědčí na příklad děkovný dopis Hanse von Bülow Janu Ludevítu Procházkovi psaný v Hamburku dne 21. listopadu 1887 (Vojtěšková, ed. 2013, s. 58–61). Chválův stručný titul míří k velmi úzkému pojetí pojmu česká hudba, toto pojetí však stále určuje představy o tom, kteří skladatelé tvoří pomyslné jádro české národní hudby (B. Smetana, A. Dvořák, Z. Fibich) a jakými typickými znaky se česká hudba vyznačuje: inspirace národními dějinami a pověstmi, „vlasteneckými tradicemi“, jistými hudebními „zvláštnostmi“ (Chvála 1888, s. 6).

Chválův text je prostoupen nadšením nad rychlým rozvojem české hudby a vírou ve šťastnou budoucnost spočívající v dobytí světové slávy na hudebním poli a v rozpracování Smetanových snah bohatě zastoupenou nastupující generací. Smetanu Chvála opěvoval jako obdivuhodného zakladatele českého hudebního umění a tvůrce české zpěvohry, jenž svůj život obětoval „na oltář vlasti“ a pro českou hudbu vydobyl rytmickou „rázovitost“ a melodickou „svéráznost“ díky zvládnutí češtiny jako operního jazyka (tamtéž, s. 8–9, 14). Chválovo vytržení ukazuje, s jakými zásadami bylo a je nutné pro druhou polovinu 19. století počítat: ctít velikány se vším, co s sebou přinášejí, a to i za cenu neúplného konstatování faktů (v případě *Prodané nevěsty* nepadne ani slovo o podceňovaném operetním žánru; Chvála 1888, s. 12) nebo prostě proto, že to patří „ke svatým povinnostem“

32 Jaromír Černý se neváhal na adresu Z. Nejedlého zeptat, zda „máme vůbec dějiny české hudby“ (Černý 2006).

33 Již v roce 1879 zmiňovala Eliška Krásnohorská v dopise Bedřichu Smetanovi nápad uveřejnit v zahraničním časopise zevrubnou informaci o dějinách „nové“ české hudby a hned navrhla jako autora Emanuela Chválu (Mojžíšová, Pospíšil 2011, s. 341). Na Chválův počín navázala po deseti letech Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, když s rostoucím nacionálním sebevědomím vydala roku 1898 sborník *Padesát let české hudby 1848–1898* (Novotný, Knittl, Stecker, Chvála 1898).

všech, kteří jsou oddáni svému národu (v případě *Čertovy stěny*, u které Chvála již shledal příznaky Smetanovy nemoci; Chvála 1888, s. 15). Budiž v této souvislosti hned řečeno, že se Chvála zdařile vyhnul povrchnímu vlasteneckému přitakání a že si ono pravidlo vyložil pro svou kritickou profesi spíše jako nutnost snažit se vystihnout tvůrce tak, jak se jeví díky svému dílu – metaforicky vyjádřeno jako růži, která nemůže nemít trny.

Z Chválova *Čtvrtstoletí* vyplývají následující hodnotící kritéria: rozvíjet národní svéráz, ctít Bedřicha Smetanu („prospěšný vliv tvoření Smetanova“, „učiněn byl v poměrně krátkém čase velký pokrok“; tamtéž, s. 39 a 59) v tom smyslu, že je třeba nacházet určitou zvláštnost „národního tónu“ (tamtéž, s. 35). Hlavně si však skladatel má najít vlastní umělecky hodnotnou cestu a držet se jí,<sup>34</sup> což také znamenalo nebýt lákán cizinou, resp. ovládat češtinu jako operní jazyk. Pokrokový směr české hudby Chvála demonstroval na Fibichově opeře *Nevěsta messinská* a v návaznosti na Hostinského stať *O nynějším stavu a směru české hudby* hlásal všestranný rozvoj jak na poli absolutní hudby, tak v oblasti hudby programní a opery, včetně požadavku provozování „dobrých děl cizího původu“ (tamtéž, s. 58; srov. s Lébl 1988; Hons 2012, 2013).

Předstupujeme-li před Chválovy *Hudební paměti*, jakoby se příliš neproměnila estetická východiska, zato se nebývale rozrostla šíře životní zkušenosti. Chvála rád přiznával, že nezůstával chladným před Smetanovým dílem a že víceméně platí poznámka Eduarda Hanslicka, že Chválovův hlas je třeba číst jako part klarinetu A, o tercii níž. S odstupem času mohl Ludvík Lošťák ve své básnické zanícenosti zahrnout Chválovův „halířový názor bez hlavy a paty“ a vyčítat mu, že o Fibichovi psal jako jeho „kamarádíček“,<sup>35</sup> ovšem pro nás si Chválovy náhledy udržely hodnotu díky tomu, že jsou bezprostředním svědectvím doby, kterou se snažíme co nejsprávněji dešifrovat.

Nejcennější části Chválových *Pamětí* a jádro celé práce tvoří kapitoly o Bedřichu Smetanovi, Antonínu Dvořákovi a Zdeňku Fibichovi. Chvála se nevymanol ze zploštělého slovníku hudebního spisovatelství sedmdesátých let 19. století. Chvála vyhledával „svéráz“, „ráz původnosti“, „pokrok“,<sup>36</sup> jeho výhodou však zůstává, že psal upřímně a že navzdory zdánlivým protiřečením (není nijak obtížné „chytit“ Chválu za slovo) posuzoval dílo od díla. Chvála nevytvářel vývojové linie, nikoho se nepokoušel vymazat z historie. Chválovi jednoduše šlo o zdravý vývoj české hudby, proto se nemohl vedle V. Nováka a J. Suka nezabývat O. Ostrčillem, z perspektivy roku 1920, kdy Chvála kvůli nemoci přestal psát své *Paměti*, zaregistroval L. Janáčka,<sup>37</sup> J. Kříčku nebo B. Martinů. Avšak úspěch slavilo bezohledné Nejedlého chování, které dokázalo umlčet konkurenty, a to z obou břehů – německého i českého. Chválovův osud v tomto bodě připomíná působení pražského Němce Richarda Batky, jenž se po silicích polemikách s Čechy stáhnul do Vídně, ačkoliv se jeho názory v podstatných bodech kryly s náhledy Z. Nejedlého a dalších.<sup>38</sup> Pokud se někoho nepokusíme přímo exkomunikovat z historie, může vymizet na základě prostého

<sup>34</sup> Chvála nechápal svá tvrzení jako dogma – byl si vědom toho, že originalita nemusí být „znamením velké umělecké síly, jako na druhé straně eklektismus nijak neznačí uměleckou málomocnost.“ (tamtéž, s. 39). Chvála požadoval vymanění se z laciného a lehkomyšlného tvoření, skladatel by měl usilovat o nejlepší, nikoli o nejbližší řešení (viz kritiku K. Bendla; tamtéž, s. 29 a 45). Chvála neustále sledoval míru propracovanosti hudebního díla (např. polyfonická sazba, ovládnání forem, zdařilá instrumentace u Smetany, Dvořáka a Fibicha; tamtéž, s. 52). Dokázal také nahlédnout, kde by mohla být skladatelova doména, u Fibicha předpokládal potenci ke kompozici scénického melodramu (tamtéž, s. 35).

<sup>35</sup> Viz Lošťák 1905, s. 34, srov. Lošťák 1903, seš. 3, s. 68.

<sup>36</sup> Kolem roku 1900 zněl požadavek pokroku stejně jako vyprázdněné zaklínadlo modernosti ve smyslu Hostinského nabádání „dohoniti Evropu“ (Lošťák 1905, s. 36).

<sup>37</sup> Jako člen České akademie věd se Chvála koncem devadesátých let 19. století setkal s Janáčkovou kantátou *Amarus*, kterou doporučil k ocenění. Zájem o pozoruhodné události Chválu přivedl na brněnskou premiéru *Její pastorkyně* roku 1904. Janáčka pozitivní reakce publika i kritiky utvrdila ve smysluplnosti pokračování obtížného jednání s pražským Národním divadlem a dokonce se skladatel pokusil požádat Chválu o pomoc při přesvědčování Karla Kovařovice, aby operu přijal k provozování. Osobní styk s E. Chválovou patrně Janáček považoval za dostatečně silné pouto s Akademií, takže předpokládal roku 1917 udělení ceny i bez předložení konkrétního díla; Chválova intervence, aby Janáček získal podporu za své dosavadní životní dílo, se nakonec Janáčka nemile dotkla (Vogel 1963, s. 142; Tyrrell 2006, s. 456, 594; Tyrrell 2007, s. 185, 508).

<sup>38</sup> Více viz Kopecný, Koptová 2011.

faktu, že nikoho nezajímá; tématem mezi dvěma břehy se stali Němci, kteří opustili české země nebo byli z českého území vyhnáni (nezapomínejme, že Chvála psal své kritiky německy, jeho názor zajímal hudební publikum nejen v Praze, ale také ve Vídni nebo v Drážďanech). Chvála byl svým smetanovstvím podezřelý dvořákovcům a pražská hudební věda, jež si B. Smetanu umístila do svého bojovného štítu, si pod vedením Zdeňka Nejedlého přestala Chvály všimát. Předválečné smýšlení, jež směřovalo k bojům, mohlo být i drážděno Chválovou smířlivou pozicí mezi A. Dvořákem a Z. Fibichem. Pražský rodák Richard Batka počítal E. Chválu „zum ersten Musikkritiker Prags“ a vyzdvihl jeho postavení mezi pokrokovým táborem fibichovců a konzervativními přívrženci A. Dvořáka, aniž by Josefu Sukovi upřel směřování k moderně: „Er [Chvála] bildet auch den Vermittler zwischen dem fortschrittlichen, tondichterischen Lager und den von Haus aus konservativer veranlagten Anhängern Dvořáks, als deren bedeutendster wohl des Meisters Schwiegersohn, Josef Suk (geb. 1874), dasteht.“ (Batka 1906, s. 87) . Chváluv přístup nám však může ukazovat vzácným étosem naplněný život hudebního kritika, který pro období „od Smetany až po Ostrčila“ „[...] vykonával důležitý, namnoze i rozhodující vliv na vývoj české hudby i na názory o ní a o soudobé hudbě vůbec.“ (Chvála 1950, předmluva J. Löwenbacha, s. 5). Spíše než vnější boje charakterizují Chválu vlastní pochybnosti a pečlivé vyvažování argumentů pro a proti; kvůli své přímosti se pak Chvála dostával do nepříjemných střetů se skladateli, ke kterým choval velkou úctu (kolize nastala jak v případě Dvořáka, tak i ve vztahu se Zdeňkem Fibichem). Vždy jsou však jasné příčiny nedorozumění a Chváluv postoj ukazuje i cestu, jak nesrovnalosti překlenout. Chvála vyposlouchával z recenzovaných děl nejrůznější asociace, znal soukromý život tvůrců, a pokud dosadíme Chválovy kritiky do patřičného kontextu, chápeme, proč k některým rozepřím muselo dojít. Chvála byl dítětem své doby a kladl na hudbu českého autora nároky, které dnes z hudebně kritického myšlení vymizely: právě hudba dobývala Čechům respekt v zahraničí na rozdíl od řady neúspěchů české politiky, od skladatele byl žádán jistý vlastenecký patos, jemuž měl podřídit své pracovní nasazení i intimní sféru. Ani Chvála se neubráníl směsici hodnotících kritérií, které kromě uměleckých kvalit počítají i s osobní angažovaností ve veřejném životě a s dobovou morálkou. Čemu se však Chvála dokázal ke svému prospěchu vyhnout, to je dogmatické lpění na určitém hudebně estetickém směru, jeho hodnocení pak nezřídka odpovídají tomu, co prověřil sám čas a dnes se k nám dostává v podobě živého – nebo alespoň ke vzkříšení připraveného – repertoáru. Chvála se ke svým závěrům nepropracovával lehce, uměl přiznat i chybu, resp. změnu názoru nebo nepochopení navzdory nepřehlédnutelným uměleckým výsledkům (jako v případě Gustava Mahlera). Chvála nakonec učinil to, co celý život praktikoval; své vzpomínky založil na „paměti“ uložené ve svých kritikách, otevírá se tak před námi dokumentární stopa značného časového rozsahu bez sentimentálního nánosu autora. *Z mých pamětí hudebních. Vzpomínky na hudbu a hudebníky*, jak praví autorizovaný název předkládané edice, by bylo snad nejlépe okomentovat souslovím „Kritické dílo Emanuela Chvály s vlastními komentáři“. Chápeme jako rozhodnou výhodu, že Chvála nekoriguje sám sebe, cituje někdejší kritiky, a pokud došlo k názorovému posunu, tyto citace podle potřeby komentuje. Chválovo životní dílo se nám otevírá jako album starých fotografií, ke kterým nám podává komentář sám fotograf.

## Prameny a literatura

- |             |   |
|-------------|---|
| Batka 1906  | Batka, R.: <i>Die Musik in Böhmen</i> , Marquardt & Co., Berlin 1906.   |
| Benoni 1917 | Benoni, B.: <i>Moje vzpomínky a dojmy I.</i> , Nakladatel B. Kočí, Praha 1917.  |
| Benoni 1919 | Benoni, B.: <i>Nová kniha vzpomínek a dojmů (Moje vzpomínky a dojmy) II.</i> , Nakladatel B. Kočí, Praha 1919.  |
| Berger 1943 | Berger, A.: <i>Paměti Augustina Bergra, choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových divadel</i> (Ladislav Hájek, ed.), Orbis, Praha 1943. |

- Berkovec 1956 Berkovec, J.: *Josef Suk*, SNKLHU, Praha 1956.
- Bernkopf 2014 Bernkopf, J.: Chvála, Jaroslav (heslo), in: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz> (3. 3. 2014).
- Beveridge 2012 Beveridge, D. R.: *Zdenka a Josef Hlávka – Anna a Antonín Dvořákovi. Přátelství dvou manželských párů a jeho plody v českém a světovém umění*, Studie Národohospodářského ústavu Josefa Hlávky 12/2012, Praha 2012.
- Boleška 1897 Boleška, J.: Chvála, Emanuel (heslo), in: *Ottův slovník naučný*, 12. díl, J. Otto, Praha 1897.
- Černý 2006 Černý, J.: Co snad nevíte o starší české hudbě. I. Máme vůbec dějiny české hudby?, in: *Hudební rozhledy*, 2006, r. 59, č. 1, s. 50.
- Černý 1913 Černý, A. J.: *Kapesní hudební slovník*, Nakladatel Jindřich Lorenz, Třebíč na Moravě 1913.
- Dolanský 1949 Dolanský, L.: *Hudební paměti* (Zdeněk Nejedlý, ed.), Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1949.
- Foerster 1942 Foerster, J. B.: *Poutník*, Nakladatelství L. Mazáč, Praha 1942.
- Foerster 1947 Foerster, J. B.: *Poutník v cizině*, Orbis, Praha 1947.
- Helfert 1937 Helfert, V.: Chvála, Emanuel (heslo), in: *Pazdírkův hudební slovník naučný* (Gracián Černušák, Vladimír Helfert, red.), II., část osobní, sv. 1, O. Pazdírek, Brno 1937, s. 454–455.
- Hnilička 1919 Hnilička, A.: K tematice o smetanovství a wagnerovství (dokončení), in: *Hudební revue*, červen 1919, r. 12, č. 9–10, s. 369–375.
- Hoffmeister 1901 Hoffmeister, K.: K padesátiletým narozeninám Em. Chvály, in: *Dalibor*, 5. 1. 1901, r. 23, č. 1, s. 2–3.
- Hoffmeister 1902 Hoffmeister, K.: Em. Chvála: Klavírní trio G-moll; Em. Chvála: „O posvěcení“. Symfonický obraz; Em. Chvála: Obrázky z „Babičky“, in: *Dalibor*, 8. 2. 1902, 11. 10. 1902, 25. 10. 1902, r. 24, č. 7, 39, 41, s. 57, 308–309, 323–324.
- Hons 2012 Hons, M.: *Boj o českou moderní hudbu (1860–1900)*, Togga, Praha 2012.
- Hons 2013 Hons, M.: *Boj o českou moderní hudbu (1900–1939)*, Togga, Praha 2013.
- Hradčanský, ed. 1916 Hradčanský, J. V.: *Komorní pěvec Karel Burian ve svých veršovaných dopisech*, Nakladatelství L. Beneše, Český Brod 1916.
- Hrobský 1911 Hrobský, K. E.: Emanuel Chvála – šedesátníkem!, in: *Česká hudba*, únor 1911, r. 17, č. 2, s. 9–10.
- Hula 1924 Hula, Emil: Emanuel Chvála, in: *Hudební výchova* 1924, r. 5, č. 10, s. 141–146.
- Chvála 1887 Chvála, E.: *Ein Vierteljahrhundert böhmischer Musik*, F. A. Urbánek, Praha 1887.
- Chvála 1888 Chvála, E.: *Čtvrtstoletí české hudby*, F. A. Urbánek, Praha 1888.
- Chvála 1902 Chvála, E.: Princ a víla, Meluzína z klavírního cyklu Pohádky, in: *Hudební příloha Zlaté Prahy* (Václav Juda Novotný, red.), r. 17, č. 10–12, J. Otto, Praha 1902.
- Chvála 1916 Chvála, E.: Smetaniana, in: *Hudební revue*, květen, červen 1916, r. 9, č. 8–9, s. 281–287.
- Chvála 1949 Chvála, E.: *Antonín Dvořák v zrcadle vzpomínek* (Otakar Šourek, ed.), Společnost Antonína Dvořáka, Praha 1949.
- Chvála 1950 Chvála, E.: *Z mých pamětí hudebních I.* (Jan Löwenbach, Jan Miroslav Květ, ed.), Praha 1950, II. (strojopis, J. M. Květ, ed.), Archiv Akademie věd ČR, fond Zdeněk Nejedlý, ZN 16/VII.
- Chvála 2019 Chvála, E.: *Ein Vierteljahrhundert böhmischer Musik* (reprint), Forgotten Books, London 2019.
- Jiránek 1989 Jiránek, J.: *Smetanova operní tvorba II. Od Dvou vdov k Viole*, Supraphon, Praha 1989.
- Jůzl 1980 Jůzl, M.: *Otakar Hostinský*, Melantrich, Praha 1980.
- Kopecký 2008 Kopecký, J.: *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2008.
- Kopecký, ed. 2009 Kopecký, J., ed.: *Zdeněk Fibich. Stopy života a díla*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009.
- Kopecký, Koptová 2011 Kopecký, J., Koptová, M.: *Richard Batka a hudební život Čechů a Němců v Praze na přelomu 19. a 20. století*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2011.
- Křesťan 2012 Křesťan, J.: *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění*, Paseka, Praha–Litomyšl 2012.

- Kuna, red. 1999 Kuna, M., red.: *Antonín Dvořák, korespondence a dokumenty. Korespondence přijatá 1893–1895*, sv. 7, Editio Bärenreiter, Praha 1999.
- Kuna, red. 2000 Kuna, M., red.: *Antonín Dvořák, korespondence a dokumenty. Korespondence přijatá 1895–1904*, sv. 8, Editio Bärenreiter, Praha 2000.
- Květ 1934/1935 Květ, J. M.: Emanuel Chvála a Josef Suk, in: *Tempo*, 1934/1935, r. 14, č. 1, s. 9–19.
- Květ, ed. 1946 Květ, J. M., ed.: *Živá slova Josefa Suka*, Topičova edice, Praha 1946.
- Lébl 1988 Lébl, V.: Dějiny české hudby jako problém a úkol, in: *Hudební věda*, 1988, r. 25, č. 1, s. 70–79.
- Lošťák 1903 Lošťák, L.: *Chromatické hromobití*, díl 2., sešit 3, Zdeněk Fibich, sešit 4, Karel Kovařovic, vlastní náklad, Praha 1903.
- Lošťák 1905 Lošťák, L.: *Chromatické hromobití V*, vlastní náklad, Praha [1905].
- Mojžíšová, Pospíšil 2009 Mojžíšová, O., Pospíšil, M.: *S kým korespondoval Bedřich Smetana* (Marta Ottlová, red.), Národní muzeum, Praha 2009.
- Mojžíšová, Pospíšil 2011 Mojžíšová, O., Pospíšil, M.: *Bedřich Smetana a jeho korespondence / and his correspondence* (Jitka Ludvová, red.), Národní muzeum, Praha 2011.
- Nebuška 1911 Nebuška, O.: Emanuel Chvála (K 60. narozeninám), in: *Hudební revue*, leden 1911, r. 4, č. 1, s. 1–3.
- Nejedlý 1906 Nejedlý, Z.: Zasláno. Pan Chvála..., in: *Národní politika*, 28. 11. 1906, r. 24, č. 328, s. 8.
- Nejedlý 1911 Nejedlý, Z.: *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*, J. Otto, Praha 1911.
- Nejedlý 1912 Nejedlý, Z.: O. Ostrčila nové symfonické dílo (Impromptu), in: *Smetana*, 10. 5. 1912, r. 2, č. 20, s. 285–288.
- Nejedlý 1918 Nejedlý, Z.: Chválův „Záboj“, in: *Smetana*, 21. 3. 1918, r. 8, č. 6, s. 73–75.
- Nejedlý 1935 Nejedlý, Z.: *Opera Národního divadla do roku 1900*, Sbor pro zřízení druhého Národního divadla v Praze, Praha 1935.
- Němeček 1969 Němeček, J.: *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice 1900–1920*, 2. díl 1912–1920, Divadelní ústav – Český hudební fond, Praha 1969.
- Nietzsche 2005 Nietzsche, F.: O užitku a škodlivosti historie pro život, in: *Nečasové úvahy* (Jan Krejčí, Pavel Kouba, překlad), OIKOYMENH, Praha 2005, s. 75–147.
- Novák 1970 Novák, V.: *O sobě a o jiných*, Editio Supraphon, Praha 1970.
- Novotný, Knittl, Stecker, Chvála 1898 Novotný, V. J., Knittl, K., Stecker, K., Chvála, E.: *Padesát let české hudby. Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I. Vědecký a umělecký rozvoj v národě českém 1848–1898*, Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha 1898.
- Patera 1924 Patera, J.: Emanuel Chvála, in: *Listy Hudební matice*, 1924, r. 4, č. 3, s. 74–77.
- Pihert 1918 Pihert, J.: Národní divadlo. Záboj, in: *Hudební revue*, 1918, r. 11, sešit 7, s. 295–299.
- Rektorys, red. II 1952 Rektorys, A., red.: *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*, sv. 2, Orbis, Praha 1952.
- Štědroň 1963 Štědroň, B.: Chvála Emanuel, Květ Jan Miroslav, Löwenbach Jan (hesla), in: *Československý hudební slovník osob a institucí* (Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, red.), sv. 1, Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, s. 545–546, 801, 843–844.
- Štěpán 1918 Štěpán, V.: Emanuela Chvály „Záboj“, in: *Hudební revue*, leden 1918, r. 11, sešit 4, s. 133–138.
- Šubert 1908 Šubert, F. A.: *Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900*, Unie, Praha 1908.
- Tyrrell 2006 Tyrrell, J.: *Janáček: Years of a Life. Volume I (1854–1914): The lonely blackbird*, Faber and Faber, London 2006.
- Tyrrell 2007 Tyrrell, J.: *Janáček: Years of a Life. Volume II (1914–1928): Tsar of the forests*, Faber and Faber, London 2007.

- Velek 2009      Velek, V.: Czech Vienna. The music culture of the Czech minority in Vienna 1840–1914, in: *Czech Music Quarterly* 2/2009, s. 31–50.
- Vogel 1963      Vogel, J.: *Leoš Janáček. Život a dílo*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.
- Vojtěšková, ed. 2005      Vojtěšková, J., ed.: *Josef Suk, dopisy o životě hudebním i lidském*, Editio Bärenreiter, Praha 2005.
- Vojtěšková, ed. 2013      Vojtěšková, J., ed.: *Album Jana Ludvíka Procházky*, KLP a Národní muzeum, Praha 2013.
- Vrchlický 1918      Vrchlický, J.: *Záboj, báseň k opeře bohatýrské o 3 jednáních*, Nakladatelství F. Šimáčka, Praha 1918.

### **Uložení pramenů**

Archiv Akademie věd ČR, fond Zdeněk Nejedlý.

Archiv Královského českého zemského a Národního divadla v Praze.

Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond F. A. Šubert, fond F. A. Urbánek.

Národní muzeum – České muzeum hudby, Pozůstalost Emanuela Chvály.

## II

# Ediční zpráva

## Prameny

Záměr vydat Chválovy paměti knižně byl dán nálezem předtiskové verze Chválova díla ve zpracování editorů Jana Löwenbacha a Jana Miroslava Květa (viz Chvála 1950). Práce J. Löwenbacha a J. M. Květa byla rozplánována do dvou dílů. První díl byl již opoznámkován, obsahoval rejstřík i předmluvu. Autorem předmluvy je dle znění textu J. Löwenbach, který dále určil počet a rozsah vysvětlivek. Ty potom spolu se slohovými úpravami textu paměti a předtiskovými korekturami vypracoval J. M. Květ. Text je vysázen na papír formátu A4 (210 × 295 mm) na 482 stranách, ale tužkou je v tiráži naznačen ořez na menší rozměr, kterému odpovídá sazba s širokými okraji v celé knize. První díl obsahuje z Chválova autografu autorův úvod a kapitoly: Vzpomínky z mládí a Vůdcové českého hnutí hudebního (Smetana, Dvořák, Fibich). Druhý díl je zpracován pouze strojopisně na papír formátu A4 v rozsahu 261 stran a je opatřen stručnou předmluvou J. M. Květa (jako editor je zde uveden pouze on), závěrem a poznámkovým aparátem. Druhý díl obsahuje kapitoly: Vrstevníci a následovníci českého hnutí hudebního a Čeští modernisté. O kapitole Vzpomínky nepřivolávané, původně uvedené v obsahu, padla v závěru nakonec pouze zmínka o její neaktuálnosti a překonanosti (s tím, že nám již údajně nemá co říci) a že se upouští od jejího publikování.

Odtud vedla cesta ke Chválově pozůstalosti, uložené a zkatalogizované v Českém muzeu hudby v Praze, kde jsme objevili původní rukopis paměti. Již po zběžné komparaci obou zdrojů jsme se rozhodli, že pro kritické vydání bude nutné nové celkové ediční zpracování, vycházející přímo z Chválova autografu. Snaha původních editorů přiblížit text dobovému čtenáři vedla k plošným syntaktickým úpravám a dalším zásahům, které nejsou slučitelné s dnešními nároky na kritické vydávání literárních textů. Do jisté míry jsme však použili připravený poznámkový aparát, který bylo nutné podrobit pečlivé revizi, místy upravit a doplnit (či odstranit). Původní editorská předmluva se stala v dosud aktuálních bodech inspirací k předmluvě nové. Oproti původnímu editorskému rozvržení jsme opustili myšlenku na rozdělení paměti do dvou samostatných dílů, protože k tomu nebyl žádný pádný důvod. Dále jsme se rozhodli zařadit do publikace i dva fragmenty nedokončených kapitol, které Löwenbach s Květem do své verze nevložili; jedná se o stať Opery ruské, po které měla následovat ještě pojednání o francouzských, italských starších a veristických operách, a o soubor úvah označený jako Vzpomínky nepřivolávané. Z Chválových poznámek víme o kapitolách, které se již autorovi nepodařilo realizovat a zůstaly pouze ve fázi plánu: Richard Wagner a jeho epigoni, Umělecká beseda a Hanuš Bülow, O operetě, Nekrology a povahopisy. Aby nevznikly problémy s užitím autorských práv, zajistili jsme souhlas dědiců, kteří nám ochotně vyšli vstříc, a to jak ze strany pravníků J. Löwenbacha (Nicholas Bala, Ann Matyas, Catalina Luisa Fischer), tak i ze strany pravníka J. M. Květa (Michael Květ). Práci v Archivu AV ČR nám laskavě umožnila Marie Bahenská, pozůstalost E. Chvály z ČMH nám zase ochotně předložila Jana Vojtěšková. Jim všem patří naše poděkování!

Autograf paměti je v ČMH rozdělen do šesti částí pod signaturami: G 6466 – G 6471. Vlastní text spisu obsahuje 295 (65 + 55 + 44 + 78 + 53) popsaných listů formátu 170 × 210 mm, přičemž některé listy jsou nad tento formát nastavované ve vertikálním směru rozkládacími přilepenými ústřížky papíru vždy stejné šířky (170 mm), ale variabilní výšky. Vyskytují se i listy (i když výjimečně) přesahující až dvojnásobek výšky originálního formátu (např. list č. 13 u signatury G 6466).<sup>39</sup> Poslední složka (G 6471) obsahuje přípravný materiál k textu

<sup>39</sup> Čísla stránek uvádíme podle původního očíslování E. Chválova.

paměti, např. plánovaná rozvržení knihy a kapitol nebo chronologické soupisy (celkem 49 popsaných stran tužkou a perem).

Autograf, pokud je nám dobře známo, se dochoval pouze v jediném exempláři. Mohou však existovat jeho opisy. Po smrti Emanuela Chvály, ještě než pozůstalost přešla do Českého muzea hudby v Praze, spravovali notový i nenotový materiál Chválovi potomci – Jaroslav a Jitka (provdaná Dlouhá). Na základě dochované korespondence mezi nimi můžeme vyčíst, že při snaze utřídit pozůstalost vznikl minimálně jeden opis paměti, který vlastnil Jaroslav.<sup>40</sup> Žádný z opisů, pokud se nějaký do dnešní doby dochoval, jsme k dispozici neměli.

Základní text autografu je psán černým inkoustem rukou E. Chvály prakticky formou čistopisu. V případě nutnosti autor použil korekturní znaménka a opravoval chyby na okrajích stránek nebo přímo škrta a přepisoval do textu. Velmi často využíval rozšíření textů pomocí poznámek pod čarou (někdy i značně dlouhých). Dále se v *Pamětech*<sup>41</sup> nachází černým inkoustem psaný dodatek od J. Dlouhého (manžela Chválovy dcery Jitky) z diktátu E. Chvály, který vznikl v roce 1920, v době, kdy Chvála bojoval s těžkou nemocí a nemohl již dobře psát, jak uvádí na jiném místě (viz pramen G 6470, kapitola Cizí opery, s. 9). Dodatek<sup>42</sup> je napsán jen jako krátký úvodní text, po němž následuje vlepěný výňatek z Chválovy tištěné recenze Janáčkovy opery *Výlety páně Broučkovy*. V *Pamětech* lze dále najít zásahy provedené tužkou, většinou v podobě editorských korektur, ojediněle i v podobě vpisků či stručných komentářů na okrajích stránek. Některé, hlavně víceslovné komentáře na okraji, lze téměř s jistotou označit za Chválovy (podle rukopisu i obsahu poznámky), jiné zase Chválovo autorství s nejvyšší pravděpodobností vylučují.<sup>43</sup> Zřejmě se jedná o rukopis Jitky Dlouhé-Chválové, která mimo jiné také ručně přepsala celou otcovu korespondenci (tu jsme použili k porovnání s originály), ovšem u většiny drobných, zejména jednopísmenkových korektur nemáme jistotu, komu připisat autorství. Korektury jsou evidentně provedeny až po napsání základního textu a styl písma má jednotnou, totožnou kvalitu a nemění se, kdežto písmo E. Chvály začíná být s nastupujícím autorovým onemocněním mírně nejisté a roztřesené. Také typ korektur nasvědčuje tomu, že nejsou od autora autografu, protože v inkoustovém textu zachovává stále některé staré grafické podoby slov i ještě kolem roku 1920, kdežto tužkou jsou hromadně opravovány do modernější podoby. Vzhledem k informaci o pořizování opisů *Paměti* Chválovými potomky po jeho smrti se přikláníme k variantě autorství J. Dlouhé-Chválové. Rukopis Jaroslava Chvály i pozdějších editorů můžeme s největší pravděpodobností na základě srovnání s autografem vyloučit.<sup>44</sup> Za základní verzi pramene pro účely naší edice bereme inkoustový rukopis, korektury provedené tužkou zahrnujeme do finálního textu jen v případech, pokud se shodují s pravidly úprav pro vědeckou transkripci. Pokud korektury převyšují tento rámec, ale existuje i jen minimální pravděpodobnost, že pocházejí od Chvály, tak na ně kvůli nejistotě autorství upozorňujeme a jejich znění vypisujeme do poznámek pod čarou.

---

40 Viz dopis bez datace uložený v Českém muzeu hudby pod signaturou G 6632, v uvedeném dopise žádá Jaroslav Chvála svou sestru Jitku o zapůjčení dvou stran z jejího exempláře paměti – tedy buď z autografu, nebo z dalšího exempláře opisu.

41 Shodně s E. Chválou užíváme zkráceného tvaru pro název jeho vzpomínek *Z mých pamětí hudebních*. Tuto anebo dále variovanou podobu (např. *Mé paměti*) lze najít na mnoha místech textu.

42 V prameni G 6469 se nachází na straně nadepsané 229a. Jedná se o samostatný, jednostranně popsaný list, obsahující text, který má být vložen na příslušné místo strany 229 v autografu.

43 Tuto hypotézu navíc podporují občas se vyskytující otazníky, ukazující zjevnou nejasnost významu čtení textu editorem. Kromě využití grafitové tužky se vyskytuje ojediněle také provedení barevnou tužkou červenou a modrou, popř. i kombinace barev (např. odkazy na opravu červeně, samotný opravený text šedou barvou), nejspíš bez dalšího významu rozlišení barev.

44 Pro komparaci písma jsme použili v případě editorů předtiskové verze *Paměti* (viz Chvála 1950) a v případě Jaroslava Chvály zadní stranu listu číslo 9 kapitoly *Vzpomínky nepřivolávané* z pramene G 6470, kde se dochoval podepsaný vzkaz týkající se vypracování partitury písně *Mohylečka*, určený jeho otci (tedy E. Chválovi).



Do pozice sekundárního pramenného materiálu, který nám mnohdy posloužil především pro komparační účely, se dostaly původní Chválovy kritiky, články a stati z periodik či kapitoly z knih, z jejichž částí i celků Chvála *Paměti* sestavoval. Odkazy na ně ve zkrácené podobě zmiňoval ve svém textu paměti již Emanuel Chvála, což v dané podobě respektujeme. Čtenáři je v přílohách k dispozici chronologicky seřazený kompletní výpis Chválových odkazů na jím citované články z periodik, rozdělený navíc do skupin podle periodik (především se jedná o kritiky v němčině pro deník *Politik* a v češtině pro deník *Národní politika*). Chválovy časopisecké kritiky vycházely buď ve formě fejetonu na první straně pod čarou, nebo v oddílu Theater, Kunst und Literatur, často bez názvu, proto pro snazší přehlednost a rychlou orientaci klademe za datum hranatou závorku, jejíž obsah má ve formě námi vytvořeného názvu vyjadřovat zaměření článku, např. [Dvořákova opera *Jakobín*]. Periodika jsou dostupná např. v depozitu Národní knihovny ČR, část je nyní přístupná také online přes systém Kramerius. Poznamenejme, že Chválovy kritiky a stati se v *Pamětech* vyskytují v literárně nezměněné (v případě překladů věcně nezměněné) podobě, snad jen s ojedinělými drobnými stylistickými korekturami; autor často vypouštěl obsahy děl a popisy uchopení děl interprety, dle potřeby se uchyloval ke krácení textů z důvodu úspory místa, vždy však tak, aby se celkové vyznění hodnocení nezměnilo. Takto upravené texty tvoří jádro celých *Pamětí* a do výsledné podoby byly autorem doplněny o komentáře a o průběžné propojovací texty. Stojí také za zmínku, že některé vlastní texty autor vystříhl z tištěného zdroje a rovnou vlepil mezi ručně psaný text do *Pamětí*, nicméně většinu článků přepsal ručně, nejspíš z důvodu nutnosti jejich překladu a krácení.

Samostatnou kategorií Chválových textů, které je třeba na tomto místě zmínit a které jsme rovněž použili pro komparaci, tvoří již jednou publikované (za Chválova života i po smrti) ucelené výňatky z kapitol *Pamětí*. Upozorňujeme na ně v edičních poznámkách pod čarou a plný odkaz na jejich zdroj se nachází v abecedně řazeném soupisu bibliografie v závěru knihy.

## Zásady edičního zpracování

Základní metodickou předlohou k ediční činnosti se nám stala publikace *Zásady vydávání novověkých historických pramenů z období od počátku 16. století do současnosti* od kolektivu autorů vedeného Ivanem Štovičkem (Štoviček 2002), dále také pro upřesnění některých specifických jevů příručka *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (Havel, Štorek 2006). Není možné vypisovat všechna pravidla a doporučení z výše uvedených titulů, ale můžeme shrnout alespoň stručně v bodech základní pravidla či principy s případnými odchylkami a specifiky, které jsme uplatnili při práci s Chválovým textem:

1. Provádíme vědeckou transkripci. Zachováváme v nejvyšší možné míře originální znění autografu, přičemž vše transkribujeme dle dnešní pravopisné normy tak, aby byly zachovány jazykové a jiné zvláštnosti textu.

2. Primárně se držíme zvukové podoby textu předlohy: a) pokud se shoduje se současnou, text přepisujeme podle dnešní pravopisné normy a na změny již v textu neupozorňujeme, b) pokud se liší, originální podobu zachováváme (až na opodstatněné výjimky, na které dále upozorňujeme komplexně v této kapitole nebo přímo na daném místě *Pamětí* v ediční poznámce pod čarou).

3. Členění textu do kapitol a odstavců zachováváme dle originálu, interpunkci používáme dle dnešní pravopisné normy s přihlédnutím k dobovému výdechovému členění výpovědí a při maximální snaze zachovat původní podobu (úpravy se týkají pouze čárek a uvozovek, ostatní znaménka zachováváme striktně dle originálu). Autorské vsuvky, doplňky a opravy textů zařazujeme na příslušné místo bez upozornění, popř. s připojenou poznámkou, týkající se geneze textu (pokud je nutné či vhodné na to čtenáře upozornit). Rušíme původní umístění dlouhých textů (často celých recenzí) do poznámek pod čarou a pokud to lze, umísťujeme je přímo do hlavního textu vysazením nového odstavce na příslušné místo.

4. Chválovy poznámky pod čarou standardního rozsahu zachováváme umístěné pod čarou na stránce výskytu, přičemž je označujeme dodatečnou hvězdičkou za průběžným číslem poznámky. V případě nutnosti komentovat

text Chválovy poznámky, umísťujeme editorský text v rámci této poznámky do hranatých závorek. Druhou skupinou poznámek pod čarou jsou vydavatelské poznámky tří typů: ediční, věcné (komentáře) a odkazové, pro které používáme pouze průběžné společné číslování pomocí arabských číslic a umísťujeme je také pod čarou na stránce výskytu. Řada pasáží Chválova textu by si zasloužila komentář, protože nepodává spolehlivou informaci na základě současného stavu bádání. Avšak kvantum takových poznámek by vzhledem k rozsahu Chválových *Pamětí* narostlo do neúnosné šíře. Naše edice se vzdává těchto nadbytečných, byť lákavých aktualizací, a to i z toho důvodu, že by takto aktualizovaný poznámkový aparát za pár let opět nutně zestárnul. Naším hlavním cílem je prezentace unikátního pramene a nikoliv současného stavu muzikologického bádání.

5. Názvy děl a periodik sázíme kurzivou a odstraňujeme původní uvozovky, které vyčleňujeme pro citace. Vše, co je Chválou zvýrazněno podtržením a bylo zvykem ve své době sázet proloženě (můžeme to vidět např. na dobových Chválových člancích a statích), sázíme tučně (bez proložení). Všechny Chválou citované výňatky recenzí a statí opatřujeme citačními znaménky a sázíme pro odlišení od běžného textu kurzivou. Názvy děl v těchto pasážích za účelem zvýraznění sázíme naopak jako běžný text (stojaté písmo). Důvodem těchto opatření je především lepší pohotovost orientace čtenáře v textech.

6. Autorské chyby ponecháváme neopravené v textu s upozorněním v hranatých závorkách [sic] a odkazem na poznámku pod čarou, v níž uvádíme opravu, příp. vysvětlení. Pro jednodušší čtení významu vět užíváme vysvětlujících poznámek pod čarou u vybraných dnes neobvyklých slovních tvarů, kdy za slovo řadíme rovnou odkaz na poznámku pod čarou a v ní pak dnešní tvar slova nebo jeho význam. Pisatelské chyby, jako např. překlapy při opisu, zdvojení slov, přímo bez upozornění opravujeme. Zájmenná příslovce (např. kdy, kde) ponecháváme v textu dle tehdejšího dobového kolísání, a ani přímo v textu na odchylky od dnes ustálené podoby neupozorňujeme. Pokud vidíme vhodnost či nutnost doplnit do textu např. předložku či celé slovo (i třeba jen pro lepší pochopení významu vět), činíme tak přímo do hlavního textu vložením výrazu do hranatých závorek. Obecně hranaté závorky užíváme vždy jen pro ediční účely, pro Chválovy výpustky užíváme kulaté závorky. V případech, kde Chvála užívá v kulatých závorkách vřazené další kulaté závorky, nahrazujeme podřazené závorky lomítky.

7. Přejatá slova cizího původu nebo také vlastní jména a příjmení osob přepisujeme do dnešní grafické podoby, shoduje-li se jejich výslovnost s dnešní (např. slovo „feuilleton“ přepisujeme jako „fejeton“, ale zachováváme např. tvar „impressionism“). Vlastní jména a příjmení osob rovněž přepisujeme do dnešní podoby, na výraznější zásahy upozorňujeme v poznámkovém aparátu u příslušného výskytu (např. Foerster st./Förster). U kolísavých přípon příjmení žen -ova/-ová sjednocujeme koncovky vždy na podobu -ová (i když jsme si vědomi tehdejšího, někdy sporadicky používaného pravidla rozdělování na krátkou podobu pro nevdané a dlouhou pro vdané ženy).

8. Zkratky, pokud je dokážeme jednoznačně určit, rozepisujeme, velká písmena, hranice slov, psaní příslovečných spřežek a pravidla pro psaní „s, se, z, ze“ a „vz“ (např. zkvétá – vzkvétá, zkvete – vzkvete, zplanuvší – vzplanuvší), ale také pro předložky „u, v, ve“ používáme dle dnešního úzu, přičemž dbáme, aby nedošlo ke změně smyslu výrazu (např. slovo „zladění“ ponecháváme v původní podobě, protože ho Chvála užívá ve významu „ladění, naladění“ nikoli „sladění“).

9. Problematika kvantity a kvality hlásek je natolik široká, že zde nelze vypisovat všechna pravidla, kterými jsme se řídili ve volbě úprav či ponechání výrazů. Případné zájemce odkazujeme na obecná pravidla a doporučení v publikaci *Editor a text* (Havel, Štorek 2006, viz především s. 122–132). Výjimky jsme již zmínili, popř. uvádíme dále nebo přímo v textu *Pamětí* na příslušných místech. Je však potřeba dodat důležitou věc: přečíst z rukopisu tvar slova je někdy natolik obtížné, že nelze mnohdy rozpoznat, zda je např. nad písmenem „i“ čárka nebo tečka, dále je do slovních tvarů zasahováno drobným škrtáním či dopisováním čárek, háčků apod. a nelze často ani rozlišit, zda se jedná o zásah perem nebo tužkou (a v případě tužky pak už lze jen stěží určit, zda úpravu provedl sám autor, nebo hypotetický editor), proto se v nejasných případech přikláníme k současné pravopisné normě, resp. ke Chválou nejpoužívanějšímu tvaru, což ve svém důsledku zjednodušuje čtení syntakticky komplikovaných souvětí.

10. Zachováváme původní syntaktickou stavbu textu a morfologické tvary s několika výjimkami, jako je sjednocení substantiv s měkkým sufixem -ost na dnešní podobu -ost u některých starších Chválových textů. Dále skloňujeme zájmeno „její“ namísto užívání původní nesklonné podoby a upravujeme podle dnešní pravopisné normy u starých Chválových textů zřídka se vyskytující kolísání koncovek přídavných jmen mezi trojvýchodnými a jednovýchodnými variantami (např. trojvýchodnou podobu „cizí, cizá, cizé“ unifikujeme na „cizí“). Specifický problém představuje slovosled a možné záměny prvního a čtvrtého pádu, např. zachováváme Chválovo posouzení talentu L. V. Čelanského: „Tvůrčí mohoucnost převyšující velké chtění“, přestože by dnešní čtenář snadněji pochopil následující formulaci: „Velké chtění převyšující tvůrčí mohoucnost“ nebo „Tvůrčí mohoucnost nepřevyšující velké chtění“.<sup>45</sup>

11. Zachováváme dobovou hudební terminologii, aniž bychom zastaralé termíny nahrazovali novodobými tvary, pokud předpokládáme, že si i současný čtenář snadno odvodí správný pojmový význam (např. rovnoběžná tónina – paralelní tónina, foukací, smykací nástroj – dechový, smyčcový nástroj, violínový – houslový).

Jmenujme na závěr ediční zprávy některé další typické úpravy a jevy, které se v *Pamětech* vyskytují:

\* Zdvojení hlásek upravujeme dle dnešní pravopisné normy, tedy např. Chválou často používané „podajný“ přepisujeme jako „poddajný“, slova „učelivý, zdržlivý“ přepisujeme jako „učenlivý, zdrženlivý“, slovo „lecos“ doplňujeme na dnešní „leccos“, naopak vypouštíme hojně používané zdvojení u slov „denník, stranník, ranný“ a upravujeme dlouhé samohlásky na krátké u slov „v létech, myšlénka, teprvé, literatúra, nepopíratelný, dosavadní, vytýčení, péro, nápodobitel, nápodobování, poklésky, pracemi“. Naopak krátké varianty slov „církevní, upřímný“ měníme do dnešní dlouhé podoby, tedy „církevní, upřímný“.

\* První výskyt jména doplňujeme na celou podobu, pokud se vyskytuje pouze s iniciálou, naopak zkracujeme v dalších výskytech např. „Ant. Dvořák“ na „A. Dvořák“.

\* Slovo „Dimitrij“ skloňujeme podle dnešního způsobu, kolísání v Chválových textech vyrovnáváme.

\* Chválou používaný výraz „konstalace“ plošně upravujeme do gramaticky správné podoby na „konstelace“.

\* Podobu slovního spojení „Prozatímní divadlo“ opravujeme na „Prozatímní divadlo“; přestože se ve Chválově rukopisu často vyskytuje těžko rozlišitelné i/í, v některých případech je doložitelné použití tvaru s krátkou samohláskou (jinde zase s dlouhou).

\* Kolísání podoby slova „vlaský-vlašský“ vyrovnáváme na „vlašský“ (snahu o vyrovnání výrazu ve starších textech pomocí korektur je možno pozorovat přímo v autografu, jen nemáme jistotu Chválova autorství).

\* Plošně odstraňujeme tečky za letopočtem.

\* Odstraňujeme spojovníky u tónin, např. „F-dur, a-moll“ přepisujeme „F dur, a moll“.

\* Varianty slov „šmyčcový, šmytcový, smyčcový“ jednotíme do podoby dnešního výrazu „smyčcový“.

\* Text autografu nerespektuje dnešní rozlišení významu kvartet vs. kvarteto (a obdobných výrazů), kdy první termín se užívá pro označení skladby a druhý pro označení hudebního souboru hráčů, přesto ponecháváme původní výrazy, protože v případě oprav by bylo nutné ve velké míře měnit také tvary ostatních slov v souvětích, čímž by úpravy citelně zkreslovaly původní text.

## Prameny a literatura

G 6632                      Dopis Jaroslava Chvály Jitce Dlouhé-Chválové (bez datace a místa odeslání [někdy po roce 1924]), uložen v Českém muzeu hudby.

<sup>45</sup> Celé souvětí zní: „Tvůrčí mohoucnost převyšující velké chtění – tato charakteristická značka vši mimodivadelní skladatelské práce Čelanského – vtírala se též potichu [do] jeho prvního operního pokusu, který zajímal jako zvláštnost (do jisté míry též vydráždil jako schválnost), ale nepotěšil.“

- G 6466 – G 6471 Autograf pamětí E. Chvály pod názvem: *Z mých pamětí hudebních. Vzpomínky na hudbu a hudebníky*, uložen v Českém muzeu hudby, Pozůstalost Emanuela Chvály.
- Havel, Štorek 2006 Havel, R., Štorek, B. a kol.: *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (Flaišman, J., Kosák, M., ed.), 2. vydání, Paseka, Praha–Litomyšl 2006.
- Chvála 1950 Chvála, E.: *Z mých pamětí hudebních I.* (Jan Löwenbach, Jan Miroslav Květ, ed.), Praha 1950, *II.* (strojopis, J. M. Květ, ed.), Archiv Akademie věd ČR, fond Zdeněk Nejedlý, ZN 16/VII.
- Štoviček 2002 Štoviček, I. a kol.: *Zásady vydávání novověkých historických pramenů z období od počátku 16. století do současnosti*, archivní správa Ministerstva vnitra, Praha 2002.

### III

# Emanuel Chvála: Z mých pamětí hudebních

## 1 Stat' úvodní<sup>46</sup>

Narodil jsem se 1. ledna roku 1851.<sup>47</sup> Jsem tedy (podle Heineho) z prvních mužů druhé polovice bez toho již osvíceného devatenáctého století. Těm, jimž snad není vhod, že vstoupil jsem též do dvacátého, stále ještě zabývám se hudbou, dokonce i o ní píši, bude [třeba] smířiti se s faktem, že dosud nikterak intenzivně nemyslím na poslední věci, ba že nyní – složiv břímě povolání technického<sup>48</sup> a získav tím času pro zaměstnání k srdci mi přirostlé – odhodlal jsem se vyhověti neutuchajícím důtklivým vybídkám přátel a oživiti, urovnati a knižně zachytiti své paměti, pokud týkají se hudebního hnutí českého. Poněvadž od šestého roku svého věku pěstuji hudbu, divadlo již jako hoch miloval jsem náruživě, a proto od otevření Prozatímního divadla (18. listopadu roku 1862), založení pražského Hlaholu a vzniku Umělecké besedy<sup>49</sup> studoval jsem hudební počiny ve veřejném žití českém pozorně a nepřetržitě až do dneška – z Prahy na delší dobu vůbec jsem se nevzdálil – jsem pamětníkem pražských hudebních událostí od půl století, zprvu jako zevloun, poněkud též jako hudebník výkonný a podnikající, od let sedmdesátých jako hudební kritik – vezdy jako nadšenec ve vnímání všeho, co mnou hnulo, mne povzneslo. Patrně byla to hlavně tato kontinuita styku s českým hudebním hnutím od prvních jeho začátků až po naši dobu, která již před delší dobou v kruhu mých přátel dala vzniknouti myšlence, že bych jako pamětník všech důležitých momentů a zjevů v hudební tvorbě i reprodukci české měl napsati své memoáry.

Do jisté míry živil tuto myšlenku snad též předpoklad, že registroval bych sběh událostí nepředpojatě, že paměti mé byly by věrným ohlasem dojmů, jež jsem zažil, trestí z posudků pozorovatele hořícího láskou k věci. K tomu mohu předem přisvědčiti. Přiznávám se bez ostychu, že jako kritik nikdy nebyl jsem posuzovatelem chladně uvažujícím, přísně vědecky určujícím, který žádným projevem nedá se strhnouti a před posluchače temperamentně vnímajícího dovede vždy včas postavití své střízlivě analyzující kritické já. Naopak musím doznati, že postaven před nový projev hudební, vždy šel jsem mu vstříc s láskou, které darmo by se bránil člověk hudbou skutečně žijící, že vždy z plna, bez ohledu na teorie a estetická hesla, poddával jsem se dojmu uměleckým dílem vyvolanému, a že ve svých zprávách snažil jsem se vylíčiti tento dojem, třeba temperamentněji a osobitěji, nežli by se slušelo na tak zvanou objektivní kritiku. Proto Eduard Hanslick,<sup>50</sup> posuzuje mou knížku *Čtvrtstoletí české hudby*

---

46 Část této stati vyšla dne 31. října 1924 v *Národní politice* ihned po úmrtí Emanuela Chvály (28. října 1924), připravená (dle redakce již dlouho) pro tuto příležitost na výslovné Chválovo přání k publikaci.

47 V Praze 2, Opatovická ulice č. 14/167. Byl synem krejčovského mistra Martina Chvály a Alžběty, rozené Albersové.

48 Chvála studoval na pražské, tehdy německé polytechnice v letech 1867–1871, působil krátký čas v Kladně a pak byl přeložen k ředitelství Buštěhradské dráhy do Prahy, kde zůstal už trvale. Dosáhl hodnosti centrálního inspektora a stal se přednostou dopravního oddělení. Do výslužby odešel těsně před první světovou válkou roku 1914 a brzy potom začal psát své paměti. Poslední záznamy jsou z dubna 1920.

49 Pražský Hlahol vznikl v lednu roku 1861 transformací soukromého sboru Jana Ludevíta Lukese (zpěváka a sládky) ve veřejný spolek, kdy pod svým novým jménem vystoupil na pohřbu básníka Václava Hanky a čítal 120 členů. Umělecká beseda byla založena 9. března 1863.

k slovu uznání přičinil poznámku, že v příčině vřelosti její tón dlužno čísti – jak hlas klarinetu z A – o tercii níž.<sup>51</sup> Nechci nikterak omlouvatí svou chybu přílišné temperamentnosti v posudcích. A – abych upřímně řekl – ani jí neželím. Kdo, jako já, byl svědkem velkého rozmachu české hudby v minulém půlstoletí, žil v tom, co zásluhou předních pracovníků se Smetanou v čele bylo vykonáno, a nejen viděl a slyšel, nýbrž i cítil, co se tu děje, snadno vřelejší tón zpravodajský odpustí; a když i neodpustí, jistě [aspoň] pochopí.

Ostatně jsem si na britkosti vědecké přesnosti a střízlivé propracovanosti své kritiky nikdy nezakládal. V době, kdy Smetana konal své činy směrodatné, diktované horoucí láskou k vlasti a umění, kdy Dvořák debutoval svými projevy talentu z milosti Boží a Fibich ušlechtilým svým uměním a otevřenou svou pokrokovostí nám mladým zájemcům mluvil z duše, považoval jsem se jako kritik hlavně za „pozouněře vejborného“<sup>52</sup> těchto mistrů a jejich činnosti. Tehdy vedl se skutečně boj za uznání vlohy, docenění uměleckého díla a uhájení jeho pokrokové snahy, a boj ten vedl se temperamentně, s jistým nadšením. Pod praporem Smetanovým nedalo se bojovati s chladnou krví!

Jsem dlužen vysvětlení k tomu, proč v době, kdy strhl mě s sebou proud hudebního hnutí, opustil jsem výkonné hudebnictví, tvorbu hudební pěstoval jsem jen mimochodně, a tím horlivěji věnoval se hudební kritice. Předně bylo těch, kdož tvorbu hájili, naproti těm, kdož tvořili, velice málo; bylo zapotřebí obhájců v novinách. S plánem, pracovati ke klavírní virtuozitě, záhy jsem se rozžehnal; vzrůstající úmornost cvičení, hlavně pak nezdolná tréma při vystupování veřejném na poloviční cestě mne odstrašila. Ku skladbě mne to sice silně nutkalo a též později nutkati nepřestalo, ale nepovažoval jsem ji nikdy za přední svůj životní úkol, přes to, že Smetana, Dvořák i Fibich mne k ní nabádali. Chtění bylo větší mohoucnosti; vycítil jsem to a vycítuji dodnes. Zato při přebohatém konzumování hudby domácí i cizí a uvažování o ní postřehl jsem v sobě vlohu rozpoznávací, a ta rozhodla o mém povolání v hudbě: stal jsem se kritikem.

Pozoruji, že k tomuto vysvětlení povšechnému třeba přičiniti vysvětlení podružné. Co že míním s vlohou rozpoznávací? Rozeznávám v hudební vloze tři složky: vlohu tvůrčí, vlohu reprodukční a vlohu rozpoznávací. Téměř nikdy nevyvíjejí se tyto složky hudebního nadání stejnoměrně, zhusta některá z nich nápadně zakrní, někdy dokonce i úplně schází. Často vedle vzrůstající síly reprodukční síly vloha tvůrčí, avšak oběma nikterak není podmíněna vloha rozpoznávací. Jsou známy a nikterak vzácné případy, v kterých velcí skladatelé nebyli spolehlivými posuzovateli tvorby cizí, jako kritikové před novými zjevy přímo selhali; a naopak vynikli v hudební kritice lidé, kteří nikdy ani dost málo neosvědčili vlohu skladatelskou a na klavír či jiný nástroj hráli velmi neobstojně. Ba setkal jsem se v životě nejednou s lidmi úplně nemuzikálními, kteří nikdy hudbě se neučili, nehráli a nezpívali, ani noty neznali, a v hudbě přec jasně rozeznávali dobré od špatného, cenné věci poslouchali se zalíbením a vůči nicotným instinktivně jevíli odpor; u těchto rozpoznávací složka hudebního nadání, ač nevytěstovaná, v daných případech vždy jasně se ozvala. Takovýmto rozeným rozeznávatelem dobré hudby

---

50 Eduard Hanslick (1825–1904), pražský rodák, žák V. J. Tomáška, později pověstný kritik *Wiener Zeitung*, *Presse* a *Neue Freie Presse*, stoupenec Herbartovy formalistické estetiky, stavěl se s výjimkou Dvořáka upjatě vůči české hudbě, ale sledoval bedlivě Chválovy články v *Politik*. *Čtvrt století české hudby* vycházelo původně německy v *Politik* jako série fejetonů, pak česky v *Daliboru* a knižně u F. A. Urbánka (1888).

51 A klarinet – zní o malou tercii níž než jeho notový zápis.

52 Sousedství se patrně vžilo v obecném jazyce podle hry Ladislava Stroupežnického *Paní mincmistrová*, ve které se postava pregéře Tobiáše Třísky sama charakterizuje jako „pozauněř vejborný“ (na stopu nás přivedla poznámka J. M. Květa in: Chvála 1950, s. 449, v níž je možný zdroj ve výčtu dle lístkového katalogu s nejistotou uveden). Stroupežnického hra vyšla jako čtyřdílný seriál v časopisu *Lumír* (první díl dne 1. května 1885, r. 13, č. 13, s. 193–196), přičemž zmíněné sousloví se nachází na straně 195. Chvála mohl být inspirován fejetonem Jaroslava Vrchlického *Listy z Prahy IX*, otištěném v *Lumíru* (Vrchlický 1885, s. 223–224), který volá po takových trubačích: „Nám v celé té národní organizaci něco chybí. Lépe řečeno, nám někdo chybí. Chybí nám nějaký ‚pozauněř vejborný‘, který by o nás, o naší práci, o našich snahách, o všem, co lepšího v nás jest, celému světu ‚přemile vytruboval‘. Bez trochy reklamy by to ani nešlo. Ale co naplat, světa nepředěláme.“ Srovnej dále s poznámkami 726\* a 820.

od špatné a nemuzikantem byl na příklad Jan Neruda;<sup>53</sup> rád rozhovořil se o hudbě a překvapoval při tom i ve věcech nových, právě se sběhlých a dosud neprojednaných posudkem určitým, jasným a zdravým.

Ještě dva příklady různého vypění složek hudebního nadání samostatně se vyvíjejících a nikterak navzájem se nepodmiňujících: Bedřich Smetana ve vložce byl univerzální; jeho skladby, virtuozita i vložka rozpoznávací byly prvořádné a fungovaly s neochvějnou přesností. Zcela odlišně naproti tomu u Dvořáka téměř všechna síla vložky rozproudila se ve složce tvůrčí. Jeho soud o hudbě cizí kolísal, byl poddajný, podléhal vlivům vnějším, postrádal samostatnosti a doznával v různých obdobích podstatných změn. Se svým posuzováním hudby cizí Dvořák do veřejnosti nikdy se nedral, i v hudebních rozpravách mezi přáteli byl v projevech vlastního soudu velice zdrženlivý a upjatý. Doznání svá v této příčině činil jen výjimečně, v rozmluvě s důvěrnějším přítelem, který mu rozuměl. Veřejnost, již svými skladbami unášel, svými posudky cizích skladeb nikdy neiritoval.

Skutečným zlem jsou samozvanci v hudební kritice, lidé, jimž úplně schází nebo jen měrou nedostatečnou dána jest vložka rozpoznávací a kteří jen studiem dokonanými (mnohdy jen předstíranými) umí se býti legitimováni k veřejnému pronášení posudků o hudbě. Ti jakžtakž obstáti mohou tam, kde rozepisují se o otázkách již zodpověděných, ale pravidelně selžou při posuzování zjevů nových.<sup>54</sup>

Jak stalo se, že nabyl jsem víry ve vlastní vložku rozpoznávací a věnoval se kritice hudební, stručně vyložím. Na začátku let sedmdesátých stýkal jsem se v domě své pozdější tchyně<sup>55</sup> s muži pro umění nadšenými, umělci a amatéry; vedly se rozhovory o uměních, hlavně o hudbě a krásném písemnictví, kterých jako mladistvý nadšenec čile jsem se účastnil. Můj přítel dr. Karel Špaček,<sup>56</sup> s kterým vytrvale prohrával jsem literaturu pro klavír na čtyři ruce a pro jeho poněkud konzervativní nazírání na potřeby umění někdy se hádal, častěji třeba nepřesvědčenými mými vývody, mne vybízěl, abych to, co povídám, napsal a uveřejnil. Podobně činil učitel zpěvu Jindřich Pech,<sup>57</sup> bratr Elišky Krásnohorské, a při jiných příležitostech můj dřívější učitel klavíru v hudebním ústavě Müllerově, Karel Bendl.<sup>58</sup>

Když pak roku 1876<sup>59</sup> básník Josef Václav Sládek, který rovněž zúčastnil se našich rozhovorů, převzal redakci *Lumíra*,<sup>60</sup> přímo vyzval mne ku spolupráci v oboru hudebním. Uveřejňoval jsem v *Lumíru*, dosti zřídka a sám sobě dosti nedůvěřuje, posudky o opere a koncertech, které nezůstaly nepovšimnuty; mluvílo se o nich v českých kruzích hudebních a Sládek sám mi domlouval, abych psal častěji a šíře se rozepisoval. Můj článek o *Tajemství*

53 Básník Jan Neruda (1834–1891) byl 30 let členem redakce *Národních listů* jako fejetonista. V prvních letech své činnosti vedl literární a divadelní rubriku. V bojích o Smetanu stál na jeho straně, o tom viz článek Arne Nováka *Bedřich Smetana a Jan Neruda* (Novák 1917).

54 Tento odstavec byl vypuštěn z úryvku publikovaném v *Národní politice* (viz Chvála 1924).

55 Chvála se oženil 12. prosince 1881 s Emanuelou Beranovou (1852–1909), dcerou vrchního berního kontrolora. Z manželství vzešly dvě děti: Jitka (1883–1943), provdaná později za MUDr. Jaroslava Dlouhého, a Ing. Jaroslav Chvála (1885–1961), technický rada Československých drah.

56 JUDr. Karel Špaček (1838–1898), poslanec a právníký spisovatel, který byl činný i beletristicky, zejména v časopise *Květy*.

57 Jindřich Pech (1837–1905), učitel hudby v Plzni, později v Praze, bratr Elišky Krásnohorské (Pechové).

58 Hudební ústav Celestýna Müllera v Bartolomějské ulici č. 309/I, byl založen roku 1852. Vzdělalo se v něm mnoho hudebníků, zejména Josef Cainer a Karel Bendl. Bendl se pak stal učitelem klavíru v tomto ústavu.

59 Sládek je uváděn jako šéfredaktor až od lednového čísla 1877, poslední prosincové číslo z roku 1876 vedli ještě Svatopluk Čech se Servácem Bonifácem Hellerem.

60 Časopisy, které nesly jméno mystického pěvce Lumíra, byly dva: Mikovcův *Lumír* vycházel od roku 1851 a zanikl roku 1866. Druhý *Lumír* byl pokračováním Hálkových *Květů*, které zanikly roku 1872, a začal vycházet roku 1873 redakcí Vítězslava Háška a Jana Nerudy. Roku 1877 se stal jeho redaktorem J. V. Sládek, který jej vedl 21 let. Chvála psal do *Lumíra* od roku 1878.

vzbudil zájem u Smetany, který předtím si všiml mých pokusů skladatelských a též pro kritickou mou činnost měl slovo uznání, upozorňuje mne zároveň polo žertem na nebezpečí plynoucí z toho, když skladatel stane se recenzentem. Později často vzpomněl jsem si na tato slova s úsměvem pronesená, patrně však vážně myšlená. Recenzent skladateli překážel všady a ve všem.<sup>61</sup>

Mé odhodlání věnovati se hlavně kritice vzrostlo, když i v *Poslu z Prahy*, kde svěřena mně byla vedle hudební i rubrika činoherní, přízeň redakcí a čtenářstva posílila mé vědomí a vzpružila mou úkonnost. Ani svou kritikou činoherní jsem nenarazil, ač v ní – věděl jsem to – pouze jsem diletoval. Na sklonku roku 1879 byl mi nabídnut hudební referát v deníku *Politik*,<sup>62</sup> což opět vyznělo jako uznání mé schopnosti kritické. Když loučil jsem se s majitelem *Posla z Prahy* (toho času již *Národních novin* [sic]<sup>63</sup>) Františkem Šimáčkem a k žádosti spisovatele Václava Vladimíra Zeleného<sup>64</sup> tohoto doporučil jsem na své místo, prohodil Šimáček: „Což o to, v hudbě on Vás Zelený snad nahradí, ale kdo nahradí Vás v činohře?“ Malá sprcha na mou domněnku, že lépe, ba jedině, hodím se pro kritiku hudební, ale neodstrašila mne.

V té době totiž již i můj učitel kontrapunktu a forem Zdeněk Fibich, jakož i soudce nad jiné povolany dr. Otakar Hostinský,<sup>65</sup> živili mé sebevědomí, uznávající nepokrytě mou kritickou vlohu. Hostinský, s nímž jsem se radil v příčině převzetí hudebního referátu v *Politik*, pravil: „Důležitá pozice, obsadte ji; pro Smetanu v *Politik* ovšem nebudete moci působiti.“<sup>66</sup> Působil jsem přec a upevnil obsazenou pozici tou měrou, že v listě, kde před tím uplatňoval se vliv Pivodův,<sup>67</sup> uveřejňoval jsem fejetony doceňující díla Smetanova a hájící umělecký směr mistrův. Vycházelo se tedy i zde ochotně vstříc mým snahám. Má činnost kritická i v kruzích odborných považována byla za úspěšnou (tak například přes mládí své jmenován jsem byl členem poroty k posouzení oper, konkurujících o cenu k otevření Národního divadla vypsanou, která cenu přiřkla Smetanově *Libuši*).<sup>68</sup> Je snad pochopitelné, že za těchto okolností nabyt jsem, ač domýšlivost nikdy nebyla mou slabou stránkou, plné důvěry k vlastní hudební soudnosti a přesvědčení, že v hudební vložce mé, v které Smetana i Fibich cenili také složku tvůrčí, složka

61 Zde končí článek publikovaný v *Národní politice* (viz Chvála 1924).

62 Noviny *Politik* vycházely od září 1862 denně redakcí Jana Stanislava Skrejšovského. Roku 1907 se změnil v *Union* a zanikly 1919. Na přelomu roku 1882/1883 založila redakce přílohu *Česká politika* a brzy poté samostatný deník *Národní politika*.

63 Má být zřejmě *Českých novin*. Od roku 1851 vycházel *Posel z Prahy* zprvu redakcí A. Šimáčka, od června toho roku pak redakcí Václava Běláka (pseudonym Františka Šimáčka, 1834–1885) v deseti sešitech ročně do dubna 1861. Od července 1879 vycházely (místo *Posla z Prahy*) *České noviny* šestkrát týdně do prosince 1883, kdy zanikly. Chvála psal do *Posla z Prahy* předtím, než převzal hudební referát v *Politik*.

64 V. V. Zelený (1858–1892), český novinář a hudební spisovatel, obdivovatel a propagátor díla B. Smetany, jak ukazuje zejména jeho kniha *O Bedřichu Smetanovi* (viz Zelený 1894).

65 O. Hostinský (1847–1910), český filozof, hudební spisovatel, profesor estetiky herbartovského směru na pražské univerzitě, výrazný zastánce B. Smetany. Jeho hlavní dvě práce z oboru hudebních dějin jsou: *Jan Blahoslav a Jan Josquin* (Praha 1896) a *Bedřich Smetana a jeho boj o českou moderní hudbu* (Praha 1901). Vynikl i jako libretista Fibichovy *Nevěsty messinské* a Rozkošného *Popelky*. Je skutečným zakladatelem české hudební vědy.

66 Hudebním referentem v *Politik* byl před Chválou dr. Václav Linhardt (narodil se roku 1832), který byl příliš konzervativní a nepřál Smetanovi. Roku 1890 odešel z Prahy a zemřel neznámo kde. Vynalezl linardion, hudební nástroj spojující klavír a harmonium, za který obdržel na výstavě v Linci roku 1889 zlatou medaili.

67 František Pivoda (1824–1898), učitel zpěvu a odpůrce zásad Richarda Wagnera, byl zprvu ctitelem Bedřicha Smetany, ale od premiéry *Dalibora* roku 1868 se stal jeho odpůrcem. Soudil, že směr nastoupený touto operou je chybný.

68 Soutěž o cenu Národního divadla za nejlepší vážnou operu byla vypsána Sborem pro postavení Národního divadla v Praze a udělena v červnu 1880 Smetanově *Libuši*. Smetana ji zadal do konkurzu v září 1879 pod heslem „Pro vlast a národ“. Členem poroty byli kromě Chvály ještě kapelník Adolf Čech, O. Hostinský a František Zdeněk Skuherský.



rozpoznávací je života nejschopnější. Tímto poznáním zesamostatnil můj soud. V posudku nikdy jsem nezakolísal. Z dojmu nové věci vždy určitě vyhráněl se posudek; rozeznával jsem jasně, co nadále se mi líbí a proč.

Ale nejen v mládí, i v pozdějších letech ještě občas v nitru ozvala se pochybnost, zdali můj úsudek ve všem určitý také ve všem jest správný. Stálť jsem mnohdy osamocen s tím úsudkem, odlišoval se v něm ostře od úsudků kritiky ostatní. Znovu postavil jsem se před dílo, neb oživil dojem prvotní, znovu uvědomoval si zjevy podstatné a uvažoval o jejich účinu, znovu zdůvodňoval svůj úsudek a porovnával jej s úsudky jiných; a vždy došel jsem toho výsledku, že není proč bych úsudek svůj měl korigovati. Nevím, zdali vždy soudil jsem správně – „člověk mýlí se, co živ jest“, praví přísloví – ale ujistiti mohu, že vždy usuzoval jsem z plného přesvědčení. I tu útěchu mám, že události pozdější daly mi za pravdu, že ve věcech podstatných nebyl zjištěn dostatečně omyl v mých posudcích. Tvrdil se tu a tam a dosud tvrdí opak – ale bez důkazů. Troufalost nepřesvědčuje. Budoucnost rozhodne, které z mínění se různících bylo správné.

Vracím se k faktu, že podnět k zachycení mých pamětí vyšel z kruhů mých přátel starších i mladších, kteří předpokládají, že jako pozorovatel a do značné míry též účastník pamětného hudebního hnutí českého mohl bych pověděti leccos, co přispělo by k objasnění situace v některých fázích boje a úspěchu tohoto hnutí, a zejména, že slovo mé bylo by výrazem bezprostředního dojmu jednotlivých událostí a zjevů. Myslím, že účelu tomuto lépe by posloužila knižní snůška mých hudebních kritik, psaných skutečně pod bezprostředním dojmem událostí, dnes roztroušených po různých časopisech, z části zapomínaných, z části ignorovaných, na každý způsob těžko dostupných dnešnímu čtenářstvu.

Snad i na ni dojde. Byla by mi vítanou jako živá svědkyně mých snah, i na jejich obranu proti pomluvě. Vyhovuje přání svých přátel a příznivců v příčině zachycování a vyvolávání svých pamětí – jde zde skutečně o počin fotografování příbuzný, o obrázky věrné bez příkras a lichot – činím tak s tou výhradou, že nezavazuji se k žádnému postupu chronologickému, k žádnému doličování historického vývoje hnutí, jehož jsem byl svědkem a účastníkem, k žádné práci velkých aspirací a cílů. Naopak: mám na mysli črty skromné, bez pevného plánu a vytčené tendence, těkající po vzpomínkách ladných i trudných. Chci se rozpomínati, psáti o tom, co v mysli mi utkvělo, spíše k vlastní potěše než k zábavě a poučení jiných. Nevím, zda se tím zavděčím, avšak bylo odjakživa mým údělem, že nesměl jsem uvažovati, zdali tím, co píšu, někomu se zavděčím. Chci jen vyhověti vyslovenému přání, dostáti danému slibu.

Samo sebou se rozumí, že při záznamu svých pamětí беру na potaz svá pojednání, v různých dobách v různých časopisech uveřejněná. Tam, kde zdá se mi to býti účelné, dávám slovo těmto pojednáním, cituje je doslova (pokud článků německy uveřejněných se týče, ve vlastním překladu, v příčině jehož výstižnosti na mnoha místech zbyla mi přání neukojená). Jsou pak jaksi snímkem dojmu z událostí vzniklého a v předmětné úvaze se obražejícího, a ten má býti naprosto věrný. Dbal jsem toho, a proto, pokud do *Mých pamětí* zařazeny jsou zprávy pod bezprostředním dojmem uměleckého zjevu a projevu vzniklé, zachoval jsem jejich původní znění; nekoriguji ani tam, kde tehdejší úsudek odchyluje se od dnešního mého nazírání na věc. Snad tím vzbuzen a živěn bude zájem pro můj počin, že mluvím o minulosti jejími vlastními slovy a že dnes snadno lze kontrolovati, v čem jsem měl pravdu a v čem se mýlil. Jen v nejkrajnějších případech, když zdálo se mi nevyhnutelně nutno dáti vysvětlení k některému výroku zdánlivě či skutečně nesrovnalému, přičinil jsem k autentickému znění originálu pod čarou poznámku orientační.

## 2 Vzpomínky z mládí

Zmiňuji se o nich jen proto, poněvadž v nich ožívají první dojmy z doteku s českou hudbou pochodicí. Navazuji v té příčině na sdělení písemná, jež v dopise ze dne 25. července 1885 učinil jsem Ladislavu Dolanskému, když tento, maje pro kalendář českých hudebníků na rok 1886 napsati můj životopis, sháněl má životopisná data.<sup>69</sup>

„V sedmém roce věku svého byl jsem dán do hudebního ústavu Müllerova (který již zanikl) a počal se učiti klavíru. V prvních letech činil jsem takové pokroky, že když vystoupil jsem z normální školy,<sup>70</sup> pomýšlela moje matka na to, abych dostal se na konzervatoř hudby. Můj strýc však zrazoval z toho a poukazoval k prospěchům, které kynou z reálných studií. Tak přišel jsem na reálku a muzika, k níž nudný postup cvičení a kaprálská disciplína v ústavě lásku valně nepodněcovaly, poněkud [byla] zatlačena v pozadí. Nicméně dostalo se mi, ač bylo mi teprve dvanáct let, při výroční zkoušce ústavu na Žofíně velice pochvalného veřejného posudku od kritika Ulma,<sup>71</sup> později řízením Božím kolegy mého v peře. V ten čas hrál jsem mnoho, ale nepořádně; jak mizerný byl tehdy můj vkus, možno seznati z toho, že dni i noci trávil jsem opisuje klavírní výtahy Trubadúra, Marthy atd. Více poněkud se zlepšila, když s námi za pečlivého návodu Cainerova<sup>72</sup> studovány sonáty Haydnovy a Mozartovy. Roku 1866 opustil jsem nadobro hudební ústav, ze kterého pro rozličné nezbednosti a zejména proto, že v kobkách, jež jinak pomsty neznají, mstil jsem se neurvalému řediteli písemnými nadávkami po zdech, vlastně již dvě léta před tím byl jsem vyloučen, později však zase na milost přijat. Obava mých lidí, že opustě ústav hudby úplně nechám, nesplnila se. Tím, že nabyt jsem volnosti, osvěžila se náklonnost má ku klavírní hře a seznámiv se s pracemi Beethovenovými, Schumannovými, Chopinovými a později i Bachovými, zamiloval jsem si klavír více nežli kdy před tím.

Mezi tím studoval jsem inženýrství na polytechnice a pilně navštěvoval opery. Po delší čas zabýval jsem se myšlenkou dosíci virtuozy ve hře klavírní, a proto drezíroval jsem ukrutně své prsty, pilně přehrávaje Bachův Wohltemperierte Klavier, Köhlerovu Hochschule<sup>73</sup> apod. Absolvovav techniku, přijal jsem místo úředníka u Buštěhradské dráhy, kde v tempu *larghetto* postupuji, vedle toho počal jsem, trvale byv přesazen do Prahy, vyučovati klavíru, ba pomýšlel jsem i na to zřídit si hudební ústav. Ale netrpělivost při vyučování žáků nechápavých a vztek pro nepilnost nadaných zvrátil tento plán, zač jsem Bohu a všem, kdož mě z toho zrazovali, do dneška povděčen.

Zase oddal jsem se klavíru a vedle toho pečlivěji počal jsem se obírat teorií hudební, takže po drahnou dobu neznal jsem jiné lektury nežli knihy o hudbě a hudebnících. Mými učiteli té doby byli prof. Josef Förster<sup>74</sup> a později

69 L. Dolanský (1857–1910), středoškolský ředitel, hudební kritik a spisovatel, stoupenec Bedřicha Smetany, napsal *Hudební paměti* (Dolanský 1949). *Kalendáře českých hudebníků* založil Velebín Urbánek a vycházely v období 1881/1882–1909, kdy L. Dolanský na jednotlivých číslech také spolupracoval. Poté zanikly včleněním do *Hudebního kalendáře Dalibora*.

70 Normální školy byly zřízeny podle školského řádu Jana Ignáce Felbigera (1724–1788), který byl vydán ve Vídni 6. prosince 1774. Pražská normálka byla otevřena 15. listopadu 1775 na Malé Straně v Karmelitské ulici č. 377 v budově bývalého jezuitského kláštera. Byl při ní půlletý kurz pro vzdělání učitelů a vzorná škola.

71 František Baltazar Ulm (1810–1881), pianista a dlouholetý kritik pražské *Bohemie*. Uznával Smetanovy kvality, ale měl výhrady proti jeho symfonickým básním.

72 Josef Cainer (1837–1917), regenschori u sv. Jindřicha v Praze, učitel hudby a skladatel církevní hudby.

73 Louis Köhler (1820–1866), německý dirigent, skladatel a hlavně klavírní pedagog, reformátor pedálové hry, jehož klavírní etudy se dodnes používají.

74 Josef Förster (1833–1907), otec skladatele J. B. Foerster, skladatel (zejména církevní hudby), pedagog (učil soukromě i na různých institucích, např. na pražské konzervatoři) a výborný varhaník. Patřil k významným představitelům reformy chrámové hudby u nás.

Zdeněk Fibich. Pak, jako na vybidnutí přátel, kteří slyšeli mne improvizovati, pokusil jsem se o kompozici, tak i na doléhání básníka Josefa Václava Sládka, který roku 1878 v redakci Lumíra se uvázal a s nímž důvěrně jsem obcoval, odhodlal jsem se ku kritice a psal posudky hudební do Lumíra. V létě roku 1879 převzal jsem činoherní i hudební referát v Politice. Tak žiji v předpotopní důvěře, že kolébati se budu jako ichtyosaurus zpola v železniectví, zpola v kritikářství tak dlouho, až vyhraji veliký los a budu vlastním pánem. Čím pak budu, ještě nevím; tolik jest jisto, že ani ne železničním technikem, ani hudebním kritikem.“

Citát vzniklý z podnětu vzpomínky na prvé mládí ve zmínce o mých osudech pokračuje dále, než této kapitole sluší; nechtěl jsem jej však přerušiti, poněvadž někde v této knize o tom kdy, kde a jak jsem se učil něco pověděno býti musí. Lidské konání jako výsledek životních poměrů, výchovy a vzbuzených tužeb ani u recenzenta („Schlagt ihn todt den Hund, er ist ein Rezensent“)<sup>75</sup> nemůže býti posuzováno jinak, nežli i u jiných k veřejnému pronášení posudků nezavázaných lidí. V celém životě vyhýbal jsem se tomu, psáti o sobě nebo dávatí podnět k tomu, aby se o mně psalo. Při soupisu vlastních pamětí ovšem nemohu nepsati o sobě. Ale není mým úmyslem o sobě říci více než nutnost káže, než pověděno býti musí, aby bylo dosti světla posvítiti si na kritika jako na sběratele svých vzpomínek.

Zastavuji se v citátu u místa, na kterém jest zmínka o pilné návštěvě opery. Nemá tím býti řečeno, že teprve jako technik oblíbil jsem si opery. Od dětských let bylo divadlo mou náruživostí a lásku k němu chovám dodnes. V mládí všechna touha má odnášela se k divadlu, zvláště českému (i do německého jsem chodíval a tam u věku desíti roků slyšel poprvé operu, byl to Webrův *Freischütz*<sup>76</sup>), avšak prostředků k ukojení touhy té bylo poskrovnu. Strádal jsem po krejcarech, dokonce na reálce odepřel si housku k přesnídávkce, aby úspory se množily; bylo potřeba dvaceti krejcarů na poslední galerii v Prozatímním a Novoměstském,<sup>77</sup> a čtyřadvaceti – s příplatkem pro domovníka za protekční dřívější vstup – do německého divadla, a ty nesehnaly se lehce. Pomůckou k bezplatné, podloudné návštěvě divadla byla má známost se členy orchestru obou divadel, kteří tu a tam vzali mne s sebou do orchestru; později z peněz kondicemi vydělaných hradil jsem výlohy na divadlo. Tak stalo se, že již jako student na reálce (německé) dosti byl jsem orientován o operních událostech českého divadla. Neznal jsem sice Skuherského operu *Vladimír, Bohův zvolenec* (z roku 1863), ale slyšel Šeborovy *Templáře na Moravě* (z roku 1865), znal ansámbl mladé české zpěvohry, v němž barytonista Josef Lev<sup>78</sup> (přišel do Prozatímního na zimu roku 1864) byl předmětem mého obdivu. Také basista Josef Paleček<sup>79</sup> byl mi velmi sympatický.

Dojmem nezapomenutelným, do značné míry směrodatným pro všechnu budoucnost, rozhodujícím v příčině mého přilnutí k české hudbě a snahy jí prospěti, bylo prvé vyslechnutí Smetanových *Braniborů v Čechách* roku 1866. Zanícení, s kterým kdysi v přátelském kruhu Jana Nerudu obklopujícím líčil jsem tento dojem,<sup>80\*</sup> líbilo se

75 Lze přeložit jako: „Ubijte ho jako psa, vždyť je to recenzent.“ Chvála v textu nejspíš odkazuje na Goethovu báseň *Rezensent*, jejíž závěrečné verše zní: „Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent.“ (viz U.-L. 2012).

76 Webrův *Čarostřelec*.

77 Novoměstské divadlo bylo otevřeno 24. dubna 1859 v nové budově před Koňskou branou. Tato budova byla zbořena teprve roku 1885.

78 Josef Lev (1832–1898), jeden z nejproslulejších českých zpěváků, působil v Prozatímním, resp. Národním divadle v letech 1864–1888.

79 Josef Paleček (1842–1915), rovněž proslulý zpěvák své doby.

80\* Na konci let sedmdesátých a v prvních letech osmdesátých scházivali jsme se s Nerudou velmi často v Knoblochově restauraci na Betlémském náměstí. U stolu Nerudova sedávali ponejvíce básníci, Vrchlický [1853–1912], Čech [1846–1908], Arbes [1840–1914], Sládek [1845–1912], Quis [1846–1913] aj. Někdy přišli Myslbek [1848–1922], Ženíšek [1849–1916], někdy J. Lev, redaktor Schick aj. Po večeri hodinku (někdy víc) hrály se karty (preferanc), pak se hovořilo hlavně o umění. Debata, když náhledy se různily, protáhla se pozdě do noci, byla často velmi pohnutá. Neruda, k němuž všichni pohlíželi jsme s úctou a obdivem, mluvil, zajímal-li jej předmět rozhovoru, temperamentně s duchaplností jemu vlastní. Jeden z těchto rozhovorů utkvěl mi v paměti. Bylo to krátce po otevření

Nerudovi, který mne vyzval, abych o věci napsal fejeton do *Národních listů*. Fejeton uveřejněn byl v čísle ze dne 13. listopadu roku 1880 a zařazen do *Divadelních táček* Nerudou pořádaných a knižně vydaných (XXV. díl sebraných spisů Jana Nerudy). Na doklad toho, jak mnou, mladíkem patnáctiletým, Smetanovi *Braniboři* zatřásl, stůž zde výňatek z tohoto fejetonu:

„V Branibořích seznámil jsem se ponejprve se Smetanou a nezapomenu nikdy dojmu, jaký učinila na mne první jeho zpěvohra, o které myslel jsem, že nadobro již rozluštila otázku české hudby dramatické. Bylo to tuším v roku šestašedesátém. Měl jsem za sebou rok pilného hudebního studia, první, kdy vymaniv se z pout nechutného učení na ústavě, provozoval jsem hudbu dle vlastní chuti a náklonnosti. Jen ten, koho jako mne zastihla bolná snivost Schumannova a tklivá touha Chopinova zrovna v té fázi života, kdy celé moře citů vynořuje se z duše právě se probouzející, pochopí, s jakou horoucností přilnul jsem ku směru moderních romantiků, a méně snad se bude divit tomu, že dojmy z oné doby do jisté míry trvalý si udržely vliv na vývoj názorů mých u věcech hudebních. (...)

Postavení, v kterém poprvé poslouchal jsem Smetanovu zpěvohru *Braniboři* v Čechách, nemusel mi nikdo závidět. Hlava na hlavě, tělo jako v kleštích, každý takřka duši na jazyku, stáli jsme tu báječně vtěsnáni do úzkého prostoru mezi poslední lavicí galerie a zdí, co neproniknutelná hradba proti těm, kdo, přicházejíce pozdě, za svých čtyřicet neb třicet krejcarů domoci se chtěli číslovaných neb nečíslovaných sedadel. Čas od času do horkého vzduchu vyslaný hluboký vzdech – toť jediné, čím mohli jsme si uvolnit. Proto přece onen večer náleží k nejkrásnějším, kterých v divadle jsem zažil, neboť vědomí, že co Čech stojím tu před velice významným dílem českého umělce, naplňovalo mne, který jsem na německých školách vychován, povždy slýchati musel stereotypní fráze o duševních nedůstatcích svého národa, neskonanou hrdostí.

Přiznávám se, že byl jsem sice puzen zvědavostí poznati novou původní českou operu, která neobyčejný měla úspěch, že však neočekával jsem nijak něco neobyčejného. Znal jsem totiž svým časem velmi oblíbenou první českou zpěvohru *Dráteník*,<sup>81</sup> a musel jsem se, ano toto jinak uznání hodné dílo počátek české zpěvohry postavilo na stanovisko dávno již přemožené, obávati toho, že české zpěvohře bude na vlastní vrub ještě jednou prodělati veškeré přechodní fáze vývinu hudby dramatické, a že dlouho bude ještě trvati, nežli česká opera octne se na výši doby.

Jaké bylo tudíž moje překvapení, když pojednou v *Branibořích* Smetanových poznal jsem hudební dílo, s kterým bych si přál jít světem, abych dokázal, že konečně našli jsme také produktivní talent, který všeobecně oslavovaným talentům cizím<sup>82</sup> co do uměleckého významu se vyrovná. Musel jsem mítí patrně velmi malou důvěru do ceny nové české opery, neboť byl jsem již nad tím u vytržení, že našel jsem tu hudbu, která věděla o všech vymoženostech hudby moderní, o bohaté polyfonii, o efektní instrumentaci, o intenzivní charakteristice, ba dokonce i o dramatickém proudu. Nejvíce však mi imponovala samostatnost slohu hudby Smetanovy. Nyní, kdy máme před sebou řadu děl mistrových, jejichž hudební sloh, stále se zdokonaluje, stal se typickým, že jest charakteristickou

---

znovu zbudovaného Národního divadla. Mluví se o jeho repertoáru a já poukázal jsem k prospěšnosti zařazení Wagnerových oper. Neruda, ač Wagnera znal a ctil, oponoval, zdůvodňuje, že nejen umění, nýbrž i osobní stanovisko Wagnerovo je ryze německé. Namítal jsem, že ne kvůli Wagnerovi, nýbrž kvůli sobě, k podpoře vlastního pokroku potřebujeme těch oper. Neruda se rozohnil, dokonce i rozhorlil a ukončil debatu slovy: „Nežli bychom připustili, aby Wagner dával se v Národním divadle, to raději znovu nechť shoří!“ – Zajímavo je, že také B. Smetana nepřál si provozování Wagnerových oper v Národním divadle. O tom jinde. [Tato epizoda je zajímavou ukázkou, jak palčivý byl v tehdejší rozmachu národního probuzení problém wagnerismu. Proto přišlo jistě v pravý čas známé pojednání O. Hostinského v dubnovém a květnovém čísle *Hudebních listů* z roku 1870, nadepsané *Wagnerianismus a česká národní opera* (srovnej Teichman 1946, s. 245–247).]

81 František Jan Škroup (1801–1862), skladatel a dirigent, napsal první českou operu *Dráteník* na původní česká slova Josefa Krasoslava Chmelenského (1800–1839). *Dráteník* byl poprvé proveden 2. února 1826 ve Stavovském divadle.

82 V tištěné verzi článku zní tato část věty jinak: „(...) který všeobecně oslavovaným reproduktivním talentům našim co do uměleckého (...)“ Tužkou je do autografu paměti opravena věta podle znění tištěné verze článku, není však jisté, zda se jedná o Chvátův rukopis, proto ponecháváme verzi psanou původně perem, i když mění původní význam textu a vypisujeme i druhou variantu.

známkou celé smetanovské školy, nyní ovšem považujeme, a právem, Branibory za nejméně samostatnou zpěvohru Smetanovu. Jinak ale bylo poprvé, kdy každá z četných zvláštností hudby jeho, které nyní známe, byla nám novou a nápadnou. Pamatuji se, že zejména charakteristické progresse oblíbené u Smetany pošinování melodických frází v diatonickém postupu, široké rozprádání tonických trojzvuků a některé příkré modulace svou novostí poutaly v nejvyšší míře mou pozornost. (...) Největší dojem činily a činí až podnes na mne v Branibořích velké scény lidu; jen skvělý talent mohl hned při prvním pokusu na poli hudby dramatické vytvořit scény také mohutnosti, také elementární síly!

Mimo to pak byl jsem nadšen oněmi místy, v kterých jedna z nejskvělejších vlastností Smetany co operního skladatele, totiž důmyslné vytčení závažných momentů užitím intenzivního hudebního výrazu, poprvé osvědčila onu plnou moc své působivosti, které na potom v každém novém díle skladatelově vždy nanovo jsme se obdivovali. Tak nikdy nezapomenu úchvatného dojmu, který vyvolalo ve mně jedno místo v prvním jednání. Oldřich Rokycanský (záhy zemřelý Šebesta<sup>83</sup> zpíval tehdy tuto partii) vybízí Wolframa Olbramoviče ku pomstě na Braniborech; jeho slovo:

„Nezanikneť česká sláva,  
pokud v rukou našich zbraně.  
Pro krále a vlasti práva!“

mohl jen Čech-umělec pronést s takým zanícením, jak Smetana je pronesl.“

---

Na podzim roku 1867 přišel jsem na techniku. Jeden z prvních počínů, kterými využil jsem tak zvanou svobodu akademického občana, byl můj vstup do Hlaholu; předtím, již jako realista, zpíval jsem ve sboru pražských typografů,<sup>84</sup> v kterém znal jsem se s mnoha členy. Navštěvuje pilně zkoušky, okoukal jsem se v literatuře sborového zpěvu, domácí i cizí, a pilně přísluhoval jsem při provozování skladeb favorizovaných, ku kterým vedle zpěvů vlasteneckých náležely zvukově vábné sbory francouzské. Avšak půvab obou pro mne záhy začal pobledávat. Čím více při pěstování hry klavírní zahloubal jsem se do díla Bachova, tím více oslaboval se, v mnohých relacích dokonce mizel zájem pro hudbu ostatní. Za nějaký čas přímo překvapen jsem byl poznáním, že mimo velkého Jana Šebastiana k žádnému skladateli, ani modernímu, ani klasickému, nelnu s celým srdcem. Najmě Mozart, kterého jsem předtím miloval a hrál se zanícením, pozbýval pro mne ceny, zdál se mi mělkým a z míry líbivým. Tato antimožartovská pošetilost z mládí nevyprchala nikterak rychle. Nepřemohl ji ani následující sklon k Schumannovi a Chopinovi, a nezdolal ji ani pozdější wagnerianismus, který uchvátil mne celou silou. Tento můj wagnerianismus při vzniku svém na sklonku let šedesátých byl – kupodivu – skoro výhradně muzikální. Chytila mne novost, rázovitost, vášnivost, smyslná krása hudby Wagnerovy. Z té doby zbyl mi, a žádnými pozdějšími dojmy a žádnými teoriemi, ani vlastním tvrzením Wagnerovým, že není hudebníkem, nevyvrácený obdiv hudební geniálnosti Wagnerovy, která předčí všechny jeho ostatní vlohy a i ve všedíle uměleckém<sup>85</sup> jest nehlavnějším zdrojem účinu.

Teprve v pozdějších letech, když vybouřily se mladistvé náklonnosti a vzněty a nastalo klidnější a jasnější nazírání na účiny a cíle umělecké, znovu ožila má prvotní láska k Mozartovi. Bylo to v letech osmdesátých (byl jsem tedy již třicátníkem), když pocítil jsem, že probouzí se ve mně tato stará láska,

83 Vojtěch Šebesta (1844–1880) byl původním povoláním kominík, pak se stal vynikajícím barytonistou Národního divadla.

84 Sbor pražských typografů byl založen roku 1862.

85 „Všedíle umělecké“ je Chválův překlad Wagnerova termínu Gesamtkunstwerk, jehož nejvyšším projevem bylo hudební drama. Podle Wagnerových požadavků dokonalé drama jako celistvé dílo může vzniknout, jen když všechny jeho složky jsou pokládány za důležité. I hudba sama je jen jednou z těchto složek a je podřízena požadavkům dokonalého dramatu.

a stalo se to za zvláštních okolností. Smluvili jsme si s Fibichem, že pojedeme do Vídně k provozování Wagnerových *Meistersingrů*, kterých nebylo tehdy v Praze ani v divadle německém. Na cestě však v Brně dověděli jsme se, že *Meistersingři* jsou odřeknuti a že dávat se bude Mozartův *Don Juan*.<sup>86</sup> Rozmrzení a s nechutí šli jsme do představení. Ač toto nebylo z nejzdařilejších, odcházeli jsme z *Dona Juana* s myslí vyjasněnou a v náladě jaksi slavnostní. Dlouho do noci bavili jsme se v hotelu a potvrdili si navzájem mohutný dojem díla, jehož krásy zejména orchestr dokonale uplatnil. Mé přiznání, že předtím po delší dobu velmi vlažně choval jsem se k hudbě Mozartově, přijal Fibich s ujištěním, že v době romantické horečky z mládí ani jemu nevedlo se mu jinak a že jeho mannheimský učitel V. Lachner<sup>87</sup> kdysi přímo káral jej z nedostatku lásky k Mozartovi. A jak jej ctil a miloval!

K Wagnerově reformě hudby dramatické dospěl jsem teprve v období (začátek let sedmdesátých), v kterém touha po utvrzení a rozšíření vědomostí teoretických i prohloubení vzdělání estetického vedla mne k četbě knih o hudbě, úvah filozofických, estetických rozborů, hudebních kritik atd. Podjal jsem se jí s takovou horlivostí, že zatlačila hru klavírní a nemohl jsem se jí nasytiti. Studoval jsem díla Marxova,<sup>88</sup> Richtrova,<sup>89</sup> Berliozova,<sup>90</sup> Ambrosovy dějiny hudby,<sup>91</sup> Kiesewetra,<sup>92</sup> četl Schopenhauera, spisy o hudbě a hudebnících, skoro výhradně knihy německé, hlavně pak spisy Wagnerovy, a jal se sledovati boj wagneriánů s antiwagnerovci, hádky v otázkách hudby absolutní a programové. Za hříšné peníze koupil jsem si klavírní výtahy Wagnerových oper, *Valkýry*, *Tristana* a *Mestersingrů*, a snažil se orientovati v tom, jak v dílech těchto, Praze tehdy ještě nedostupných, uplatňují se Wagnerovy teorie ve spisu *Das Kunstwerk der Zukunft*<sup>93</sup> vyslovené a hájené. Přiznávám se, že již tehdy Wagnerovy opery více mne přesvědčovaly nežli jeho spisy, a že již tehdy postřehl jsem mezi oběma jistý rozpor, který později ukázal se mi ještě zřejměji a zdůvodňoval se faktem, že v hudebních dramatech Wagnerových hudba při součinu uměn (ve všedílu uměleckém) není složkou rovnocennou a rovnoprávnou, nýbrž složkou dominující, že nadvláda hudby v něm jest přirozená a vůdčí síla její důsledkem hudební geniálnosti Wagnerovy.

Stal jsem se takzvaným zarytým wagnerovcem, což prozatím bylo pro mne naprosto nenebezpečné, poněvadž v době, kdy vznikl v české veřejnosti spor o Wagnera, živený bojem proti pokrokové snaze Smetanově, hlavně proti způsobu, kterým tato snaha uplatňovala se v *Daliboru* (1868), byl jsem prozatím jen mladistvým horlivcem opodál stojícím. Tehdy nebylo ani potuchy o tom, že bych mohl státi se účastníkem sporu a postavit se do řady obhájců Smetanových. Přiznávám se, že tehdy, v době, kdy my, wagnerovci z přesvědčení, měli [jsme] v ruce již *Tristana*, a kdy *Lohengrina* považovali jsme za překonaného, že tehdy jsem nechápal, jak skladateli *Dalibora* mohl býti vytýkán wagnerianismus vůbec a s germanistickou tendencí zvláště. Já tehdy přímo želel jsem toho, že Smetana v příčině kompozičního slohu v *Daliboru* nepřiblížil se více k Wagnerovi, že má uzavřená čísla zpěvní, že

86 Jedná se o Mozartovu operu, dnes zpravidla hranou ve svém původním italském znění pod názvem *Don Giovanni*.

87 Vincenc Lachner (1811–1893), německý skladatel, dvorní kapelník v Mannheimu. Fibich byl jeho žákem v letech 1869–1870.

88 Adolf Bernhard Marx (1799–1866), německý skladatel a hudební spisovatel, známý hlavně svými knihami: *Die Lehre von der Musikalischen Komposition* (1837–1847) a *Gluck und die Oper* (1863).

89 Ernst Richter (1808–1879), německý skladatel a teoretik, který vydal řadu knih o harmonii, kontrapunktu a fuze.

90 Hector Berlioz (1803–1869) vydal soubor svých teorií instrumentace jako *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* (1844), oblíbeny zůstaly i jeho beletristické a autobiografické spisy.

91 August Wilhelm Ambros (1816–1876), německý skladatel a historik, původem z Čech. Jeho dílo *Geschichte der Musik* vyšlo v pěti svazcích. Významné jsou i jeho spisy *Die Grenzen der Musik und Poesie* a *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*.

92 Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), Ambrosův strýc, jehož hlavní dílo *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* pochází z roku 1834.

93 Wagnerův spis *Das Kunstwerk der Zukunft* vyšel roku 1850. O. Hostinský seznámil české čtenáře s obsahem tohoto spisu v knize *Richard Wagner* (Praha 1871).

dle vlastního pozdějšího doznání skladatelova v něm „se jen hemží melodií dle staré formy“. Zato v *Daliboru*, jehož libreto (od Wenziga<sup>94</sup>) se mi nikterak nezamlouvalo, opět nejvíce obdivoval jsem se případnosti zhudebnění slova a situace, dramatické výraznosti a rázovitosti hudby Smetanovy. Umělec takové kapacity, který věděl, co chtěl, a co chtěl, dovedl duchem silným, který převyšoval v české hudbě vše v okolí a mohl postaven býti vedle bohů a bůžků německých, kterým jsem se klaněl, přirozeně mně imponoval; posílil ve mně lásku k českému umění, kterou vzbudil svými *Branibory*.

Z okolí Smetanova zajímali na sklonku let šedesátých a na počátku let sedmdesátých nejvíce následující čeští skladatelé: Karel Šebor, Karel Bendl, Vilém Blodek, Josef R. Rozkošný a Vojtěch Hřímaly. O Antonínu Dvořákovi jako skladateli tehdy ještě skoro nebylo ani řeči.<sup>95</sup> Znal jsem jej jen jako člena orchestru Prozatímního divadla a scházel se s ním občas v hostinci *U zpěváků* (ve Pštrosově ulici), kde scházelo se mnoho hudebníků (v domě bydlel profesor na konzervatoři Bauer<sup>96</sup>), mezi kterými Dvořák považován byl za podivína. Nepřekvapovalo nikterak, že někdy uprostřed rozhovoru, který obyčejně mlčky sledoval, se zvedl a odešel, ani piva nedopiv, někdy bez pozdravu. „Má mouchy“, říkalo se o něm, a kdož jej blíže znali, tvrdili, že má také „znamenité hudební nápady“. Fibicha jsem tehdy ještě neznal; byl již kapelníkem českého divadla (1875–1878), když jsem jej poznal.

**Šebor**<sup>97</sup> již ve věku 22 roků měl silný divadelní úspěch s první svou operou *Templáři na Moravě* (dávala se poprvé 19. října 1865). Byla nápadná svým vysloveným meyerbeerismem, který zračil se nejen ve snaze po vnějším efektu, nýbrž i ve způsobu, jímž efekt tento byl vyvolán a zakotven. Mne chránila tehdy vzrůstající láska k Schumannovi před sklonem k *Templářům*, kterým návštěvovatelé Prozatímního divadla se dvořili. Pochod z *Templářů* doznal velké obliby a byl po uzavření divadla za války s Pruskem (1866) vždy na programu zahradních koncertů, které divadelní orchestr za řízení Šeborova dával na Střeleckém ostrově. Také následující opery Šeborovy, *Drahomíra* (1867) a *Nevěsta husitská* (1868), měly úspěch, avšak ne tak pronikavý jako dramatická prvotina skladatelova, ačkoliv byly pečlivější práce – či snad právě proto. Nadobro zklamala autora i obecnost „fantasticko-romantická“ opera *Blanka* (z roku 1869), načež Šebor se odmlčel a odešel jako vojenský kapelník do ciziny; celé desetiletí v divadle nedal o sobě vědět. Teprve roku 1879 debutoval *Zmařenou svatbou* na text M. Červinkové-Riegrové.<sup>98</sup> O tomto díle, o němž referoval jsem v *Poslu z Prahy*, později.

Svůj dojem z tvorby Šeborovy (ve spisku *Čtvrtstoletí české hudby*) zachytil jsem roku 1888 slovy:

„Šebor náleží k oněm sopečnatým hudebním povahám, které záhy, často v útlém mládí, již jeví výbuchy bouřlivého nadání, které světu již v dětském nebo prvním jinošském věku poskytují vzácny, překvapující úkaz rázně do života vstupující tvůrčí síly, které útokem dobývají prvních svých úspěchů, jejichž tvořivost však často rovněž tak rychle vychladne, jak rychle se byla vzňala, a které pak, stavše se pohodlnými, v pozdějším životě jen z malé části splňují, co z mládí slibovaly.

Úspěchem *Templářů* byl Šebor velmi povzbuzen; to dokazuje horlivá jeho skladatelská činnost v následujících letech, ve kterých ráz naráz debutoval novými operami; roku 1867 objevila se *Drahomíra*, pak vždy, nežli ještě rok

94 Josef Wenzig (1807–1876), pedagog a spisovatel, tvůrce německy psaných libret k Smenově *Daliboru* a *Libuši*.

95 Je to patrné i z adresáře, který uvedl Emanuel Antonín Meliš ve svém *Průvodci hudebním a divadelním* (Meliš 1868). Celý záznam o Dvořákovi tu zní: „Dvořák Ant., violista čes. divadelního orchestru, učitel na piano a housle, Karlovo nám. 558/11.“ Dvořák byl violistou v orchestru Prozatímního divadla v letech 1862–1873. Ostatní členové podle Meliše byli: u houslí Vojtěch Hřímaly, Lang, Peukert, Schmidt, Krehan, Anger, u violy: Dvořák a Josef Richter.

96 Johann Friedrich Bauer (narodil se roku 1790, zemřel někdy po roce 1871) byl profesorem hry na hoboj na pražské konzervatoři od roku 1819 do roku 1871, kdy odešel do penze a byl zastupován svým synem Friedrichem, prvním hobojistou německého divadla v Praze do 12. listopadu 1871. Toho dne nastoupil jako nový profesor Adolf König. Bauer, o němž je zde řeč, je jistě Bauer starší.

97 Karel Šebor (1843–1903), více o něm také v kapitole 4.1.

98 Marie Červinková-Riegrová (1854–1895), dcera Františka Riegry a žena spisovatele Václava Červinky, spisovatelka a libretistka Dvořákových oper *Dimitrij* a *Jakobín*.

uplynul, Nevěsta husitská a Blanka; avšak nesplnila se naděje, že postupem práce také důkladnost skládání Šeborova se zvýší, zejména že ve vážném snažení uměleckém, které ovládá skladatele, jenž rozčlenění prvních úspěchů beze škody byl přežil, stupňovati se bude hudební a dramatické prohloubení zpěvoher Šeborových. Šebor byl si toho příliš dobře vědom, že jest mu k službám velký silný talent; tvořil lehce, ale nikoliv bez lehkomyšlnosti. V každé z jeho zpěvoher sršely tu a onde jiskry velkého nadání, ale čím dále, tím více stával se Šebor strůjcem laciných efektů, čím dále, tím více bažil po okamžitých laciných vítězstvích nad množstvím – lokální sláva byla jej oslnila. Zklamán přijetím Blanky, která se potkala s neúspěchem, a máje za to, že nezaslouženě jest odstrkován,<sup>99\*</sup> opustil Šebor Prahu v čase, kdy vycházeti počala hvězda Smetanova – a nevrátil se více.<sup>100\*</sup> Domácí produkce ztratila tím nepopíratelný, ve svých projevech přese všechny slabosti přece mnohoslibný talent; Šebor sám však odchodem svým z vlasti také ztratil – pozbyl styků s oním vážným, přísným směrem uměleckým, který na základě Smetanova působení a po jeho příkladu u nás zavládl, a který jest nám zárukou pokroku hudebního umění českého v budoucnosti.“

S Šeborem seznámil jsem se teprve, když jako vojenský kapelník přesazen byl do Prahy a, opustiv tuto službu, ucházel se o styk s divadlem. Šeborovi představil mne sice již v říjnu roku 1879 důvěrný přítel jeho z mládí Antonín Dvořák, ale první tato má konexe s Šeborem přetrhla se v téže chvíli, ve které byla navázána: Šebor patrně rozmrzen byl mým referátem o *Zmařené svatbě* (v *Poslu z Prahy*) a nepřál si bližšího styku. Jisté sblížení nastalo teprve v červenci 1892, když Šebor debutoval jako skladatel nové hudby k výpravné hře *Carův kurýr*<sup>101</sup> a já v *Politik* vyslovil nad tím své podivení: „Není pro Karla Šebora, skladatele, který byl mezi prvními, kdož v české opeře měli silný úspěch, žádného vděčnějšího a vážnějšího zaměstnání, nežli psáti hudbu k výpravné hře? Šebor cítí zajisté jako my, že stanovisko, jež zaujímal ve svých operách z let šedesátých, pro české operní jeviště jest dnes překonáno a že po rozmachu naší dramatické hudby návrat k těmto operám nemohl by míti trvalý úspěch. Ale Šebor, o jehož vloze nikdy nebylo pochybováno, jest dnes v nejlepším mužném věku, nastrojován si vzácných uměleckých zkušeností, žije opět mezi námi, zná tedy potřeby a požadavky naší dramatické hudby. A s umělcem takovým setkáváme se po letech na českém jevišti ve výpravné hře – on dělá hudbu příležitostní!“

**Bendla**<sup>102</sup> znal jsem osobně již v době své předpreferentské; byl mým učitelem ve hře na klavír a za mého členství sbormistrem Hlaholu. Jeho operu *Lejlu* slyšel jsem při její premiéře (4. ledna 1868), ale příliš se mi nezamlouvala, ač jako hlaholista a pěvec vlasteneckých sborů Bendlových skladatele měl jsem v lásce a choval k němu vděčnost z té doby, kdy jako učitel mne povzbuzoval. Svůj dojem z *Lejly* jsem zachytil v *Památniku* České akademie (1898)<sup>103</sup> slovy:

„Hlavním příznakem hudby její byla bujná, do širokých frází se rozkládající a mendelssohnovským melismem nasycená melodie, jež lyrice v opeře Bendlově převahu mající, posloužila lichotným, uchu lahodícím výrazem. Hudba opery vynikala plynností, v místech citově vzrušených mladistvým vzletem a bohatou výzdobou zdařilých efektů zvukových, zpěvních i instrumentálních. Současně ovšem bylo v ní zjevno, že skladatel jest eklektikem, jehož vynalézavost podléhá vlivu německých romantikův, zejména Mendelssohna, a který ve slohu dramatickém řídí se hlavně vzorem Meyerbeerovým. Pro hudbu homofonní a nadvládu absolutní melodie horující Lejla tudíž postupu

<sup>99\*</sup> Žárlil na vzrůstající vliv Smetanův, v němž viděl svého nepřítele; avšak mám přímo z úst Smetanových, že on uznával vlohu Šeborovu; mluvil častěji o vzletu jeho invence na mnoha místech v *Drahomíře* a *Nevěste husitské* – Šeborův meyerbeerismus ovšem nechválil. Ani o *Zmařené svatbě* nevypravil se Smetana, jak Libuše Bráfová ve svém spise *Rieger, Smetana, Dvořák* (Rozpravy hudební, č. 18, F. A. Urbánek v Praze) zjišťuje, nepříznivě.

<sup>100\*</sup> Navrátil se do Prahy roku 1894 a zanechav kapelnictví při vojště [vojenského kapelnictví; viz Naše řeč 1917] stal se ředitelem sokolské hudby.

<sup>101</sup> Hra Ferencze Czepreghy podle románu Julia Vernea, která byla v Národním divadle uvedena 9. července 1892.

<sup>102</sup> Karel Bendl (1838–1897), o něm také viz kapitolu 4.1.

<sup>103</sup> Viz Chvála 1898, s. 37.



ve směru pokrokovém se nezúčastnila, svými sympatiemi pro starou formu operní však mimoděk ztěžovala postavení Smetanova Dalibora, v témže roku na jeviště uvedeného.“

Nedovedl-li jsem přilnouti k *Lejle*, tož ještě méně zamlouvala se mi druhá opera Bendlova *Břetislav* (poprvé 23. září 1870). Tentýž sklon k meyerbeerismu, tatáž nadvláda homofonie, stejná záliba v melismu a uzavřených číslech zpěvních. Cítil jsem, že v příčině nazírání na potřeby dramatické hudby vůbec a české opery zvláště s Bendlem nemohu se srovnati, a kdysi po zkoušce hlaholské v rozmluvě s ním mimochodně a se vši šetrností, již diktovala mi úcta před učitelem a oddanost k přátelskému rádci, zavadil jsem o to, v čem přál bych si *Břetislava* jiným. Postřehl jsem, že mistr poznámkou nemile je dotčen, ba snad přímo uražen; usmál se pohrdlivě a prohodil: „Jste příliš mlád, abyste pochopil.“ O této příhodě, zdánlivě nepatrné, zmiňuji se proto, že zanechala stopu v mém poměru k Bendlovi, jenž vůči mně stal se jaksi nedůvěřivým, zdrženlivým ve svých posudcích, ač vně náš poměr přátelský častými schůzkami se utužil. Scházeli jsme se v druhé polovici let sedmdesátých, až k odchodu Bendlovi do Nizzy (1879), v Konviktě<sup>104</sup> – hospodě Bendlovi patřící – i v Umělecké besedě velmi často, v dobách, kdy Smetana dlel v Praze návštěvou u Srba-Debrnova<sup>105</sup> a pravidelně docházel do Konviktu, takřka denně. Bendl viděl ve mně odpůrce a v domněnce, že jeho snahám nepřeji, utvrzen byl posudkem, který o jeho *Černohorcích* (1881) uveřejnil jsem v *Politik* [ze dne 13. září 1881], a z kterého vyčetl, že – jak pravil – chci jej „ubítí“. Čtu-li dnes, po více než třiceti letech, ten referát, věru že nemohu pochopiti, v čem že tehdy Bendlovi jsem křivdil a v čem on mohl spatřovati nepřátelské zámysly. Spíše bych referátu tomuto dnes vytýkal přílišnou benevolenci, nadbytek ochoty v tom, vyzdvihnouti přednosti a vytknouti vady s největší šetrností, jen tak, aby byly zjištěny, abych však na ně příliš neupozorňoval.

Snad nebude od místa, zmíním-li se při této příležitosti o svém způsobu kritizování vůbec, kterému často a snad i důvodně vytýká se přílišná shovívavost. Jen několik slov na vysvětlení a omluvu. Od prvopočátku své činnosti kritické řídil jsem se, maje na paměti obdobný výrok Schumannův, zásadou, že uměleckému dílu dlužno vyjítí vstříc s láskou. Byl jsem vždy předem přátelsky nakloněn novým zjevům a stavěl se jim na odpor, jen když mne v zásadních věcech zklamaly, a jen v tom, v čem zklamaly. Nikdy neodmítal jsem paušálně, jen proto, že věc přicházela ze strany mně méně sympatické, a nikdy nerozpakoval jsem se poukázati k vysloveným přednostem i tam, kde tyto byly v minoritě anebo objevovaly se v díle, s jehož směrem nedovedl jsem se spřáteliti. Ačkoliv vždy z plného přesvědčení byl jsem stoupencem pokroku v umění, všady jsem jej žádal a hájil, nepřezíral jsem vědomě a zúmyslně to, co v staré formě, třeba i zastaralé, přineslo se pozoruhodného, zajímavého, půvabného. Tak stalo se, že já, wagnerián od kosti, a sice jeden z těch, kdož Wagnera nejen ctili a velebili, nýbrž i znali,<sup>106\*</sup> zamiloval jsem si lyrismus Gounodův, kypré a originální jeho melodie, v operách Verdiových dal se strhnouti projevem náruživosti, a dokonce obdivoval se invenci Meyerbeerově, nemluvě ani o silném dojmu, kterým na mne působila Bizetova *Carmen*. Nikdy nedovedl jsem dobrou utkvělou zásadu estetickou obětovati lepšímu přesvědčení, nabytému z poslechu díla, z kterého vyznívala osobní nota. Rázovitost mne zaujala, kdekoliv jsem ji postřehl. Nikdy tedy nehájil jsem stanoviska exkluzivnosti.

Druhou mou zvláštností v kritice, či snad chybou, byl a jest dodnes ohled na umělce. Chválím raději, nežli haním, a nesdílím s jinými záliby ve „strhávání“ věcí a lidí. Ale neodpírám pravdě, a mám-li někomu něco

104 Srovnej Kalenský 1912, s. 61. Konvikt byl v Konviktské ulici č. 291/I.

105 Josef Srb-Debrnov (1836–1904), hudební spisovatel a organizátor, Smetanův přítel. Soupis návštěv Bedřicha Smetany u Srba-Debrnova uvádí Čeleda (1945, s. 110).

106\* Častěji vyskytují se mezi odpůrci Wagnerovými takoví, kteří Wagnera neznají anebo znají jen nedostatečně. Když roku 1881 František Pivoda vydal svůj spis *O hudbě Wagnerově*, v kterém hlavně brojí se proti všedímu uměleckému vůbec a proti *Nibelungům* zvláště, a přinesl mi jej se skromnou poznámkou, že chce jen poukázati na prameny, z kterých čerpal (spisy Hanslickovy, které já ovšem dávno jsem již znal), vyklouzlo mu během rozmluvy se mnou přiznání, že z děl Wagnerových zná jen *Tannhäusera* a *Lohengrina*. Takových antiwagneriánů, kteří Wagnera neznali, seznal jsem v životě více. Ale dlužno přiznati, že také nejsou řídkým zjevem lidé, kteří horují pro Wagnera (aby před jinými vypadali pokrokově či módně), aniž by znali jeho díla. I mezi hudebníky (odborníky) seznal jsem takové.

vytknouti, nemlčím o tom. Vím však, že výtka bolí, a sice tím více, čím více jest oprávněna a zdůvodněna. Bolí, i tehdy, když se pronese opatrně, s největší šetrností, neboť odkrývá ostatním kaz v práci, ku které umělec přilnul, třeba i mýlku zásadní, která ohrožuje smělé plány a drtí naděje do budoucnosti.

K čemu tedy ještě přioštrovati její hrot a pronést ji způsobem neurvalým, vyzývavým, posměšným? Jsem pro jasný, ale šetrný výklad v kritice, ale rozhodně proti hrubému, urážlivému tónu v ní. Kdo necítí s umělcem, ničí umění.

Po této odchylce vracím se k referátu o Bendlových *Černohorcích* a vyjímám z něho k objasnění věci některý projev:

*„S obratností u začátečníka přímo obdivuhodnou dovedl (Bendl) v Lejle svou význačnou dramatickou vlohu přes jeviště vésti tak, že ku hledišti stále obrácena byla svou slunnou stranou; nejen že uměl působiti, on všady též usiloval o působivost. Z umění tohoto vytryskly přednosti jeho díla dramatického, z úsilí jeho vady. Nejen po stezkách, které sám si razil, nýbrž se zálibou po cestách široce vyšlapaných a sešlapaných vedl svou význačnou dramatickou a svou hudební vlohu do boje: odtud v jeho díle vedle výstižného efektu efekt laciný, odtud časté střídání přílivu a odlivu v hudebních frázích, vedle rázovitosti a procítěnosti neprocítěnost, odtud pamysl vedle výmyslu vlastního.*

*Využití lidového tónu ku kratším frázím uprostřed širokého hudebního toku ke zdůraznění projevu národně silného – jako děje se to na příklad při slovech ‚jež Černá Hora z jmění chudičkého‘ atd. – svědčí o dramatickém jemnocitu. Na jiných místech zdá se, že skladateli ztratila se hranice toho, co doporučuje se následovati. Přiblížení či oddálení této hranice ovšem závisí na způsobu umělecké práce. Místa jako dueto Miloše a Nikoly ‚Teď milovat se budem‘, nebo kupletový, refrémem sboru vyzdobený popěvek Milicin ‚V jedné ruce vřetenó‘ pro tón, na který jsou zladěny, ve vážné opeře vždy nepříjemně se dotknou posluchače. Co pak se týče dramatické síly v této opeře, jest tato význačnou jako u komponisty Lejly, jen zdá se nám, že prostředky, jichž užívá, tu a tam více vyhýbati se měly všednosti, pečlivěji měly by býti vybírány.*

*V kompozičním slohu vede si Bendl v nové své opeře pokrokově do té míry, že jeví snahu nepřerušovati hudební proud a slovo zhudebniti případně. Přesto jest v jeho díle dosti čísel uzavřených, které hledí výtce uzavřenosti ujíti tím, že vyúsťují do klamných závěrů, jimiž zároveň otvírá se brána hudbě následující. (...) S menší přesností vede si Bendl v deklamaci, při které ponejvíce v délce spatřuje přízvuk, následkem čehož předložky a prvé slabiky slov často nechává bez akcentu. V této příčině Bendl odjakživa šel vlastní cestou.“*

Vybral jsem z posudku úmyslně místa, která pro skladatele znějí nejnepříznivěji. Ostatní výtky, ovšem ostřejší, nejsou adresovány skladateli, nýbrž libretistovi (J. O. Veselému<sup>107</sup>), jehož text jsem považoval za velice slabý. Ani nedostatek polyfonie, který v *Černohorcích* těžce jsem pociťoval, nevytkl jsem Bendlovi ostře. Čím tedy zdůvodňuje se výrok, že chtěl jsem jej ubíti? Bendl vždy byl nedůtklivý, každý menší úspěch (a úspěch *Černohorců* rychle vyprchal) těžce nesl a odsudek sebestmírnější těžce odpouštěl. Vůči mně stal se upjatým a vyhýbavým, na smířlivá slova má, pronesená při přátelském večeru na oslavu stého provedení *Prodané nevěsty* (5. května 1882), vůbec nereagoval. Hněval se – ale smířil se hned následujícího roku, když s plnou ochotou, rozradostněn, pochválil jsem jeho komickou operu *Karel Škréta* (dávala se poprvé 11. prosince 1883 a byla později vyznamenána cenou, Sborem pro zřízení Národního divadla vypsanou), v které z valné části odřekl se svého dosavadního konzervatismu, přiklonil se k polyfonii a opatrně sice, ale zjevně dal se na víru pokroku.

Zdržel jsem se při prvé vzpomínce na Karla Bendla více, než sluší této stati, a anticipoval při tom leccos, co nepatří do zprávy o době mé předferentské. Vzpomínky jednou vzbuzené letí vpřed, nezastavují se na hranicích různých období v životě a neoddělují se podle těchto hranic. Pero mimoděk pílí za myšlenku a s ní přeběhne mez původně stati vytyčenou. Ostatně řekl jsem již vpředu, že nezavazuji se k žádnému chronologickému postupu zpráv, k žádné historii události nepředbíhající. Zdůrazniti již zde příčiny mého konfliktu s Bendlem, který delší dobu mne tížil, snad nebylo od místa, poněvadž konflikt svým vznikem spadá do doby předferentské a bylo

<sup>107</sup> Josef Otakar Veselý (1853–1879) psal kromě samostatných dramatických prací i libreta, např. vedle *Černohorců* napsal i libreto k Dvořákově opeře *Šelma sedlák*.

nutno stopovati jej až k zániku. Bendl dal mi za pravdu, z počátku snad nerad, později zjevně, ba okázale. Odpustil nadobro, vždyť roku 1896 zároveň s Fibichem a Dvořákem propagoval mou volbu členem České akademie.

K **Vojtěchu Hřimalému**, skladateli úspěšné komické zpěvohry *Zakletý princ* (z roku 1872) odráží se jen málo vzpomínky z mého mládí. Byl ředitelem orchestru v Prozatímním divadle<sup>108</sup> a jako skladatel vyslovený eklektik s vyvinutým smyslem pro zhudebnění komické situace. Odešel záhy (1874) z Prahy (stal se ředitelem hudebního spolku v bukovinských Černovicích) a odcizil se pokrokovým snahám české hudby dramatické tou měrou, že druhou jeho operu *Švanda dudák* (z roku 1885),<sup>109</sup> když zaslána mi byla k posouzení, nemohl jsem doporučiti k provozování v Národním divadle, jehož správě po dlouhá léta byl jsem dobrovolným a – jak zde oproti pochybnostem a poznámkám odchylným znovu zdůrazňuji – bezplatným rádcem ve věcech přijetí či odmítání zadaných oper. K práci posuzovatele operních partitur, nikterak nepatrné a při mých mnohohlavých povinnostech dosti tíživé, odhodlal jsem se v prvých letech osmdesátých z té příčiny, že jako člověku divadlu ze srdce oddanému zželelo se mi ztráty času a peněz, způsobené pochybnou či přímo nevhodnou akvizicí nabízených oper. Upozorněn a varován několikerou škodou, neúspěšnou volbou novinek přivoděnou, ředitel Šubert počal nedůvěřovati úsudku kapelníků, jinak příliš zaměstnaných a proto k práci ne zvláště honorované nehrubě ochotných, a v dorozumění se správním výborem mne přímo požádal o tuto úsluhu. Patrně v důsledku služeb v této věci divadlu prokázaných byl mi několikráte, posledně na začátku roku 1899, nabídnut úřad operního dramaturga při Národním divadle. Odmítl jsem vždy, poukazuje na to, že nemohu býti zároveň kritikem a dramaturgem a že kritiky nechci se vzdáti. Upozornil jsem zároveň na vynikající způsobilost Zdeňka Fibicha pro tento úřad. Ředitel Šubert s kandidaturou Fibichovou mnou navrženou souhlasil a podotkl, že by bylo vhodné, kdybych o věci promluvil ve výboru sám.

I byl jsem přizván ke schůzi výboru, zdůvodnil v ní svůj návrh a patrně i přesvědčil pány o jeho vhodnosti. Byl Fibich zvolen operním dramaturgem. Doplnuji tímto přiznáním své osobní intervence to, co o volbě Fibicha dramaturgem operním pověděl O. Hostinský ve své zajímavé knize *Vzpomínky na Fibicha*.

Opět odchylka, a k tomu důkladná, přímo odskok od předmětu! Jinak přítel a zastávce pořádku ve všem, nedovedu jej zde zachovati. Vždy nějaká vzpomínka zkrčí urovnaný již postup myšlenkový a já nemohu odolati svodu ji zachytit. Víím, že celá práce tím stane se rapsodickou, překotnou. Ale nemohu si pomoci. Ostatně opět odvolávám se k tomu, že k soustavnosti jsem se nezavázal. Závaznost jest jedině v tom, že vědomě nikde neodchýlím se od pravdy. Nepovídám více, nežli jsem zažil a pocítil ve svých stycích s uměním a umělci: Míval jsem vždy dobrou paměť, a ta, myslím, že dodnes mne neopustila. I tehdy, když přemýšlím o věcech dávných, vyhrání se znenáhla ze vzpomínek určitá představa události a dojmu. Mám pro ni pak ještě spolehlivou kontrolu v tom, co jsem kdysi pod vlivem prvního dojmu o věci napsal. Poněvadž při této kontrole začasté shledávám, že prvotní zpráva vystihuje moment lépe, nežli by nové dolíčení dojmu vzpomínkou vzbuzeného dovedlo, dávám namnoze přednost citátům z té zprávy prvotní, po případě úplné její reprodukci. Někdy cítím, že to či ono napsal bych dnes jinak, nežli napsal jsem do prvního referátu; ale postřeh takový nikterak nemůže mne svěsti k tomu, abych měnil znění referátu, korigoval někdejší své mínění. To nebylo by správné v knížce věnované vzpomínkám, ne novým úvahám kritickým. Čas mění všecko, mění též někdy zorný úhel pozorovatele a posuzovatele umění. Psáti o hudbě téměř čtyř desíletí a nedopustiti se nejmenší nedůslednosti v názorech a projevech bylo by krásné, ideální, ne však lidské. Nevěřím v možnost takové důslednosti, a objeví-li se někde, nemohu ubrániti se podezření, že jest předstírána. Dalek jsem toho, abych pro svou osobu zastíral a zapíral inkonsekvenční v posudku a různost nazírání na tutéž věc v dobách rozlehlých. Není v inkonsekvenční takové hříchu, ba ani chyby estetické. Vždyť stále mění se pravidla i zákony uměleckého tvoření, jak mohl by zůstati soud o nich strnulým?

108 Vojtěch Hřimalý (1842–1908) byl od března 1868 do konce roku 1872 koncertním mistrem a ředitelem orchestru Prozatímního divadla. Pro neshody se Smetanou odešel jako druhý kapelník k pražskému Německému divadlu.

109 Libreto k Hřimalého opeře *Švanda dudák* napsal Jindřich Hanuš Böhm (1839–1916), překladatel operních textů a autor libret pro Šebora, Hřimalého, Rozkošného, Nápravníka aj.

S rychlostí přímo úžasnou prožíváme na příklad v hudební moderně změny v názorech na potřeby, cesty a cíle uměleckého projevu.

Přiznávám se k nedůslednosti v případě **Viléma Blodka**, jehož neznal jsem osobně, nýbrž jen z jeho jednoaktovky *V studni*, která poprvé dávala se v Prozatímním divadle 17. listopadu 1867. Dvacet let později zapsal jsem do svého pojednání *Čtvrtstoletí české hudby* o skladateli a jeho díle, jak následuje:

„Ještě rozhodněji nežli u Hřímálého jevílo se nadání pro komickou zpěvohru u Viléma Blodka (narozen 1834, zemřel 1874); předčasná smrt zmařila naděje, které vkládány byly v tohoto inteligentního, velice vzdělaného českého umělce, žáka a napotom profesora pražské konzervatoře hudby. K nadějším těmto opravňovala roztomilá, zdravým humorem oplývající jednoaktová komická opera *Blodkova V studni*, která rychle zdomácněla na českém jevišti a zůstala operou repertoární.“

Roku 1867 nebyl bych se mohl o opeře *V studni* vysloviti stejně příznivě. Nelíbila se mi tehdy a měl jsem – zejména potom, co o české zpěvohře komické rok předtím propověděla Smetanova *Prodaná nevěsta* – zásadní odpor proti eklektismu její hudby, speciálně mendelssohnovskému zabarvení její lyriky. Melismus německého romantika, pár let předtím mnou ještě zbožňovaného (klavírní *Lieder ohne Worte* hrával jsem jako hoch dvanácti- a třináctiletý do úmoru), působil na mne tehdy přímo otravně a zavinil naprosté přezírání dobrých stránek partitury Blodkovy, jejího smyslu pro zdravou komiku a případnou hudební charakteristiku. Všiml jsem si později jako hudební referent náležitě těchto dobrých stránek a poopravil své prvotní mínění o ní. Avšak mou zamilovanou operou *V studni* nebyla nikdy; stalo se jen, že později lépe jsem chápal, že a proč se líbí.

O pátém eklektiku, který vedle originálního Smetany věnoval svou vlohu české opeře hned v jejích začátcích, o **Josefu R. Rozkošném** (narodil se 21. září 1833, zemřel 3. června 1913), s kterým od let osmdesátých až do jeho skonu spojovalo mne přátelství, rád promluvil bych obšírněji hned na tomto místě, ač jen k první části jeho tvorby operní (komická opera *Mikuláš* z roku 1870 a romantická *Svatojanské proudy* z roku 1871) odrážejí se mé vzpomínky z mládí, a o tom, co vzniklo v době mé činnosti referentské, bude řeč na jiném místě. Přál bych si tak proto, poněvadž Rozkošný jako skladatel *Svatojanských proudů* ve věcech podstatných odlišuje se od tvůrce *Popelky* (1885) a onen na tohoto vrhá ve vzpomínkách mých znatelný stín. Nebylť mi po chuti ani mendelssohnovsky změkklý eklektismus, ani sklon ku staré, přímo řečeno zastaralé formě kompoziční, kterým uvedly se *Svatojanské proudy* v době, kdy úporně vedl se boj proti pokrokovým snahám a činům Smetanovým, kdy útočeno bylo na *Dalibora* a jeho tvůrce vytýkáno cizáctví. Vítězně proniklé *Svatojanské proudy* svědčily proti osočovanému a umlčenému *Daliboru* a jejich skladatel nejen nepřimo, svými intencemi, nýbrž i přímo jako redaktor (ovšem že jen dle jména) *Hudebních listů* postavil se proti Smetanovi. Či spíše byl proti němu postaven stranou Pivodovou. Rozkošný nebyl povahou agresivní, nechtěl bojovati za ideje, nýbrž chtěl se líbit a byl šťasten tím, že se líbil. Dal si líbit i to, že považován a proklamován byl za reprezentanta směru protismetanovského.

Snáze nežli s influencí mendelssohnovskou, jejíž nasládllost, původně svádějící, tou dobou byla mi již proti chuti, spřátelil jsem se s gounodismem Rozkošného. Mně Gounod ve *Faustu* (*Markétě*) a v *Romeu a Julii* vůbec od prvopočátku byl sympatickým; lyrika Gounodova zaujala mne tklivostí i novostí svou. Není mnoho skladatelů-romantiků, kteří do operní hudby vnesli tolik tónů nových (po stránce harmonické, i po stránce melodické) jako Gounod. Ač v nazírání na zjevy hudební v prvních fázích svého vývoje a své výchovy úzce souvisel jsem s učením německým, zlehčování Gounodova *Fausta* v Německu běžné vždy jsem zatracoval. I později, když měl jsem právo a povinnost pronášeti své mínění veřejně, přes upřímný svůj wagnerianismus (který mi v tom nikterak nevadil) nikdy netajil jsem se svou láskou ku Gounodovi, kterou mně zazlívali Hostinský i Fibich. Nemohu za to, že v umění vedle případnosti projevu vždy nejvýše jsem cenil jeho původnost. Našel jsem ji u Gounoda zrovna tak jako u Wagnera, u Dvořáka později v hojně míře jako u Smetany – a mám-li uvést analogii mezi našimi modernisty – u Suka podobně jako u Nováka.

Jak známo, dal se později Rozkošný na víru smetanovskou, patrně na základě poznání, že starým směrem dále to nejde. Nestal se sice nikdy polyfonikem v hudbě operní, ale přijal za své zásady správné a výrazné deklamace slova, uznal právo prokomponované scény, přilnul k hudbě lidové; stal se do jisté míry pokrokovým a libretista

jeho *Popelky* (1885), dr. Hostinský, ve snaze o to ochotně ho podporoval. Dosáhl požeňnaného věku osmdesáti let a přežil všechny, kdož s ním a vedle něho stáli u kolébky české opery. Ale přežil i vlastní svůj úspěch. Nic z toho, co jeho prací během téměř čtvrtstoletí vzniklo po úspěšné *Popelce*, neudrželo se a patrně propadlo zapomenutí.

---

Jakkoliv v mládí miloval jsem divadlo, které bývalo hlavním cílem mých tužeb, často pro nedostatek prostředků neukojených lnul jsem vždy s láskou též k hudbě domácí a koncertní. K hudbě domácí bylo vždy příležitosti sdostatek. Od dětství měl jsem svůj klavír, ve věku jinošském byl mi soudruhem v hudbě houslista Schmiedt,<sup>110</sup> člen orchestru českého divadla, s kterým pilně hrával jsem sonáty a později často byl jsem zván a rád chodil jsem do rodin, kde se zpívalo a hrálo. Zle bylo o noty (tehdy ještě i v populárních vydáních klasiků velmi drahé); ty po většině vypůjčoval jsem si kde se dalo. Hojně not bylo v rodině mé pozdější tchyně, pí Beranové, jejíž dceři dostalo se důkladného vzdělání hudebního. Absolvovala pěveckou školu pražské konzervatoře.<sup>111</sup> Přišel na techniku (roku 1867), skoro všechn prázdný čas věnoval jsem hudbě, pilně hrál jsem sám a rád dobré hře jiných naslouchal; byl jsem členem Hlaholu a dokonce i pokoušel jsem se o skladbu, ovšem způsobu diletantského. Učitel zpěvu Jindřich Pech, vyslovený smetanián, kterému jsem se svěřil se svými skladatelskými prvotinami (písňemi sólovými a sborovými, klavírními kousky), povzbuzoval mne k další práci, dokládaje, že mám vloh a že v mých projevech jest cosi českého. A jak by nebylo bývalo – vždyť udělal mi Smetana. Stávalo se, že v zimě hudbařil jsem více, nežli srovnávalo se s mými povinnostmi vysokoškolskými, že zejména zůstával jsem pozadu v rýsování, takže z jara pak bylo co doháněti. V těch letech několikrát byl jsem na skoku dáti vale technickým studiím a věnovati se hudbě; vždy však při vzpomínce na matku, která chtěla, abych dostudoval, zvítězila lepší rozvaha. Dobře tak. Hudba, jež pozlatila mi život technické práci věnovaný, bývala by mi jej pravděpodobně otrávil, kdybych jí byl musel vydělávati. Pokusil jsem se několikrát vyučovati hře na klavír, ale byl jsem při tom z míry netrpěliv a přímo nešťasten. Jak zrovna dětinsky jsem se těšil na čtyřruční hru na klavír s dobrým partnerem (jakým byl na příklad dr. Špaček, žák Krejčího), tak zrovna odporu mne bylo dávat hodiny na klavír. V hudbě byl jsem učenlivým žákem, ale protivným učitelem. A přece byli lidé, jimž se mé vyučování zamlouvalo.

Čím snazší byl obstojnému pianistovi a nadšenci pro hudbu přístup k hudbě domácí, tím nedostupnější byl mladíku nemajetnému koncertní život pražský. A přece ku koncertům nesla se jeho touha, nemění než k divadlu. Mohu říci, že již tehdy z dobrého koncertu odnášel jsem si dojem hlubší, ryzejší a trvalejší, nežli z divadla. A dodnes dávám komorní produkci a koncertu symfonickému (dobrou kvalitu programu a podání předpokládajíc) přednost před operním představením. Obsažná hudba absolutní nebo programní více mne napíná a spíše absorbuje než opera, v které někdy nedovedu nadobro zhostiti se pocitu její nepřirozenosti, strojenosti. Aliance uměn v opeře založena jest na vzájemných ústupcích, které nikdy nedodržují a nemohou dodržovati se tak, aby nebyl znatelný nedostatek dohody. Hudba mimodivadelní nezná obtíží hudby operní, působí bezprostředně a jest ryzejší ve svém účinu. Postřeh tento prvotní posílila dlouholetá zkušenost; a kdybych dnes byl donucen k vyznání víry, musel bych prohlásiti, že budoucnost a spásu nevidím ve spojení, nýbrž v rozluce uměn. A speciálně o hudbě jsem přesvědčen, že hudbou budoucnosti jest hudba absolutní.

V letech, ku kterým se odnáší tato má koncertní vzpomínka předreferentská (přibližně 1865–1875), bylo veřejných koncertů poskrovnu. Tři orchestrální koncerty konzervatoře, dvě oratoria Society hudebních umělců<sup>112</sup>

<sup>110</sup> Pravděpodobně Josef Schmidt, absolvoval konzervatoř v Praze roku 1864, byl členem orchestru Prozatímního divadla za Maýra i Smetany od roku 1865 do roku 1878.

<sup>111</sup> Emanuela Beranová studovala na konzervatoři v letech 1870 až 1873 a byla žákyní profesora Františka Vogla.

<sup>112</sup> Societa (Tonkünstler Societät) byla Jednota hudebních umělců k podpoře vdov a sirotků. Byla založena roku 1803 jako sociální instituce, ale poněvadž získávala peněžní prostředky pořádáním koncertů, měla velký význam v tehdy chudém pražském hudebním životě.

(před Vánoce a před Velikonocemi střídavě česká a německá), koncerty Hlaholu (z nichž mimořádné zpravidla přinášely velké kantáty pro soli, sbor a orchestr), pak dva tři koncerty dobročinné, každoročně se objevující – více stálých institucí koncertních nebylo. Ostatní produkce, nahodilé, vznikaly z občasného vystoupení domácích umělců nebo z návštěv cizích virtuózů v Praze. Hudební podniky Umělecké besedy (mezi nimi památná slavnost Shakespearovská 23. dubna 1864, provedení Lisztovy *Svaté Alžběty* 20. dubna 1866, pak Hudební a plastická akademie v Novoměstském divadle 16. května 1869) byly více méně produkcemi ad hoc, příležitostnými. Pokus o abonentní koncerty Umělecké besedy (1864–1865), B. Smetanou podniknutý, ztroskotal o finanční neúspěch. Zasluhou Smetanovou ožila léta 1869–1874 institucí filharmonických koncertů, původně českých, pak utrakvistických, ale i tu přes velký její význam umělecký nebylo lze učiniti ji trvalou, zabezpečiti [ji] hmotně.

Kdo dnes v Praze všimá si a užívá života koncertního, který sezónu naplňuje a přeplňuje koncerty tou měrou, že není dne prázdného a často střetne se jich hned několik, nemůže míti pravé představy o tom, jak chudě koncertní hudbou žilo se v Praze ještě před čtyřiceti lety.<sup>113</sup> Na koncerty nebylo peněz – vůbec, a u mně zvláště. Svým stykům s hudebníky (nejmň [s] členy orchestrů obou divadel, pak ochotě pořadatelů koncertů, Kuhéovi a Wetzlerovi<sup>114</sup>) děkoval jsem, že směl jsem obcovati orchestrálním zkouškám a že mnohý volný lístek umožnil mi přístup k produkci.

Výjimkou muselo se k uhrazení vstupného na galerii starého žofínského a konviktského sálu sáhnouti do kapsy – studentské, tehdy hubené nad pomyslení, velice špatně živené. Z těch dob nejlépe utkvělo mi v paměti několik filharmonických koncertů, Smetanou dirigovaných (z těch pak zvláště vznosná Smetanova interpretace třetího klavírního koncertu Beethovenova, op. 37, oslňující efekt Berliozovy orchestrace Webrova *Vyzvání k tanci*, mohutný dojem Wagnerovy přehry k *Meistersingrům*),<sup>115</sup> ušlechtilá Laubova<sup>116</sup> hra na housle, smělá a vzněcující klavírní virtuosita Rubinsteinova<sup>117</sup> (vedle této zdála se mi tehdy hra Bülowova<sup>118</sup> suchou, nevzletnou), Florentinské kvarteto,<sup>119</sup> jehož mistrovství považoval jsem za nedostižitelné, technika a verva pianistky Menterové<sup>120</sup> aj.

---

113 Psáno v roce 1914.

114 Kuhé a Wetzler byly dvě staropražské nakladatelské firmy. Christoph a Kuhé byli nástupci firmy Marco Berra. Kuhé převzal jeho obchod roku 1861, vedl jej do své smrti roku 1884. Druhá firma byla Schalek a Wetzler, která vydala mimo jiné roku 1863 Smetanovy polky op. 12 a 13 a roku 1864 čtyřruční úpravu shakespearovského pochodu.

115 Smetana hrál třetí Beethovenův koncert 14. dubna 1872, Weberovo-Berliozovo *Vyzvání k tanci* řídil 27. dubna 1873, Wagnerovu přehru k *Mistrům pěvcům* 16. dubna 1871.

116 Ferdinand Laub (1832–1875), vynikající český houslový virtuóz, absolvent pražské konzervatoře, vykonal mnoho uměleckých cest, působil jako koncertní mistr ve Výmaru, v Berlíně a jako profesor na konzervatoři v Moskvě.

117 Antonín Rubinstein (1829–1894), ruský klavírní virtuóz, skladatel a hudební spisovatel. V Praze koncertoval několikrát, poprvé roku 1842, naposledy v roce 1885, kdy měl v prosinci tři koncerty. O jeho hře referuje nadšená Steckerova zpráva v časopise *Dalibor* (viz Stecker 1885).

118 Hans von Bülow (1830–1894), slavný německý dirigent a pianista, mj. propagátor hudby A. Dvořáka v Německu. Jeho vystoupení na koncertu Umělecké besedy v říjnu 1886 proti němu vyvolalo v Německu štvance.

119 Florentinské kvarteto bylo založeno roku 1866 Jeanem Beckerem (1833–1884) a působilo ve složení Jean Becker, Enrico Masi, Luigi Chiostrri a Louis Spitzer-Hegyesi do roku 1880 jakožto nejslavnější komorní sdružení své doby. Jeho slávu pak přejalo České kvarteto.

120 Žofie Menterová (1846–1918), německá skladatelka, v letech 1872–1886 žena slavného cellisty Davida Poppera, pražského rodáka, byla v době, o níž se Chvála vyjadřuje, jednou z nejslavnějších evropských pianistek.

Tehdy českého obecnstva koncertního bylo velmi málo; hlavní kontingent stálých navštěvovatelů vysílaly do koncertů kruhy německé. Ovšem že i ještě na sklonku let šedesátých v českých rodinách mnoho se němčilo, doma i při návštěvě koncertu. S posvátnou hrůzou vzhlížel jsem k typickým zjevům recenzentů hudebních (Gutha,<sup>121</sup> Ulma, Tobische,<sup>122</sup> Procházky,<sup>123</sup> Linharta<sup>124</sup>), v jejichž blízkosti zpravidla dleli ředitel kůru J. Förster (starší)<sup>125</sup> a ředitel vojenské hudební školy Pavlis.<sup>126</sup> Tito obávaní augurové<sup>127</sup> poznámky o umělcích a výkonech zhusta pronášeli tak hlasitě, že tím vzbuzena byla pozornost celého okolí. Někdy pobouřil jsem se myšlenkou, že snad i já jako pianista přijdu pod jejich nůž; o tom, že jednou octnu se v jejich kruhu, se mi tehdy ani nesnilo. Měl jsem tehdy hudebního a estetického vzdělání jistě víc než mnohý z nich a leckterý, jenž později sáhl k peru kritickému a bojovně jal se jím oháněti.

Ku kritice veřejné přiměli, takřka donutili mne přátelé; z vlastního popudu asi sotva byl bych se k tomu odhodlal.

## 3 O vůdcích českého hnutí hudebního

### 3.1 Smetaniana<sup>128</sup>

Když (roku 1877) octl jsem se na kolbišti hudebně literárním a počal (nejdříve v Sládkově *Lumíru*) uveřejňovati posudky o hudbě, byl boj proti Bedřichu Smetanovi, jak doličuje jej O. Hostinský ve své knize,<sup>129\*</sup> v podstatě dobojován. Na konci roku 1875 zanikly *Hudební listy*, jichž roku 1872 se zmocnil F. Pivoda, aby v nich opřel se

---

121 Vítězslav Guth (1841–1911), hudební spisovatel, přispíval do časopisu *Česká Thalia* a do *Dalibora*. V roce 1879 byl dramaturgem Královského zemského divadla.

122 Karel Tobisch (1829–1889) byl členem redakce časopisu *Tagesbote aus Böhmen* od roku 1852 do jeho zániku v roce 1879. Pak přešel do redakce *Montagsrevue aus Böhmen*, kde působil do roku 1885. V roce 1893 se tento týdeník změnil v *Montagsblatt aus Böhmen*.

123 Ludevít Procházka (1837–1888), hudební spisovatel, kritik, referent *Národních listů*, hudební organizátor, Smetanův a Dvořákův přítel, byl původně úředníkem v Praze, od roku 1879 žil v Hamburku, kde působil jako choť Marta jako operní pěvkyně.

124 Václav Linhardt, o něm viz poznámku 21.

125 Z kontextu vyplývá, že se jedná o otce J. B. Foerster, nikoliv např. děda.

126 Jan Pavlis (1819–1880), vojenský kapelník a v roce 1869 přechodně učitel hry na křídlovku na pražské konzervatoři. Roku 1855 založil vojenskou hudební školu v kasárnách u sv. Trojice jakožto pokračování vojenské školy, kterou udržovala Jednota k zvelebení vojenské hudby, založená a vedená Janem Svobodou (v letech 1850–1855), bývalým kapelníkem prvního dělostřeleckého pluku.

127 Augur = ve starém Římě kněz, který věštil budoucnost podle chování ptáků, ptakopravec, přeneseně hanlivě: falešný, licoměrný člověk.

128 Část následující kapitoly byla publikována v periodiku *Hudební revue* (viz Chvála 1916).

129\* *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, 1901 nákladem J. Laichtera na Královských Vinohradech.

snahám Smetanovým, a zároveň přestal vycházeti též *Dalibor*,<sup>130</sup> založený na obhájení těchto snah a k odmítání útoků na ně. Přestala polemika. Smetana po svém ohluchnutí (1874) v létě následujícího roku přesídlil trvale do Jabkenic k svému zeti, nadlesnímu J. Švarcovi,<sup>131</sup> odkud dojížděl do Prahy ku kratšímu či delšímu pobytu. Skvělé vítězství *Hubičky* (1876) dovršilo úctu obecnstva k Smetanovi a lásku k jeho dílu; antismetanismus umlkl – byl poražen. Ale práce osvětňé pro ctitele mistrov, kteří idejím jeho i skutkům uměleckým chtěli prospěti, zbylo dosti. Přestala nutnost obhajoby, ale nepřestala potřeba vysvětlivek, činnosti objasňovací. Smetana pracoval dál a stoupal výše, nechávaje přirozeně většinu obecnstva za sebou; šlo o to, aby cesta k němu udržována byla v dobrém stavu a aby ti, kdož jali se po ní kráčet, byli dobře orientováni a hlavně zbaveni předsudkův, které v příčině přístupnosti pokrokového díla Smetanova v širším obecnstvu, k lehkému požitku hudebnímu tíhnoucím, dosud se udržovaly.

V divadle zastal jsem jako referent novopečeny situaci do té míry Smetanovi příznivou, že zatímní vedení v repertoáru zpěvoherním měla *Hubička* (její premiéra byla v Prozatímním divadle 7. listopadu 1876), a že nescházela v něm ani *Prodaná nevěsta*; jinak ale zůstávalo vše při starém. Ředitelem byl Jan Nepomuk Maýr,<sup>132</sup> Smetanovi nevalně nakloněný, kapelníkem Adolf Čech,<sup>133</sup> s omezenou pravomocí a poměrně malým vlivem na pořad her. V archivu divadelním ležel *Dalibor* vedle skoro zapomenutých již *Braniborů v Čechách* a nedávaných *Dvou vdov* a ze skladatelů cizích dominovali Verdi a Meyerbeer; také operety bylo více než dost. V říjnu 1877 objevil se Rozkošného *Záviš z Falkenštejna*, ale neměl úspěchu a záhy zanikl. Vůbec operní bilance tohoto roku nebyla utěšenou a s mými nadějemi a přáními, pokrokově zbarvenými, nikterak se nesrovnávala. Nelíbil se mi směr, kterým divadlo se vedlo, a mimoděk ocitl jsem se v opozici proti divadelní správě.

Rok následující přinesl významnou událost: premiéru Smetanovy komické opery *Tajemství* (18. září v Novém českém divadle). Byla to prvá opera Smetanova, o které mohl jsem se jako referent vysloviti veřejně; zastal tedy můj začátečnický criticismus mistra na vrcholu jeho tvorby. V 27. čísle Sládkova *Lumíru* (ze dne 30. září 1878) otištěna byla moje úvaha *Smetana a jeho „Tajemství“*, první to veřejný projev mého obdivu a mé lásky k dílu mistrovu.

Stůž zde aspoň z části obsah mého prvního článku smetanovského. Jest diktován nadšením a spíše opěvává, než kritizuje nové dílo. Odtud poněkud dithyrambický jeho sloh, který ostatně jest dosti věrným ohlasem radostného vzrušení, jež vyvolalo *Tajemství* všady tam, kde pocítěna byla jeho hloubka a pochopen byl jeho význam.

„Vyznání víry, které Smetana v *Prodané nevěstě* byl složil a napotom v každém následujícím díle obnovil, hlásá i jeho *Tajemství*. Smetana nenapsal žádnou teorii národního principu hudebního, on hájí zásady, v *Prodané nevěstě* jasně vytknuté, vždy jen skutky, ale skutky tak skvělými, že vůči nim znenáhla zmlkly veškeré hlasy pochybností. Nemohly-li Smetanovi neobyčejné nadání a duchaplná koncepce nikdy býti upírány, tož tím častěji podezříván směr jeho hudby. Vytykáno mu hlavně, že zadal své původnosti tím, že „užíval národních písní pro svou hudbu“, nebo že „komponoval podle národních písní“. Smetana nemohl vyvrátiti takovéto náhledy lépe, než učinil to svými symfonickými básněmi a národními operami, a myslíme, že dnes, po uveřejnění *Tajemství* stěží jest ještě

---

130 *Dalibor* vycházel takto: I. *Dalibor* vydávaný Emanuelem Melišem 1858–1864 (8 ročníků), II. *Dalibor* vydávaný Emanuelem Starým 1873–1875 (3 ročníky), III. *Dalibor* vydávaný nakladatelským domem Urbánků 1879–1926 (42 ročníků).

131 Josef Schwarz (1848–1939), lesník v Jabkenicích, jehož jméno Smetana psával „Švarc“, byl manželem Žofie, nejstarší dcery B. Smetany.

132 Jan Nepomuk Maýr (1818–1888) působil v letech 1840–1848 jako tenorista německých a rakouských divadel včetně Prahy, od roku 1848 působil v Praze jako kapelník Stavovského divadla, byl kapelníkem i ředitelem Prozatímního divadla, organizoval též přesun souboru do Národního divadla a nouzový provoz po jeho vyhoření. Je znám zejména jako konkurent B. Smetany, který vedl operu Prozatímního divadla v letech 1866–1874.

133 Adolf Čech (1842–1903), pravým jménem Taussig (Tausík), nejprve sbormistr, pak druhý kapelník Prozatímního a Národního divadla (1863–1876), konečně první kapelník (1876–1900), Smetanův ctitel a dirigent jeho premiér, počínajíc operou *Hubička*.



soudného člověka, který by tak málo byl porozuměl národním duchem prodchnuté individualitě Smetanově, že viděl by pouhé napodobování, pouhé pracování dle vzorků tam, kde jeví se takřka ideální jednota typické povahy.

Že **mylný** onen náhled mohl vzniknouti, pochopíme, vmyslíme-li se do oné přechodní doby činnosti Smetanovy, do které spadají na př. jeho Braniboři; že ale po objevení se Prodané nevěsty mohl pronešen býti úsudek, podle kterého by v zásadě hudba Smetanova byla kosmopolitická a skladatel jen občasné obracel se k ‚národní písni‘, kde zevnější vliv (snad prostonárodní ráz jednotlivých míst libreta) jej k tomu vybízel a tedy povždy zase k hudbě kosmopolitické se vracel, jakmile pohnutka tato přestala, že takovýto úsudek, podle kterého tedy Smetana by se jen jaksi nutil k směru národnímu, mohl i po samém vyslechnutí Tajemství opětován býti – to zůstane nám hádankou!

Stal-li se Smetana co do směru tvůrcem hudby národní, tož jest jak v symfonii, tak i v opeře reformátorem formy. Pozorujeme-li v tomto ohledu řadu jeho operních prací, shledáme konsekvantní postup, stálé zdokonalování. Po zralém uvážení, seznav, že jest mu potřebí **krok za krokem** vésti národ, jenž k směru jeho národnímu byl přilnul, k porozumění zásadám moderní dramatickou hudbou vytknutým, že jest mu potřebí vzbuditi zájem pro zvýšené požadavky umělecké, započal Prodanou nevěstou u tradiční formy komické opery, aby konečně v Tajemství stanul tam, kde dramatický spisovatel hudební stojí na výši své doby. Proto jest co do stavby, kompozice a dokonalosti hudebního výrazu Tajemství jeho nejpřednějším dílem. Vystříhav se oněch nejzazších konsekvencí, které plynouce z požadavku na hudební drama kladených vedly Wagnera k vymytí souzpěvu a ku stanovení pojmu ‚nekonečné melodie‘, nevzdal se jinak ni jedné z oněch vymožeností, kterými byla zdokonalena forma opery.

A přes to, že Smetana, chtěl-li se i širším kruhům státi srozumitelným, musel je dramatickou hudbou jaksi provést všemi přechodními fázemi operní formy, povznesl naši českou hudbu na totéž stanovisko a tutéž míru dokonalou, kterou zaujímá hudba národů v tomto ohledu nejpokročilejších: to jest vedle stanovení směru hudby české druhou, neocenitelnou zásluhou našeho mistra.

Že se usilovná snaha Smetanova, vytržiti vkus českého obecnstva, odčiniti zálibu jeho na umělecky bezcenných, pouze lesku zevnějšímu holdujících výtvorech, zálibu tu plody cizí literatury hudební víc než s dostatek živnou, že snaha jeho vzbuditi smysl pro umění pravé neminula se účinku a úspěchu, toho důkazem jest nám opětně skvělé přijetí, jehož se dostalo jeho Tajemství. Nechceme ovšem tvrditi, že by bylo toto skvělé přijetí, zvláště hned při prvních představeních vyšlo jen z pouhého dostatečného ocenění výtečného díla, a nebylo také částečně zevnější manifestací lásky, jíž si byl skladatel u nás vydobyl: naopak soudíme ze zkušenosti vlastní, že bude ještě mnohých, velmi mnohých provedení zapotřebí, než se nevšední krásy Smetanova díla stanou srozumitelnými všem.

Jest to zvláštní úkaz, že právě ono umění, které mluví jazykem všem srozumitelným, klesá si dráhu tím pozvolněji, čím ryzejší a vznešenější hlásá pravdu. V hudbě dramatické podporuje součinnost hudebního výrazu se slovem a dějem pochopení zevní, k tomu však druží se jen znenáhla pochopení hlubší, vniknutím v duši hudebního dramatu, jak jeví se nám co celek ve své souvislosti hudby a děje. A právě v dokonalosti, s jakou Smetana v Tajemství oba tyto živly sloučil, jeví se nám jeho geniální síla. Jak krásně promyšlena tu poznovu osnova děje, jak markantně vytknuty tu všechny dramatické obraty situace, jak důsledně kresleny zde povahy! Opravdovostí hudební charakteristiky, dokonalostí hudebního výrazu předčí Tajemství i v ohledu tom vzorné dílo Hubičku.

Způsob, jakým Smetana v Tajemství příznačnými motivy zasahá do děje, aby buď vytknul situaci nebo v základní myšlence naznačil povahu osob jednajících, svědčí o neobyčejné umělecké uvědomělosti a o úplném, duchem a duší prodchnutém ovládnutí látky. Zde tempické, tam harmonické, jinde zase instrumentální přetvořování těchto motivů, kteréž takto skladatelem vždy významně přizpůsobovány jsou souvisícím momentům děje, působí opravdovostí a věrností hudebního výrazu přímo divotvorně. Jak trefně charakterizuje na příklad v prvním jednání ten původně vážný základní motiv svým čtveračivě zrychleným poskakováním od tónu k tónu, celou tu ironii po městysy již i od hlásného z věže vytroubeného tajemství, dále pak jak hluboký význam leží v převedení tohoto motivu do dur v okamžiku, kdy Kalina vkročí do světnice k Malinovi a celé tajemství uspokojivě dochází rozluštění, poněvadž

nic jiného v tom nevězí,  
jen stará láska zvítězí!

Obdivujeme-li se jednak duchaplné hloubce a promyšlené stavbě díla Smetanova, jsme z druhé strany také unešeni jeho, jako ve všech dřívějších plodech, i zde se jeví povždy stejně čilou a vzletnou fantazií a dojati hlubokým citem, jenž zrcadlí se v lyrických momentech opery. Od naivní zbožnosti, dýchající z písně bezděžského procesí, až do plné horoucnosti lásky v slovech Blaženčiny písně ‚Bůh sám ví, proč tě tak ráda mám,‘ není do lyrických míst libreta vloženo citu, jemuž by skladatel srdcem neporozuměl.

Ani neštěstí, jež stihlo velkého mistra pozbytím toho, co hudebnímu umělci nejdražším, sluchu, nebylo s to oslabiti ani v nejmenším ne vroucnost citu jeho, ale i podání toho, co cítil s vřelostí neskonalou. Ba zdá se nám, že od té doby, co stížen osudem byl nucen vzdáti se všech přímých styků se světem zvuku, onen užší svět, jež chová v duši své, ozářil se ještě jasněji světlem, že jako slavnému heroovi hudební uměny, Beethovenovi, i jemu nastal život nový, život, o kterém Wagner ve své skice Beethoven<sup>134</sup> praví: ‚A teď – po ztrátě sluchu – ozářilo se oko mistra tónů z nitra. Teď obrátil zrak svůj také na zjev, jenž ozářen vnitřním jeho světlem v čaroskvoucím odlesku přecházel opět v jeho nitro. Teď mluví k němu zas jen podstata věcí a objevuje mu tyto v poklidném světle krásy. Teď rozumí lesu, potoku, louce, modrému éteru, veselému množství, duším milenců, zpěvu ptáků, táhnoucím oblakům, hučení bouře, líbeznosti blaženě rozechvěného klidu. Tu proniká všechny jeho tuchy a celé tvoření ona divočarná jarost, která teprve jím do hudby přešla.‘“

Se Smetanou seznámil mne již rok před tím Karel Bendl v restauraci konviktské, kam mistr v průvodu svého přítele J. Debrnova při svých návštěvách v Praze docházel skoro denně. Zde našel vždy kroužek svých bližších přátel a ctitelů. Byl tu často vedle Bendla, který roku 1879 odešel do Nizzy a Milána a teprve roku 1881 do Prahy se vrátil, hudební spisovatel Václav Juda Novotný,<sup>135</sup> tehdy člen divadelního orchestru, O. Hostinský,<sup>136</sup> na podzim roku 1877 z ciziny do Prahy se vrátivší, posluchač filozofie František Bayer<sup>137</sup> (nyní vládní rada a ředitel státního gymnázia v Žitné ulici), asistent hvězdárenský dr. Bečka,<sup>138</sup> někdy A. Dvořák a J. z Káanů,<sup>139</sup> také K. Knittl,<sup>140</sup> později občas též Z. Fibich. Hostinský tehdy byl velmi sdílný, v rozhovoru roztomilý a po způsobu Mnichovanů z hospody domů nepospíchal. „Co chcete“ – hájil se proti výtce setrvačnosti – „vždyť je zcela v pořádku, že hostinský z hospody odchází poslední.“ Sedávalo se pozdě do noci, zejména byl-li Smetana uveden na téma, jež se mu zamlouvalo (rozumí se samo sebou, že mluvívalo se téměř výhradně o věcech hudebních), a rozpovídal se o něm se živostí jemu vlastní. Středy trávila naše konviktská družina zpravidla v Umělecké besedě, bylyť to dny týdenní schůze jejího hudebního odboru a skýtaly mimo jiné tu výhodu, že byl tu klavír, ku kterému sedával Smetana, chtěl-li demonstrovati něco ze svých propovědí.

134 Viz Wagner 1870.

135 Václav Juda Novotný (1849–1922), hudební spisovatel a skladatel, doprovázel Smetanu roku 1875 do Německa, kde Smetana hledal lékařskou pomoc, a Dvořáka roku 1884 do Anglie.

136 Hostinský strávil v cizině (v Mnichově, Salcburku a Itálii) dobu od roku 1874 do 1877, vrátil se na podzim toho roku do Prahy a habilitoval se na pražské univerzitě pro dějiny a estetiku hudby.

137 František Bayer (1854–1936), středoškolský profesor a ředitel, psával do *Dalibora* pod pseudonymem „Rabe“ a skládal i drobné skladby.

138 Bohumil Bečka (1853–1908), český astronom, pedagog matematiky a fyziky, v letech 1876–1883 hvězdárenský asistent pražské německé hvězdárny. Roku 1883 se habilitoval na české univerzitě a byl v důsledku toho zbaven místa na hvězdárně. Pak působil jako profesor matematiky a fyziky na středních školách a od roku 1892 na gymnáziu v Táboře. Byl výborný houslista a ke konci života se prý živil hudbou.

139 Jindřich Káan z Albestů (1852–1920), český skladatel a klavírní virtuóz i pedagog, v letech 1907–1918 byl ředitelem pražské konzervatoře.

140 Karel Knittl (1853–1907), hudební skladatel, dirigent pražského Hlaholu, od roku 1889 profesor a od roku 1901 administrativní ředitel pražské konzervatoře.

Vzpomínky na osobní styk se Smetanou jsou z nejdražších mého života. Rekapituloval jsem je v pozdějších letech častěji před svými dorůstajícími dětmi, a můj syn Jaroslav, houslista a zpěvák, jako student učinil o nich záznam do listu *Meziaktí*, vydaného k slavnostnímu představení v Národním divadle při všestudentské slavnosti v Praze 1904. Cituji v následujícím z této stati, o které pisatel tvrdí, že obsahuje po většině skoro doslovně to, co a jak jsem o Smetanovi doma vypravoval, a která, když ji nyní přehližím, skutečně ve všem se kryje s mými vzpomínkami a představami v mysli utkvělými.

*„Smetana byl malé postavy, s hlavou poněkud ku předu vychýlenou. Přes okuláry vyhlížely velké jasné oči pátravě do okolí. Známy všem a milý byl šelmovský hled a úsměv, kterým vtipná hlava provázela rozmarné projevy. Vysoké, silně klenuté čelo zpravidla obestřeno bylo chmurami – vždyť byl to muž chorobný, hudebník stížený hluchotou, v jehož hlavě stále to vířilo šumem vodopádu.*

*K cizím choval se zdvořile, ale zdrženlivě, nové známosti ztlačoval; pocítoval nesnáze, které mu způsoboval hovor a dohodnutí se s lidmi. Všecek vzrušen byl, svedla-li ho náhoda s někým, kdo nevěděl o jeho neduhu. S rozechvěním vypravoval o trapné chvíli, která mu nastala, když při otevření Národního divadla pozván byl v meziaktí jako skladatel slavnostní opery Libuše do královské lóže a pozoroval, že ani následník trůnu ani kdo z jeho družiny neví o jeho hluchotě.*

*V Umělecké besedě v Praze, kamž dojížděl často ze svého zatiší v Jabkenicích, soustřeďoval se kroužek jeho přátel. Předmětem rozprav byla hudba, a poněvadž vše, co mluvili ostatní, Smetanovi musilo se napsati, čímž rozprava značně se ztěžovala, vyvinul se záhy ten způsob zábavy, že Smetana vypravoval a ostatní poslouchali. Rozhovořil-li se o hudbě, hudebnících, o směrech v umění, o vlastních citech<sup>141</sup> uměleckých, o vlastních zkušenostech a nazírání na potřeby české hudby, dovedl uvést své posluchače v obdiv bystrotí svých posudků a vznešeným idealismem, kterým dýchala mohutná jeho duše. Láska k umění, jemuž posvětil svůj život, láska k rodné půdě a k národu, z něhož vyšel, vyzářovala nejen z jeho díla uměleckého, ale i z jeho výkladu slovního. Smetana mluvil obyčejně z počátku sotva slyšitelně, pak stále hlasitěji kladl důraz na význačná slova, někdy ovšem i z míry hlasitě, poněvadž se neslyšel. Věrný průvodce jeho Srb pilně zaznamenával výroky Smetanovy a každý večer naplnil jimi několik listů.<sup>142\*</sup>*

*Byla-li řeč o skladbě hudební a piano bylo po ruce – bývalo to nejčastěji ve schůzích hudebního odboru Umělecké besedy – Smetana užíval klavíru k živé demonstraci při vývodech, citoval místa ze skladeb, o kterých mluvil, a rozprava přeměnila se v zajímavou přednášku o tom kterém skladateli nebo druhu skladby. O sobě znamenitá paměť Smetanova ještě se rozjasnila, podepřela-li se představa hrou na piano. Často vyvinula se z takových ukázek hudby na pianě celá produkce hudební. Smetana hrál sám vlastní skladby i cizí, nebo vyzval přítomné umělce k spoluúčinkování. Tak improvizoval se na příklad v kruhu přátelském koncert, při kterém Smetana s virtuózem na housle, prof. Koptou, hrál Beethovenovu sonátu Kreutzerovi věnovanou, jindy zase s Koptou<sup>143</sup> a violoncellistou [Aloisem] Nerudou<sup>144</sup> své klavírní trio. Zdálo se, jakoby jemný cit v prstech do jisté míry nahrazoval Smetanovi ztracený sluch, hrál jemně, poeticky a vždy dovedl v hudbě povědět něco nového. Teprve později stávalo se, že v pianu (jemném odstínu) dotýkal se klapek, aniž přitom vyluzoval tóny. To postřehli jsme poprvé, když roku 1879*

141 V *Hudební revue* je uvedeno „cílech“ (Chvála 1916, s. 285).

142\* Nemohl jsem se dopátrat, co se stalo s těmito záznamy, o nichž se ví, že jsou autentické a obsahují nedocenitelnou látku pro povahopis mistrův. Pro budoucího biografa Smetanova byly by vzácným doplňkem materiálu, poskytl by mu celou řadu údajů dosud nezaznamenaných a známé údaje v mnohém by osvětlily.

143 Václav Jan Kopta (1845–1916), žák Ferdinanda Lauba, uprchl do Ameriky roku 1866, kde s Aloisem Strakoschem podnikl úspěšné turné; roku 1872 se stal profesorem na konzervatoři ve Filadelfii a vrátil se později na odpočinek do Podmok u Sušice. Pak odešel zase do Ameriky, vyučoval v San Francisku a v Los Angeles, kde zemřel.

144 Alois Neruda (1837–1899), český violoncellista, dlouholetý člen orchestru Prozatímního a Národního divadla, hrál ve smyčcovém kvartetu, jež provedlo 29. března 1879 poprvé veřejně Smetanův kvartet *Z mého života* v Umělecké besedě.

v bytu mém (v Krocínově ulici) z partitury právě dokončené předehrával symfonické básně Tábor a Blaník. Někdy Smetana při hře také zpíval – ovšem falešně; nemohl zpěv sluchem kontrolovati.

Se zanícením mluvil Smetana vždy o Beethovenovi. Kdysi promlouvaje o deváté symfonii a jejím adagiu zvolal: „Das ist keine irdische Musik mehr, das ist göttliche Offenbarung!“ Německé slovo ozvalo se u něho mimoděk, když okamžitě nenašel příhodného slova českého, což u muže, jenž – ač rodem i přesvědčením Čech – chodil do německých škol a jako umělec obcoval často v německé společnosti, není nic divného, žeť ještě v době, kdy i v kruzích vysloveně českých nemluvalo se výhradně česky.

Nadšeně vyslovoval se Smetana též o Wagnerovi, jehož díla, která znal dokonale, naplňovala ho obdivem. Ale jeho láska k dílu Wagnerovu nebyla slepá, a nikdy se netajil s námitkami proti Wagnerovi, kde kázalo mu je vlastní přesvědčení, podepřené prozíravostí a zkušeností, které se srovnávalo s jeho uměleckou povahou vzácně scelenou. Častěji vyslovil se, že nepochopuje, proč Wagner vede někdy zpěvní hlas v intervalech nezpěvných.<sup>145\*</sup>

Ochotně vyprávěl Smetana svým známým o svých stycích s umělci cizími, o pobytu ve Výmaru u Liszta (1849), o svém působení ve Švédsku (1856–1859), o návštěvě u Schumanna, a jak v středu společnosti Lisztovi kdysi poznámka Herbeckova,<sup>146\*</sup> že Češi mají jen vlohu reprodukcí, vzbudila v něm touhu dokázat, co dovedeme v tvorbě hudební.<sup>147</sup>

Smetana vypravoval poutavě a výkladům jeho vtípem sršícím nasloucháno s pozorností napjatou, i když opakoval věci již známé. Přátelé sami nabádali ho k opakování věcí známých, obzvláště šlo-li o to, aby se rozveselil a odvrácen byl od myšlenek ponurých. Nejvíce bylo mu téma: pobyt v Göteborgu, kam byl Dreyschockem<sup>148</sup> doporučen za ředitele filharmonického spolku. Vděčně vzpomínal ochoty, s kterou ve Švédsku vycházelo se mu vstříc, i vážnosti, které tam požíval jako učitel i jako virtuóz. S humorem, prostoupeným měkkými projevy vděčnosti, líčil oddanost židovského učitele zpěvu A. Nissena,<sup>149</sup> který s horlivostí neutuchající staral se o jeho koncerty, o vhodné uvedení jeho do rodin vážených, o zkoušky ve spolku filharmonickém, o jeho poměry soukromé; zkrátka byl jeho faktotem a nezištně byl činným v jeho zájmu. Nissen obstarával korespondenci, konal občůzky v záležitostech hudebních, aranžoval koncerty, sestavoval programy, zval spoluúčinkující, pořádal ovace, radil a pomáhal, vše z obětavosti a z lásky k umělci, kterého zbožňoval. My chápali jsme tuto náklonnost; vždyť Smetana i v pozdějším věku, kdy osud těžce naň doléhal, jej roztrpčil, zatvrdil a učinil málo sdílným, měl v povaze své cosi vábívého; kdo pak blíže poznal jeho zlaté srdce a ideální ryzost jeho snah, přilnul k němu celou duší a stal se jeho oddaným ctitelem.<sup>150</sup>

145\* Nezdá se mi býti od místa zde připomenouti ještě jiný výrok Smetanův o dramatické hudbě Wagnerově. Promlouvaje o deklamatorním slohu skladby a nekonečné melodii Wagnerově v orchestru Smetana kdysi v kruhu svých přátel vyslovil se: „Wir Böhmen sind ein singendes Volk und können diese Methode nicht akzeptieren.“ Jindy vyslovil se proti tomu, aby Wagnerovy opery dávaly se v Národním divadle, a když ptal jsem se přímo na důvod, vykládal, že ve svém vysloveném germánství jsou nám cizí, a že nutno v jich náhradu vytvořiti na základě reformy Wagnerových české hudební drama, jež bylo by ohlasem duše české. Oponoval jsem poukazuje k tomu, že takovéto české hudební drama mělo by těžkou pozici před obecností opery Wagnerovy neznajícím. Smetana zavrtěl hlavou a prohodil, že nutno bojovati vždy a všady. I tato rozmluva našla by se v záznamech Srbových.

146\* Johann Ritter von Herbeck (1831–1877), proslulý vídeňský dirigent, též skladatel.

147 Výjev s Herbeckem reprodukuje Smetana podrobně ve svých denících (viz Srb-Debrnov 1902).

148 Alexander Dreyschock (1818–1869), žák J. V. Tomáška, slavný český klavírní virtuóz, jako skladatel se zaměřoval zejména na klavírní skladby.

149 O Smetanovi v Göteborgu podrobně viz Kraus 1925, kde je více i o Anschelu Mosesu Nissenovi, jehož neteří byla Smetanova přítelkyně Fröjda Benecková.

150 Potud publikováno v *Hudební revue* (viz Chvála 1916).

---

*Tajemství se líbilo* (nejvíce ansámbl z *As dur* v druhém jednání, v kterém Smetana, „zapíraje své choutky, ba sama sebe, a písic v dualismu, který se mu protíví“, dle vlastního doznání přinesl obět obecnstvu, pak Kalinův zpěv „Nač o tom déle hádat“, pro J. Lva přikomponovaný, ku kterému místo – opět dle vlastního doznání – odhodlal se jen z donucení), ale nedosáhlo té přízně, jako před ním *Hubička*, v které „lahodných písni“, jež obecnstvu se líbí, „mohlo nahromaditi se dost a dost“. Opakovala se tu stará hra: umělec rychle stoupal a obecnstvo nemohlo mu stačiti, přestože se moderoval, že činil ústupky. Dovolují si zde přičiniti několik poznámek o umělecké povaze skladatele Smetany, jak jevila se mně, i v jeho skladbách, i v jeho projevech soukromých. Smetana byl zjev skrz naskrz hudební, skladatel který hudbou dovedl pověděti a pověděl vše. Oproti Gluckovi, který, skládaje operu, zapomínal, že jest hudebníkem, a oproti Wagnerovi, který vůbec popíral, že by byl hudebníkem, Smetana vždy a v prvě řadě ohlašoval se jako hudebník. On dovedl architektonické formy hudební, symetrické melodie, periody přesně členěné a uměle zaokrouhlené uvésti ve spojení s projevem případně charakterizujícím, s výrazem eminentně dramatickým. V jeho operách, i nejpokrokovějších, objevují se uzavřená hudební čísla, aniž by tím byl ohrožován postup děje, aniž by tím trpěla kontinuita dramatické skladby. Eminentně hudební povaze Smetanově nehověla wagnerovská metoda nekonečné melodie v symfonickém orchestru a slohu jen deklamatorního ve zpěvu. Chtěl míti části této melodie, symetricky členěné též ve zpěvu. „Jsme zpěvný národ“, říkal, „a nemůžeme přijmouti za svou tuto metodu“. A nepřijal ji, komponoval po svém. A přece byl znamenitý dramatik. Případné zhudebnění slova, plastickou, ryze českou hudební deklamaci slova, zdůraznění dramatických obrátů, symfonické prohloubení orchestrálního proudu, prokomponování a vyvrcholení scény – to vše znal, toho všeho užíval s mistrovstvím. Ale přesto vše v jeho operách „se jen hemžilo melodií dle staré formy“. Smetana byl ve všem svůj: koncepcí, slohem i nazíráním na potřeby českého umění. Ač jsem si předsevzal ve svých pamětech nepolemizovati proti náhledům odlišným, nemohu neupozorniti na to, že po mém názoru a po mých zkušenostech umělecká povaha mistrova se zkrlesuje, tvrdí-li se, že Smetana byl nepřitelem absolutní hudby. Byl přítelem hudby programové, byl umělec, jehož poetický námět povznášel a uchvacoval, byl hlavně skladatelem slova a básnické představy, nemiloval prázdného „klinkání“ a v opěře oponoval choutkám absolutně hudebním – ale nepřitelem absolutní hudby nikdy nebyl. Jak byl by jinak mohl komponovati slavnostní symfonii, jak byl by se mohl státi apoštolem české polky, českých tanců vůbec, jak bylo by mohlo jeho prací vzniknouti *klavírní trio*,<sup>151</sup> které sice věnováno jest památce zesnulé dcerušky mistrovy, ale nikterak není hudbou programovou, jak *druhé smyčcové kvarteto* (z posledních prací Smetanových), jemuž program dobře ani vnutiti nelze? Vždyť i v operách Smetanových jasně a rád ozval se absolutní hudebník, když situace to dovolovala, nebo když přímo ho k projevu vybízela. Připomeňme si jen baletní hudbu Smetanovu!

Tvrzení, že Smetana „zásadně zavrhoval absolutní hudbu“ (on, jemuž Beethovenovy symfonie byly vrcholem umění!), jest přinejmenším hrubý omyl, hřích na památce jeho spáchaný.

---

Památný rok 1881 (první otevření Národního divadla) dal nám Smetanovu *Libuši*. Jí vyvrcholila tvorba mistrova na poli opery vážné, jako předtím v *Tajemství* vyvrcholila na poli opery komické. Devět let čekala partitura *Libuše* na provedení. Znal jsem ji dobře již před provedením, neboť byl jsem členem poroty, která jí přiřkla cenu, a roku 1880 po dva měsíce jí se obíral a obdivoval. Přes to, že k hudebním dramatům Wagnerovým má blíže než kterákoliv jiná opera Smetanova, není díla smetanovštějšího. Svátek otevření Národního divadla a uvítání v něm *Libuše* slavil jsem [...] <sup>152</sup> jako hudební referent časopisu *Politik*, do jehož redakce vstoupil jsem jako externista

<sup>151</sup> *Klavírní trio g moll* z roku 1955, op. 15, dcera Bedřiška zemřela 6. září 1855.

<sup>152</sup> Zde vypouštíme „s sebou“.

počátkem roku 1880. O *Libuši* uveřejnil jsem v *Politik* tři fejetony; prvním (5. června) preludoval jsem premiéru, druhý (12. června) sladil jsem v akord radosti nad otevřením Národního divadla dílem Smetanovým, třetí (16. června) jest dodatkem ku kritické úvaze předběžné. Připojuji zde tyto tři fejetony – vynechám jedině vypravování děje, které dnes bylo by nadobro zbytečné – doslovným českým překladem. Jisto jest, že leccos dnes napsal bych jinak, než napsal jsem před více než třiceti roky, a že nejen v tomto případě, nýbrž i v mnoha jiných, pročítaje své zprávy z let dávno minulých, pocítuji zrovna touhu po tom, zmírniti jejich dithyrambický tón (Ed. Hanslick nazval jej kdysi tónem klarinetu z A, který dlužno čísti o malou tercii níže), někdy i opravit i či doplniti jejich kritickou linii. Považuji však za vhodné odolati této touze a otisknouti vše tak, jak původně bylo napsáno. Necht' vytyká se zprávám mým cokoliv, to buď jim přiznáno, že jsou přirozenou odezvou zažitých dojmů, věrným, ne opravovaným obrazem své doby.

(Fejeton v *Politik* ze dne 5. června 1881.)

„Hlásíme-li se zde k slovu, abychom provedení opery Smetanovy, cenou poctěné, kterou má se otevřít velké Národní divadlo, předeslali vysvětlivku v příčině textu a slohu, neřídíme se tu pouze zvykem, který hudebního referenta zavazuje, aby zprávou předběžnou obecnost upozornil na operní novinky: my též podřizujeme se vnitřnímu pudu, který vede nás k tomu, abychom – pokud naše dosavadní známost s textem a hudbou to umožňuje – očekávání interesovaných kruhů nařídili na cestu, po které dílo vyjde jim vstříc; pak rádi bychom slovem v poznání věci zakotvených čelili četným domněnkám, předčasným posudkům a nečasným předsudkům, které ‚pod rukou‘ s velkou horlivostí se kolportovaly.

Pokud seznámení se s partiturou připouští úsudek o dramatickém díle hudebním, utvořil jsem si již úsudek o *Libuši* a také jej prohlásil. Měl jsem čest býti členem poroty, která rozhodovala o zadaných operách konkurenčních, a která opeře *Libuši* přiřkla jednoduše první cenu s tím odůvodněním, že **hudba** tohoto díla **zplna** vyhovuje všem požadavkům umění. Tichá výčitka textu,<sup>153</sup> v tomto zdůvodnění tkvící, nedotýká se jej nezaslouženě; jeho poetická cena žádným způsobem nevyrovná se vysoké umělecké ceně hudby. Jest neštěstím pro operu vůbec a štěstím pro *Libuši* zvláště, že v příčině libret nebyli jsme zhýčkáni; dobré texty operní jsou u nás stejně vzácné jako jinde; skladatel je šťasten, může-li se rozehráti pro základní myšlenku textu jemu nabídnutého a najde-li v jejich provedení aspoň tolik upotřebitelného, aby (při kompozici) nemusel zapřít žádnou svou hlavní intenci. Více než to přineslo dosud málo operních textů, **méně** však také nenabízí Wenzigův text *Libuše*. Zdůrazňujeme to proto, že před některým časem ‚zasvěcenci‘ prohlašovali, že bohatá působivost hudby obětována jest tu nedostatku textu opery. Nutno-li připustiti, že ušlechtlejší dikce, větší myšlenkové bohatství v dialogu a pevnější sepnutí dramatické pásky bylo by přineslo zisk nejdříve textu samému, pak celému dílu, nutno také přiznati, že na texty mnohem slabší textu Wenzigova byly napsány opery nesmrtelné, nehledě ani k operám, jež po století vlekou se přes jeviště s přitěží nesmyslu, aniž by vysílány pod ní klesly. Spojena se slovem hudba popřípadě může i ledabylostí dodati významu, nikdy však nemůže slabé slovo snížit k sobě vznešenou hudbu.

Každým způsobem stojí text *Libuše* vysoko nad textem druhé vážné opery Smetanovy, *Dalibora*, který rovněž pochází z pera Wenzigova. Látka pro slavnostní operu nemohla býti volena šťastněji: oslavujeť opera významný moment, z kterého vedle zářivé lidové pověsti vytrysklo na dlouhou řadu století vlasti požehnání. V slavnostní den, na kterém otevrou se brány našeho chrámu múz, opěvati bude naše umění nadšenost, z které kdysi náš lid jásal vstříc *Libušině* soudu a vstupu na trůn Přemysla, praotce slavného českého rodu knížecího – to zdá se nám býti umělecká slavnost, důstojná významného okamžiku v životě národa.“

Následuje vyličení děje *Libuše*, pak pokračuje se v úvaze o ní:

„*Libuše* je třetí vážná opera Smetanova; přišla po *Daliboru* (1868) a vznikla v letech 1869–1872. Osm roků měl ji mistr pod zámkem ve svém psacím stole. Jednak slavnostní nálada, kterou se nese celá opera, živila v něm přání, aby spatřil dílo své mezi slavnostními kusy pro otevření Národního divadla určenými; jinak zdá se, že vyčkával času, který umožnil by dokonalejší, zvýšeným požadavkům díla vyhovující provedení, a tím příznivější byl pro jeho

153 O vzniku *Libuše* a k rozboru Wenzigova textu viz např. Očadlík 1939.

umělecké zámysly. Splnění zmíněných přání prospěje prvému dojmu, neboť dá se tu předpokládati náležitá vnímavost pro základní náladu díla; dle možností dokonalé provedení jest pro toto dílo životní otázkou spíše než pro kterékoliv jiné domácí, jež předcházelo. Dílo, jež volně a bez váhání nastupuje životní dráhu hudebně dramatickou, která dosavadní ostýchavé pokusy mění v zásady a vážné opeře české má ukázati směr, dílo, jež klestiti má cestu pokrokovým názorům a získati pro svůj směr obecnstvo, i [obecnstvo] oprávněným novotám nevalně nakloněné: takové dílo klade s úspěchem i osud svých zámyslů, tedy celý svůj životní účel, do rukou provedení, a jest jen spravedливо, že se jeví snaha připravit je způsobem dosavadní zvyky o celou životní velikost převyšujícím.

Z toho, co zde pověděno, vyplývá, že v Libuši nemáme očekávati operu, jež by slohem přilákala k některé z předchozích vážných oper českých. Ani zmíněný již Dalibor, který vnější formou oproti Braniborům v Čechách znamená velký pokrok, neobsahuje více než naznačení deklamatorního hudebního slohu, udržujícího se v kroku s pohybem dramatickým, který v Libuši učiněn je zásadou. V Libuši vzdal se skladatel nadobro stanoviska, z něhož pohlíželo se na operu jako na řadu samostatných hudebních čísel recitativem (po případě též prózou) spojených. Nenalzáme tu již ničeho ze způsobu kompozice, vedle kterého ku příkladu řítící se katastrofa musela vyčkati odzpěv nějakého finále, odbytá situace kvůli trojdílné hudební formě musela se opakovati, nebo úsečný dramatický moment musel zbahnit v široce rozložené árii se skvělou kadencí. Na místě trojdílné árie, dueta a ostře ohraničeného, do dramatického přístupu zaklíněného ansámblu, zdělaného pro potěchu zpěváků na jevišti zaměstnaných, opanoval hudební monolog, dialog a souzpěv s dějem kupředu se nesoucí. Snaha o největší intenzitu hudebního výrazu, o případnost hudební charakteristiky, o náležité vetkání hudby do vnějšího i vnitřního postupu pomocí motivu příznačného, volně<sup>154</sup> a případně ovládaného, o správné zachycení slova a situace: slovem, nikoliv hudba kvůli hudbě, nýbrž hudba, jakou žádá text, velí drama – takový jest zákon, kterým řídí se moderní dramatická skladba a jemuž také Libuše se podřizuje. K zásadám Wagnerovy reformy lnou víceméně všichni moderní dramatičtí skladatelé – též Smetana. Tento wagnerianismus jest po našem názoru rovněž tak záslužný, jako zavržení hodno jest, hledá-li se spása opery v opičení se po hudební rázovitosti Wagnerově a nesmyslném zpitvoření zdravé zásady.

Netřeba snad zvláště ujišťovati, že dílo Smetanovo, jemuž žádná ze skutečně velkých vymožeností moderní opery nezůstala cizí, jest prosto povážlivé napodobeniny každého cizího, tedy také Wagnerova hudebního slohu. Typické rysy múzy Smetanovy ve vysoce vážném projevu nového díla nepozbyly ničeho ve svých zvláštностech a základní rys národní, kterým mistr českému umění hudebnímu předepsal směr pro přítomnost i budoucnost, pozdravuje nás tu stejně důvěrně, jako ve všech ostatních jeho dílech.

Předběžná zpráva, která nechce kritizovati, nýbrž jen všeobecně upozorniti na povahu díla, přirozeně nemůže míti v úmyslu bližší úvahu o jednotlivostech hudebního založení Libuše; budiž nám jen ještě dovoleno poukázati jedno, kritérium samostatnosti této povahy díla, po našem soudě důležité.

Zmínili jsme se již shora o tom, že ke způsobu hudebního zacházení s textem skladateli Libuše byla vzorem mistrovská díla Wagnerova, ale Smetana nepoddává se Wagnerovi nepodmíněně, nýbrž řídí se jeho příkladem jen potud, pokud vlastní umělecká osobitost nevede ho na vlastní cestu – a to nastává všady tam, kde přesvědčení hudebníka hlásí se k svému právu a stanoví hranice ústupkův. Odtud ona převaha výstavby period v hudebním toku nového díla, která hudebníku dovoluje oddati se zcela zachycené myšlence; odtud jistá symetrie melodických frází širokým tokem plynoucích a k začátkům se vracejících, jak to hoví jak charakteru hudby Smetanovy, tak i naší hudbě lidové; odtud dále neobmezený zřetel k libozvuku a zpěvnosti při vedení hlasů; odtud konečně zachování několikahlasého zpěvu a ansámblu.“

(Fejeton v *Politik* ze dne 12. června 1881, obsahující zprávu o prvním představení v Národním divadle.)

„Do památného listu kulturních dějin Čech, který budoucím věkům uvede na paměť duševní rozmach našeho národa v posledních desetiletích, vepsal včerejší den událost, které miliony nedočkavě hleděli vstříc – včera otevřely se brány chrámu, který lid zbudoval vznešenému umění, múzy slavily svůj vjezd do něho a přijaly hold české

---

154 Patrně myšleno vůlí.

intelligence, jež upravila jim tuto důstojný stan, a přízeň osudu, který české umění hudební vedl šťastnou cestou, způsobila, že múzám na uvítanou k nohám položen býti mohl nejkrasší plod jejich vlastního požehnání. Smetanova slavnostní zpěvohra Libuše, kterou otevřeno bylo Národní divadlo, stojí na vrcholu domácí dramatické skladby vážné; ona přijala za své všechny důležité vymoženosti moderní opery, stojí na výši doby a má státi se východiskem pro veškeré další snahy vážné opery české, základním kamenem k našemu hudebnímu dramatu. Touto operou stal se národní svátek otevření chrámu umění zároveň svátkem hudebním, svátkem, jehož význam budoucnost plně ocení.

Pokusili jsme se na tomto místě již ve zprávě předběžně objasnit intence díla a jeho umělecký směr; nenásleduje-li ani dnes po prvním provedení Libuše doplňující kritika díla, nýbrž jen zpráva o povšechném dojmu představení a o hlavních jeho okamžicích, budiž toto opomenutí, jež odčiněno býti má ve článku příštím, omlučeno radostným vzruchem, v kterém pod mohutný dojem povznášející slavnosti, pod dojmem toho, co jsme právě slyšeli a viděli, píšeme tyto řádky.<sup>155\*</sup> Povznešená nálada, v které nejen my, ale jistě každý návštěvník zahajovacího představení, uchvácen účinem impozantní stavby a impozantního díla hudebního, opouštěl Národní divadlo, nedá nám dosíci klidu, jehož jest potřebí ku kritické analýze uměleckého díla. Myšlenky létají v dosahu odneseného dojmu od vzpomínky ku vzpomínce; ne věcná úvaha, nýbrž pocit domáhá se výrazu: proto dáváme před kritikem slovo horlivému navštěvovateli divadla, který v radostném očekávání překročil chrám múz a bez uvažování poddal se prvnímu dojmu toho, co oko vidělo a ucho slyšelo.“

Následuje vzpomínka o dojmu hlediště a o okázalostech představení zahajovacího; pak vrací se zpráva opět k dílu Smetanovu.

„Započalo se prvé provedení Smetanova díla, cenou poctěného, slavnostní opery Libuše. Impozantní zvuky známé velkolepé slavnostní přede hry<sup>156</sup> k opeře byly dokonalým výrazem slavnostní nálady, v které dostavili jsme se ku toužebně očekávané slavnosti otevření Národního divadla. Mocí neodolatelnou uchvátily nás mohutné orchestrální akordy, které ve vzácné zvukové kyprosti nesly se prostorem skvěle akustickým – tak pozdravil velký umělec velkou událost svého života, tak vycítil význam okamžiku, který jeho lidu splnil dávné přání! A slavnostně, jak génius umělcův jej hlásá, ozval se každý tón v našem nitru: pocítili jsme, že Libuši vstoupila dramatická hudba česká do nové fáze, pro kterou ve slavnostním okamžiku svoláváme shůry ono požehnání múzy, které provázelo českou zpěvohru ve všech stádiích jejího dosavadního vývoje.

Povznášející pocit, který vzbuzuje přede hra, dovede opera nejen zachovati od scény k scéně, nýbrž stupňuje jej ještě v nejvýznamnějším svém momentu. Skladatel chopil se národní látky s vlasteneckou vřelostí a prostým slovům textu vdechl duši opravdového uměleckého nadšení. Proto hned v prvé scéně tklivý zpěv Libušin, jehož zvukový pramen vyvěrá z hlubokého citu a ve slovech „Ó bohové, slyšte modlitbu mou; můj národ vezměte v ochranu svou!“ zmohutní na veletok. S touto scénou velebnou kontrastuje ostře vášnivá scéna, v které ze stísněné hrudi Krasaviny vydere se přiznání viny v neblahém sporu bratří. Následující proměna uvádí nás do hradního dvoru, kde před shromážděným lidem koná se Libušin soud,<sup>157</sup> a přináší ve svém finále, jež zároveň jest závěrem prvního aktu, nejkrásnější projev Smetanovy tvorby: úchvatně působí jásot, až do závěrečného akordu vzrůstajícími akcenty stupňovaný, kterým lid vítá volbu Libušinu. Celé moře zvuků svítí nám vstříc v tomto místě září, již oslňující krása nejsilnějších hudebně-dramatických momentů, kterými moderní skladba může se honositi, nedovede zatemniti. Jaká vznešenost ducha v této koncepci, jaká moc v těchto tónech, jaká síla v ovládnutí masy!

<sup>155\*</sup> Zprávu tuto psal jsem v noci po otevření Národního divadla v redakci *Politiky*.

<sup>156</sup> Přede hra k *Libuši* byla provedena před prvním provozováním *Libuše* ve Filharmonickém koncertě 14. dubna 1872 a 25. května 1874 při slavnostní akademii Akademického čtenářského spolku. Roku 1875 došlo k vydání klavírního výtahu i partitury přede hry, docházelo tedy k dalším provedením.

<sup>157</sup> Do ovzduší, v němž byla skládána *Libuše*, patří i skladba *Libušin soud*, kterou Smetana složil jako hudbu k živému obrazu podle básně *Rukopisu zelenohorského* roku 1869. Byla poprvé provedena 12. dubna 1869 na Žofině při ochotnickém představení.



První tóny druhého aktu upadají zpět do vážně ponurého tónu, z kterého vynořila se glorie předchozího závěru. Obdivuhodná jest pravdivost, s kterou lokální tón vystihuje zde náladu situace a zachovává ji až k příštímu dramatickému obratu; tento obrat způsoben jest smířením milujících (Krasavy a Chrudoše), na které následuje smíření rozvaděných bratří – rázem zmizí divoký, vášnivý žár, prodírající se v zimních tepech hudebním proudem, a ustoupil milému, usmiřujícímu světlu, zalévajícímu uklidněné předivo tónů, jež vyústí v dojemnou dohru.

Z předešlé k následující scéně (po opětné proměně) vynoří se v plném lesku motiv Přemyslův a ohlašuje, že nyní do popředí vystupuje mužná postava zvoleného knížete. Rozkošná hudební idyla obtéká proudem libého zvuku rozjasněnou krajinu, jež rozprostírá se před naším zrakem: splétající se melodie šalmají, výskající hlasy ženů za scénou, velký tanec dělnictva z pole se vracejícího, vše skýtá zabavující hudební obrazy plné půvabu a životní svěžesti. Dojemná jest pravdivost výrazu ve zpěvech Přemyslových a tklivá vniternost uměleckých projevů orchestrálních. Vystoupením Libušiných poslů, kteří zvěstují Přemyslovi rozhodnutí kněžnino, vrací se velebná základní nálada slavnostní zpěvohry, která v předchozích scénách postoupila vládu měkkému lyrismu, aby nadále ve vzrůstající intenzitě spěla k závěru, korunovanému nadšenou apoteózou.

Předešlá vzácné hudební krásy uvádí do třetího aktu. Náladový obraz, zachycující Libuši, jak v kruhu svých věrných očekává příchod zvoleného manžela, a sbor panen, holdujících knížecí nevěstě, zarámoval skladatel do krásné, umělecky přepychové hudby, z které lze vycítiti mistrovi radost z tvorby. V triumfálním pochodu, provázejícím vjezd Přemyslův do Vyšehradu, rozvinuje mistr celou sílu své duševní a technické mohoucnosti, ku které pak přistupuje celá jeho síla dramatická tam, kde hudba sleduje Libušinu věštbu. Jako na železných sloupech spočívá mohutná a velebná hudební stavba apoteózy na tématech staročeského chorálu Kdož jste Boží bojovníci<sup>158</sup> a vyvrcholuje grandiózně v závěrečných slovech ansámblu „Národ český neskoná! Sláva!“

Následuje vyznání horlivé snahy o důstojné provedení Smetanova díla a dobrého úspěchu této snahy, načež zpráva končí slovy:

„Tak tedy zakončujeme svoji zprávu o prvním provedení představení v Národním divadle v témže radostném vzrušení, v kterém jsme ji započali.

Nechť příznivá hvězda, jež zasvitla Národnímu divadlu při otevření, provází naši národní scénu na cestě, která vede k posvátným cílům umění.

Miliony srdcí, která s radostným rozechvěním pozdraví zprávu o vznešené slavnosti, otevření Národního divadla, vysílala této slavnosti vstříc horoucí požehnání a dnes naplňují se jediným posvátným přáním: necht' vznešené, blažící umění, jež slavnostně a důstojně vešlo do krásného chrámu, jemu věnovaného, v něm povždy důstojně jest chováno!“

(Fejeton v Politik ze dne 16. června 1881.)

„Čím větší umělec, tím více předbíhají jeho díla dobu, a čím větší je vzdálenost, dělící je od běžného vkusu velkého množství, tím obtížnější jest úloha kritiky, zprostředkovat<sup>159</sup> mezi umělcem a obecnstvem. Toto žádá vždy, aby přišel prorok k vrchu, a stává se tím netrpělivější, v čím větší vzdálenosti vidí před sebou umělecké dílo, jež doufalo spatřiti těsně vedle sebe. Není umělcem, kdo ve svém díle nespěje duchem do výše a technickým úkonem kupředu, a není přítelem umění, kdo nesnaží se s porozuměním dosíci uměleckého díla. Tyto poznámky předdesíláme kritice o Libuši proto, poněvadž po prvním provedení díla z mnoha stran slyšeli jsme okřídlené slovo, že Libuše je operou pouze ‚pro znalce‘. Ovšem jest takovou, chce aby ji znali ti, kdož chtějí ji poznati. Podobně byl kdysi Fidelio nebo Don Juan,<sup>160</sup> ještě před několika málo roky Lohengrin, operou ‚pro znalce‘. A čím byl Lohengrin německé opeře, tím jest Libuše opeře české. Rychle žije, co žije lehce, velikost zpravidla zápasí s přítomností o budoucnost.

V předběžné zprávě o Libuši snažili jsme se o výklad intencí tohoto díla, poukázali jsme k tomu, že zásada, které se jeho hudba přidržuje, je zdravě pokroková, že Libuši vstoupila vážná česká opera do nového stádia, v kterém

158 Dnes se užívá zejména název *Ktož jsou boží bojovníci*, event. mladší varianta písně *Kdož ste Boží bojovníci*.

159 Ve smyslu „být prostředníkem mezi umělcem a obecnstvem“.

160 Mozartova opera *Don Giovanni*.

hudba nebojuje proti slovu, aby uhájila absolutní svou vládu, nýbrž vchází s ním v úzký spolek. Hlavní moc hudební soustředěna jest v orchestru a jde za slovem. Musí znáti Smetanu, vznětlivost jeho vlasteneckého citu, musil postřehnouti, jak při nejmenším impulsu tohoto citu vzpruží se k činnosti jeho bohatá obraznost, kdo chce pochopiti, že volba mistrova padla na text Wenzigův, že mu věnoval nejlepší svou sílu a vytvořil na jeho podkladě dílo dle vlastního přesvědčení. Patriotická látka o sobě nadchla ho k nejradostnější tvorbě umělecké, a jeho obraznost, jež ve velké výši nad libretem sama sprádá si básnický tuto látku, způsobuje, že nejstřízlivější místo ho nadchne a nejprostější slovo proň nabývá půvabu poetického, jakmile dotkne se okruhu jeho citu. Jen takto mohl slabý, nevzletný text státi se podkladem dílu hudebně dramatickému, jehož vznešenosti se obdivujeme. Skladatel pozvedá k sobě básníka – toť úkaz, který v dějinách opery vždy znovu se opakuje.

Libreto Libuše má vlastně – uvážíme-li vše – oproti množství nedostatků jedině přednost zajímavé, hlavně pro slavnostní operu, jak vytvořil ji Smetana, se hodící látky. Vše, co básník přičinil k vábné pověsti o sváru bratří a o povolání Přemysla na český prestol<sup>161</sup> z vlastního – nehoda mezi Krasavou a Chrudošem, erotické vazby obou hlavních postav, jest myšlenkově slabé a mělké v pocitu. Jest povážlivo ve vážném dramatu závažné události odvozovati z malicherných příčin, spor bratří i jejich smír učiniti závislým na vrtochu dívčím. Naštěstí odmítá s velkou rozhodností mohutný kmen pověsti epizody k němu přibásněné. Další význačný nedůstatek pocítujeme v dikci, jest často suchá, často myšlenkově chudá; tato vada těžce padá na váhu v díle, které sklání se deklamatornímu tónu, vyžadujícímu poetickou a obsažnou řeč. Básník, který v apoteóze naivně předpisuje, že při objevení se královského hradu hudba má intonovati Kde domov můj?, ovšem nemohl textem svým vyhověti pokrokovým obmyslům skladatelovým.

Naplňuje nás bezmezným obdivem, jak z tohoto textu Smetana dal vzniknouti dílu významu Libuše. Svým velkolepým slohem, mohutným, z nevyčerpatelného pramene bohaté vynalézavosti živeným proudem, ušlechtilou a plastickou polyfonií a duchaplným způsobem, kterým slovo zachycuje a v krásném výrazu pozvedá, jest hudba Libuše z nejcennějších v moderní dramatické skladbě. Kdo přišel, aby pokochal se lehkonožnými rytmy, aby odnesl si poklad melodií lidové hudbě přiblížených, které by se daly pamatovati a zapískati, ovšem asi byl zklamán a zmaten. Avšak i větší část obecnstva zastal nový směr Libuše nepřipravenu; tomu nebudeme se diviti, uvážíme-li, že českému jevišti a věrnému jeho obecnstvu dodnes zůstalo cizím vše, co reformační nová doba přinesla na cestě, kterou běře se Libuše, že tedy u nás tato zpěvohra musí prodělati týž proces, který jinde moderní opery již prodělaly. Zdá se nám, že mnozí posluchači ztížili, či dokonce znemožnili si porozumění dílu tím, že nesledovali události na jevišti podle textu, nebo vůbec neznali děj. Hudba, řídící se přesně dějem, situací, slovem, žádá, aby provozována a vnímána byla ve svých vztazích k slovu, k vnějšimu a psychickému postupu, k osobám jednajícím a k dramatickým momentům. V těchto jejích vztazích k slovu tkví silný její půvab, v nich projevuje se duch její koncepce, celá dramatická síla; proto ztrácí se posluchači, kterému zpívané slovo jen zčásti je srozumitelné, se slovem i krása díla. Proto zjevně hlubokým dojmem působila taková místa slavnostní opery, která ovládá buď hudba a nebo uchvacující dramatický moment. Tak v první řadě: velkolepá předehra, zbudovaná na třech základních motivech příznačných,<sup>162\*</sup> soudu, Libuše a Přemysla; dojemné vzývání bohů Libuší (ušlechtilý, nad charakteristickou frází doprovodu vystupující zpěv z *Es dur*, do něhož, jakoby neodolatelnou mocí stržen, vpadne sbor, jest ve svém duchaplném vybočení do *h<sup>a</sup>* a v kadencujícím návratu do základní tóniny neobyčejně krásný); pak dříve již zdůrazněné divuplné finále prvního aktu, smavá idyla v druhém díle druhého aktu a v. j.<sup>163</sup>

---

161 prestol = trůn

162\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v *Politik*] Ve smyslu hudební teorie nejsou to vlastně motivy, témata vzniklá z pohybu a z protistojnosti motivů; proto jest také sprádání a splétání motivů příznačných v hudebním proudu, podmíněné dějem, dílem práce tematické; slov, motiv příznačný<sup>i</sup> užito jest tu dle Wagnera a v běžném smyslu. Podobně užívá se výrazu „téma“ obyčejně k označení vět a period hudebních.

163 Jedná se snad o zkratku „viz jiné“.

Naproti tomu nedoznala mnohá jiná místa stejné hudební krásy a opravdové dramatické síly z důvodů nadzmiňovaných náležitěho porozumění a docenění. (Připomínáme tu na příklad vášnivou scénu lesní, jež po náhlém obratu v tklivém tónu smírně vyzní, monolog Přemyslův, jakož i mistrovské zhudebnění scény soudní.) Tato místa příliš se odchylují od všeho, co dosud bylo běžné, a musí se znáti zcela, aby zcela byla doceněna.

Ostatně dokazuje rychle stoupající vnímavost obecnstva, již pozorovali jsme při následujících představení Libuše, že i v širších kruzích jest plno ochoty k tomu, splniti základní podmínku porozumění a vyjítí s láskou vstříc zámyslům díla, takže všeobecné a úplné ocenění tohoto uměleckého díla jest jen otázkou času.

Čím dnes ještě pieta k velkému skladateli, tvůrci české zpěvohry, a předpoklad, že Smetana, jako vždy, i zde kráčí pravou cestou, přispěti musily k doplnění porozumění, aby se docílilo velkého úspěchu, který Libuše skutečně měla, vbrzku ustoupí skutečnému přesvědčení – pak bude také lze zjistiti nový úspěch uměleckého vkusu. Smetana má nejen sílu, nýbrž i autoritu reformovati úspěšně; že v této příčině Smetana byl si vždy vědom svého vznešeného poslání, že plnil je vždy se železnou důsledností, ač neposloužil tím vlastnímu prospěchu, nýbrž svému dobrému přesvědčení – za to děkuje mu české umění dnes, za to děkovati mu bude v celé budoucnosti.

Nám přirostla tato opera k srdci svou hudbou. Bohatství vynalézavosti, jež obsahuje, nádhera polyfonie, již rozvinuje, lesk orchestrace, duchaplné zdůraznění slova, smělost koncepce v dramatických a hloubka citu v lyrických momentech: tím vším zaujala nás Libuše tak, že ani při značných délkách díla náš zájem nikdy nemizí a jen tam dočasně poněkud se oslabuje, kde křiklavé kardinální vady textu pronikají vznešeným rozkazným slovem hudebního umění a nemohou jím býti umlčeny. To děje se hlavně v těch místech, kde chudý děj, o sobě líně se ploužící, zdržován či úplně přerušován jest nezajímavými reflexemi. Ač dobře víme, že skladateli jest těžko vypustiti části svého díla, a sami neradi bychom postrádali část hudby, již skýtá nám Libuše, přece nemůžeme potlačiti mínění, že již vůči neobyčejné délce opery zkratky by jí prospěly, kdyby jimi odpadla místa, která postupu děje jsou v cestě. Tak – bychom uvedli příklad – přimlouvali bychom se za to, aby v Libuši jako zpěvohře repertoární,<sup>164</sup> zkrácena byla apoteóza a vypuštěny byly živé obrazy. Přes překrásnou hudbu je provázející míjejí se s účinem, poněvadž konečným rozluštěním konfliktu napětí diváka, po celý večer beztak silně namáhaného, přestává, a mimo to rušivá strnulost mas na jevišti škodlivě působí na povšechný účín, pro který hlavně závěr těžce padá na váhu. Uzná-li mistr potřebu zkratek, pronikavá síla jeho úsudku jistě povede ruku jeho tak, aby dílo z toho mělo prospěch.“

(Následuje poukaz na publikaci klavírního výtahu *Libuše* péčí Matice hudební a povšechná zmínka o provedení díla.)

*Libuše* nebyla z těch oper Smetanových, které rázem zvítězily na celé čáře. Naopak, trvalo hodně dlouho, než posvátná úcta, s kterou obecnstvo chovalo se k tomuto vrcholnému dílu mistrovu, ožila pochopením a láskou k němu. Nesmíme se tomu diviti. Při otevření Národního divadla v celém archivu divadelním nebylo díla pokrokově tak vyspělého, jako *Libuše*. Ani kacířovaný kdysi a pak dočasně pochovaný *Dalibor* nedal tušiti tak rychlé přilnutí k hudebnímu dramatu, jaké tuto stalo se skutkem. Obecnstvo, které tehdy neznalo ničeho z oper Wagnerových, přirozeně tvůrci *Libuše*, rychle kupředu spějícímu, nemohlo stačiti, dílu skutečně nerozumělo. Byl jsem při zkouškách *Libuše* v divadle sám toho svědkem, že i umělci účinkující udiveně patřili na dílo toto neslychaně smělé, a nechápali, že mohla by mu náležeti budoucnost. Dr. F. L. Rieger,<sup>165</sup> jemuž při vítězství *Prodané nevěsty* na divadelní výstavě vídeňské (1892) kanuly slzy radosti po lících, pochválil mou zprávu o *Libuši* hlavně jen po stránce slohového vzletu a netajil se svým názorem na věc, vedle kterého dílo Smetanovo jest „jen pro znalce“ a nikdy nezobecní. Podobně soudil též J. Durdík,<sup>166</sup> který viděl ve mně nerozvážného nadšence, jenž

164 Smetana si ovšem nepřál, aby *Libuše* byla operou v pravém smyslu repertoárovou, nýbrž operou slavnostní.

165 František Ladislav Rieger (1818–1903), český politik a spisovatel, intendant českých her v Zemském divadle byl předsedou Sboru pro zřízení Národního divadla a Družstva Národního divadla. O jeho poměru k hudbě viz Bráfová 1913.

166 Josef Durdík (1837–1902), profesor filozofie na pražské univerzitě se zvláštním zřetelem k estetice vynikl jako překladatel Byronova díla. Byl dlouholetým předsedou Družstva Národního divadla.

časem zmoudří, a stran oprávněnosti žánru *Libuše* měl námitky estetické. Cítil jsem, že většina operního obecnstva s *Libuší* neví si rady.

Přijetí díla při druhém, definitivním otevření znovuzbudovaného divadla (1883) bylo sice mnohem vřelejší prvního, ba přímo nadšené, ale vzdálenost mezi *Libuší* a obecnstvem valně nezkrátilo. Ještě deset let po premiéře *Libuše*, při jejím provedení na oslavu otevření jubilejní výstavy (12. května 1891), poukazuje zpráva má v *Politik* k *Libuši* jako ku koruně díla Smetanova, „pro jejíž ušlechtilý kov a lesk drahokamů obecnstvu – tak zdá se – bohužel dosud schází jasný hled“. Jako všem operám Smetanovým, předtím nedoceňovaným a zanedbávaným, prospěl i *Libuši* nejvíce vídeňský triumf díla Smetanova. Aprobace ciziny konala divy ve vlasti prorokově.

---

V květnu roku 1882 kterýs večer byl Smetana s několika přáteli (Fibichem, Hostinským, Srbem-Debrnovem a kapelníkem Čechem) hostem v mém domě. Srb přinesl s sebou partituru a kapelník Čech klavírní výtah *Čertovy stěny*, Smetanou asi před měsícem dokončené. Hrál se z klavírního výtahu. Hrál kapelník Čech, hrál též Smetana a začasť k tomu zpíval (ovšem falešně, což v srdci bolelo víc než v uších); Fibich, Hostinský a já sledovali jsme hru s partiturou v rukách. Napadlo nám, že oproti bohaté polyfonii a figuraci orchestrálního doprovodu v *Hubičce* a v *Tajemství*, v partituře *Čertovy stěny* jeví se často velká jednoduchost v průvodech zpěvů. Věděli jsme, že od nějaké doby mistru práce způsobuje obtíže (sám o tom mluvil<sup>167\*</sup>); těmto obtížím připisovali jsme nápadnou tuto askezi instrumentálního projevu. Smetana toho večera byl v dobré míře, vtipkoval a ochotně vykládal své zámysly v *Čertově stěně* i příznaky slohové. Při večeři připil Smetana mé ženě Emanuele. Poháry obou se střetly a – oba rozbily. Dva roky později octli se host i hostitelka v ústavu pro choromyslné, z něhož vyprostila je smrt; Smetanu záhy, mou ženu po utrpení více než čtvrtstoletém!<sup>168</sup>

Poprvé provedena byla *Čertova stěna* v Novém českém divadle 29. října roku 1882. K tomuto dni napsal jsem do *Politik* předběžnou zprávu, zabývající se hlavně libretem Elišky Krásnohorské.<sup>169</sup> Něco citátů z této zprávy:

„Stojíme před novým hudebně dramatickým dílem Bedřicha Smetany, tedy před velkou událostí v našem hudebním umění. Ještě ani tón nové operní partitury nevnikl do veřejnosti, a přece připravuje se tato ku dnešnímu představení na radostnou hudební slavnost – s toužou jistotou, s kterou očekává se svátek kalendářem určený, pozdravuje se den přinášející novou operu Smetanovu jako významný, památný pro české umění. K tomu vede o sobě již celá minulost našeho mistra, vyznačující se překvapujícím úspěchem umělecké úkonnosti, stoupající od díla k dílu. Zakladatel české opery, malý muž s velkými myšlenkami, skromný český umělec nyní uznaně již významu světového, odevzdává obecnstvu nové dílo svého vznešeného ducha – tím již označuje se dnešní divadelní večer jako večer slavnostní. Můžeme-li, pamětlivi jsouce Prodané nevěsty, Dvou vdov, Hubičky, Tajemství, nové dílo mistrovo, ohlašující se jako nejmladší článek v této řadě rozkošných komických oper, očekávati jinak než<sup>167\*</sup> V listu Smetanově ze dne 24. února roku 1882, Ant. Zavadilovi v Kutné Hoře svědčícímu čteme: „Chorobný stav můj dovoluje mně pouze v maličkých odstavcích časových pracovati; píši-li jen malou hodinku, žene se mně hučení do hlavy a dostávám závratné mžitky před očmi, takže jsem nucen nechati všeho psaní a od stolku odstoupiti a – počkati, až se to vše zase utiší.“ – V partituře *Čertovy stěny* na konci druhého jednání Smetana poznamenal, že dopsal jej „po překážkách velkých a dlouhých“ (Dr. K. Teige: *Skladby Smetanovy*. Nákladem F. A. Urbánka v Praze). Můj soukromý zápis o dojmech tohoto památného večera zní: „Hudba *Čertovy stěny* nestává se sice nikde homofonní, ale též nedociluje té kvetoucí polyfonie, která šlechtí Smetanovu hudbu. Kdyby partitury po sledních symfonických básní a oper *Hubičky* a *Tajemství* nesvědčily o opaku, skoro bych – soudě dle *Čertovy stěny* – věřil, že hluchota učinila Smetanu zdrženlivým, úzkostlivým, že dusí v něm důvěru k síle a působivosti jeho vznosné polyfonie. Poněvadž ale tento názor na věc zmíněnými skladbami se vyvrací, nezbyvá než zvláštní ten zjev vysvětliti si tak, že Smetana nápadnou jednoduchostí faktury činil ústupek širším kruhům obecnstva, kterým jeho pozdější díla zdála se příliš těžce srozumitelná.“

168 Paní Emanuela Chválová zemřela v Dobřanech roku 1909.

169 Eliška Krásnohorská, rozená Pechová (1847–1925), básnířka a autorka mnoha operních libret byla oddanou ctitelkou Bedřicha Smetany, jemuž napsala libreta k operám *Hubička*, *Tajemství*, *Čertova stěna* a k nedokončené opeře *Viola*.

s velkou radostí? Jak jinak než s radostnou důvěrou můžeme hledětí vstříc dílu umělce, který ve své uvědomělé tvorbě dosud vždy nejen že nezklamal žádné naše očekávání, nýbrž každým novým činem uměleckým je předstihl?

Čertova stěna nazývá se tříaktová komická zpěvohra Smetanova, která dnes octne se na české scéně. V ní ujímá se mistr části pole české opery komické, která dosud byla úhorem a čekala na oplodnění. Čertova stěna jest, jak text ji označuje, operou komicko-romantickou. Věrná libretistka mistrova, básnířka Eliška Krásnohorská, podala v předlohující básni skladateli text, v kterém dochází výrazu nejen lidový tón, jím s dokonalým mistrovstvím ovládaný, nýbrž i rys romantický, který neméně mu svědčí. K řešení úlohy běře na pomoc obě hodnoty středověké romantiky, reálnou, rytířskou a abstraktní, kouzelnou; první zastupuje mužská hlavní osoba kusu (Vok Vítkovic, zakladatel slávy a moci rodu pánů z Růže), druhá vychází z místa nejkompetentnějšího a uplatňuje se samým čertem (Rarachem).

Děj, opírající se důmyslně o českou pověst o vzniku Čertovy stěny,<sup>170\*</sup> odehrává se uprostřed třináctého století, tedy v době, kdy čert měl ještě potíž s věřícím lidstvem. Lidé tehdy z vlastního popudu čerta vyhledávali, a on musel co rok putovati světem, aby zlákal pochybovače a pokoušel zbožné. Vyvinul se jaksi stálý styk člověka s čertem (ovšem nepřátelský), u člověka dokonce i zvláštní jazyk obcovací v různých rčeních zaříkacích. Čert ve svém hmatavém zjevu byl nevyhnutelným zlem, s kterým každá rodina předem počítala stejnou měrou jako s požehnáním Božím. Čert osobně zastupoval zásadně zlo a nedařilo-li se mu v obcování s člověkem, odnesl si odměnu za námahu na vlastních zádech. A na pochvalu našich předků budiž zdůrazněno, že čert zpravidla byl obětí; jest pravou pochoutkou sledovati, jak v pověsti a středověké povídce často zle nakládalo se s čertem člověka pokoušejícím.

Také v pověsti o Čertově stěně jest čert čertem ubohým. Jeho nástrahu zmaří opat nově založeného kláštera vyšebrodského a jeho pomstu odvrátí přísaha zbožného mnicha: zeď, již svými služebními duchy dal [čert] zříditi v řečišti Vltavy, aby klášter zatopil, zřítí se a čert sám před znamením kříže uprchne.“

(Následuje vypravování děje, dnes všeobecně známého, proto zde zbytečné, pak uvažuje se o textu:)

„Ač předcházející vypravování jen chudě líčí děj operní knížky, čtenáři přece nedá se poznati mnohotvárnost scény, obratnost i horlivost, s kterou libretistka se snaží o to, aby skladateli bohatě skýtala vděčných momentů. Lidové a milostné scény, přítulné a kouzelné zjevy předou střídavě níť děje, exotický projev, bodrý tón lidový, humorná nota, skrytý i zjevný počín strašidelný působí vedle sebe a proti sobě, vše má hudební barvu a nezneuznatelnou snahu sloužiti skladateli nesobecky. Při prohlídce textu především zamlouvá se nám teplý cit a básnický vznos (jest tak řídkým v textech operních) milostných scén a erotických projevů. Nadchne-li se pro milostná slova Katušky a jejího rytíře v druhé a třetí scéně prvního aktu, pro slova obdivu krásy, pronášená Závišem v třetí scéně druhého dějství, náš Smetana, tož jejich zhudebnění jistě promluví k srdci. Vůbec považujeme lyrická místa libreta za jeho nejskvělejší; zaujímají je přirozeně zamilování, vedoucí dějem své unylé touhy. Z těch jednajících osob, které nechuravějí bledou myšlenkou milostnou, nýbrž přivádějí do děje humor a živí jej v něm, napadá předem prospěšně hradní Michálek. Jest to figurka zábavná, dobře vystižená postava komického starce po způsobu otce Palouckého v Hubičce nebo zedníka v Tajemství; s prvním sdílí žvatlavost, s druhým zálibu řečnění ze zvyku. Dvojzjev Benešův snad zbaví se povážlivosti, která ohrožuje podání, až zmocní se ho hudba, která falešného eremitu odlišiti může, spíše než pouhé slovo. Ve vzájemném poměru obou zůstal nám jeden zjev nesrozumitelným: při prvním setkání prchá eremita před čertem, poněvadž jeho svědomí ztíženo jest vinou, „jeho duše jest černá“, takže čert má nad ním moc. Při druhém setkání svědomí eremitovo není o nic čistší, a přece tentokrát prchá čert, vzdává se svého práva, ustupuje velkodušně protivníkovi – a velkodušnost zpravidla nebývá slabostí čertovou. Avšak nepopíratelně jest ve věcech negace čert nejvyšší instancí; má tedy nepopíratelně právo za všech okolností zůstatí tou černou hádankou, která hoví lidskému pojmu. Ve svém pekelném majestátu objeví se čert, který v předchozím zdařile ukazoval svou komickou stránku, v posledním dějství, při díle své pomsty; zde lze hudbě

170\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v Politik] Čertovou stěnou nazývá lid malebnou směsici balvanů, jakoby nasetych do řečiště Vltavy v divoce krásné roklí poblíže Vyššího Brodu, které zdržují její tok a vody její ztěšňují v bezčetných šumných Naturaktech.

i scéně domoci se působivého efektu ohnivé barvy. Rovněž dobře působiti může kontrast stínu a světla, který oproti kouzelné skýtá následující slunná scéna závěreční.

Rytířství v romantickém kuse reprezentuje rytíř Jarek lépe než přední jeho zástupce pan Vok; tomuto zpod přílby hrdiny vykukuje noční čepička nesmělého starého mládence; aspoň před svými poddanými měl by se lépe sebrati a ukázati nejen šlechtnost a dobrotu, nýbrž také něco mužné pýchy. A dokonce nesluší mu, že uchýlí se do kláštera a čeká, zdali některá z děvčat přijde tam za ním. To rytíři za starých časů chovali se jinak! Také v lehce zbudované veseloohře, hudebním účelům se věnující, musí motivy spíše domáhati se našeho přesvědčení než naší dobré víry. Naproti tomu velice sympatický jest nám vroucí tón ve Vokově vzpomínce na lásku z mládí, jakož vůbec líbí se nám opravdovost, s kterou spisovatelka textu dovede uhoditi na strunu srdce.

Na konec budiž vzpomenu krásné dikce jako hlavní přednosti libreta. S výjimkou nemnohých případů, kde kvůli rýmu nebo z ohledu na příbuzný sled slabik ve verši, někdy těžko dosažitelný, výraz je méně přirozený nebo méně prospěšně volený, je dikce veskrz ušlechtilá a vynikajícího libozvuku. Pro skladatele je zvonivý verš spisovatelčin, s kterým setkali jsme se již v Hubičce a Tajemství, a s kterým setkáváme se opět v Čertově stěně, velice cenný; již v tomto verši o sobě jest hudba, zvuk zvonu, toužící po hudební společnosti. Dikce tato s pozorlivostí vysoce cennou vyhýbá se zaměňování kvality s kvantitou slabik, mísení délek a přízvuků, jež českému skladateli způsobuje rozpak a ukládá mu volbu, buď nesprávně deklamovati, nebo obětovati rytmus.“

(Referát o Čertově stěně v Politik ze dne 31. října 1882:)<sup>171</sup>

„Mezi skladateli oper není mnoho význačně operních skladatelů, tj. hudebníků, kteří dramatickosti mají v krvi, kterým jest opravdovou rozkoší sledovati tónem myšlení, cítění a jednání životných postav, a ještě daleko méně jest takových, kteří jako náš Smetana osvědčili se stejně znamenitě ve veseloherní i vážné dramatické skladbě. Nemůže býti pádnějšího důkazu pro univerzální dramatickou vlohu Smetanovu, než jaký podaly prodlením jednoho roku dvě díla mistrova: Libuše při otevření Národního divadla, a nyní Čertova stěna – tam impozantní vznešenost stavby monumentální, zde přítulná jednoduchost při domácím krbu; tam ušlechtilý patos, strhující akcenty vášně a nadšení, zde zdravý humor, hřejivá procítěnost, roztomilé veselí. Smetana jako dramatický skladatel dovedl totiž vše, co chce, a on chce vždy to nejlepší, vyhovuje-li mu text; pravé slovo ozve se pro něho vždy v pravý čas. On nadchl se pro postavy Přemysla a Libuše, které předvedl před jeho duševní zrak text v hrubých, neumělých rysech, a dal vzniknouti zjevům, před jejichž povznešeností jsme se skláněli; svou Libuši vezpíval text Wenzigův ‚do nesmrtelnosti‘, podobně jako kdysi Weber Kindův<sup>172</sup> text Čarostřelce; a nyní, kdy libretistka promlouvá k němu slovem veselým, jest tak roztomilý, že člověku směje se srdce v těle.

Při poslechu hudby Čertovy stěny bezděčně vzpomínali jsme si na mistra, jak se chová ve společnosti hudebníků, v kruhu bližších přátel a ctitelů v těch chvílích, kdy rozjasněná mysl, často zaplašená, ale nezlomná a vždy znovu se vracející, snímá mu z beder tíž, kterou navštívil ho osud. Jakmile se mluví o hudbě, a to stává se již v prvých slovech rozhovoru, rozhovoří se Smetana; podobně jako neumdlévá nikdy ve skladbě, také v hovoru o hudbě nikdy nenedostává<sup>173</sup> se mu látky. Jeho řeč jest živá, kořeněná zdravým humorem, a prozrazuje, aniž by vznášela se učeností, hudebníka, který zdomácněl v umění svém, jako málo který. Záblesky ducha, které dychtivě zachycujeme, osvěcují jeho řeč, živost výrazu v tváři je provází, tu a tam vzlétne z pod brýlí mistrových šelmovský hled, ozve se vtip vpravdě hudební – hluchý mistr neslyší smích vtip provázející, ale veselé unisono tváří jeho učedníků kol kolem prozrazuje mu, že smějeme se tutti.

171 Vyšlo až následujícího dne 1. listopadu 1882.

172 Johann Friedrich Kind (1768–1843) napsal řadu operních textů, mezi nimi i libreto k slavné Weberově opeře Čarostřelec (Freischütz) z roku 1821.

173 tj. vždy se mu dostává

Tak přirozeně, v plném humoru, tak originálně, tak z plna umělecké zkušenosti a záblesků ducha, jako jeho řeč plyne též hudba v jeho nové opeře. Hudební vynalézavost neznající myšlenkovou chudobu, hladká faktura, průhledná struktura mnohohlasé věty, skvostná charakteristika, následkem které postavy hudebně vyhránějí ve formách zcela určitých, krásný zpěv, plastická řeč, jemný orchestr, pak zdravý humor, kterému nechybí rozmarný akcent, zmíněný ryze hudební vtíp (připomínáme na příklad figurovaný sloh, v kterém přistřiženo jest roucho poustevníkovo) – zkrátka vše, co hudbu komické opery činí cennou a působivou, najdeme v Čertově stěně.

Nechť ale nikdo nemyslí, že byla to jen veselá místa této hudby, při kterých jsme si uvědomili, kterak v umělci Smetanovi zrcadlí se člověk; s toužou vřelostí a hlubokou procítěností, s kterou zde pěje v lyrických místech, slyšeli jsme ho častěji mluvíti; srdečné tóny, jež zde se ozývají, vyvěrají z jeho nitra. Jestí příznačno v umění Smetanově, že duše dožaduje se poetické představy, aby hudebně se vyslovila; proto jest Smetana hudebníkem programovým, dramatickým skladatelem par excellence, pádným, poněvadž živým, dementem<sup>174</sup> všech teorií o samovládě absolutní hudby. Poetická myšlenka a slovo ji pronášející dojmá jeho duši a způsobuje odezvu v ní; z duše, ze slova prýští jeho hudba, a proto se slovem proniká do duše posluchače.<sup>175\*</sup>

Nepochybovali jsme o tom, že v nové zpěvohře Smetanově sejdou se všechny přednosti jeho znalosti a mohoucnosti, proto nepochybovali jsme též o vynikající působivosti nového díla. A skutečně dostavila se tato plnou měrou ve venkovských scénách, koncipovaných ve svěžím lidovém tónu, v divuplně měkkých milostných zpěvech, v Jarkově scéně v pastýřské chatě, zabavující svou vášnivostí, ve zpěvech Michálkových, skvostně působivých svým silným humorem a v jádru zdravou komičností, v ansámblových větách, poněvadž jen krátkých, avšak mistrně sestrojených – zkrátka všady tam, kde mezi jeviště a hlediště, mezi hudbu a posluchače nepoložily se mlhy, vystupující ze syžetu a obmezující dočasně rozhled, kalící mimochodně účín. Mínilme tu odvážnou snad ještě představě, nikterak však provedení svědčící směs skutečnosti, kouzla, komiky a příšernosti, stran jejíž pochopitelnosti a dosažitelnosti zamýšleného účínu vznikly v nás obavy hned při pročítání textu.

Tak na příklad provedení nedovedlo zažehnati povážlivost, tkvící ve dvojzjevu poustevníka; dále ve skutečnosti lze dosíci jen z malé části oné komičnosti, která má býti vzbuzena a živena vzájemnými vztahy falešného a pravého poustevníka. Tolik ovšem dlužno zjevit, že v této příčině dobrým podáním bylo by se dalo dosáhnouti mnohem více, nežli se poskytlo. Komičnost, vyplývající z obapolné perzifláže, ze vzájemného napodobování výrazu tváře, posunku, způsobu zpěvu (v této věci obmyšleny byly obě partie skladatelem nádherně) z dobré části představitelům se ztratila, poněvadž vzájemnost jejich byla velice povrchní. Pan Hynek (Beneš) dělal co chtěl, co mu právě napadlo nebo se zlíbilo, a to pan Chlumecký (Rarach)<sup>176</sup> nemohl prostě jen padělati, jinak byl musel v tercetu, hudebně velice vtípně ve starém slohu moteta složeném, též nesprávně zpívat. Ostatně vyvrcholuje v tomto tercetu (falešný a pravý poustevník obtěžují pana Voka) absurdita scény; musíme si hudbu oddělit od scény, abychom pokochali se jejím jemným vtípem. Oba basisté mají své starobyle kadencující figury zpívat s nádechem travestujícím, ne však s hroznou vážností, před kterou vtíp prchá.

Pro zjev pana Voka má skladatel svěží, vpravdě rytířský motiv příznačný; jak životná, rytířská postava byla by pro kus získána, kdyby libreto bylo našlo podobný motiv pro řeč i jednání tohoto rytíře; vedle toho byl by se rytíř také mohl věnovati svým krásným vzpomínkám a projevům milostným, které Smetana tak srdečně tklivě opěvá a pan Lev tak krásně interpretuje. Takto však ani ušlechtilá hudba, která jest rytíři věnovaná, nezakryje larmoyantnost<sup>177</sup> jeho povahy. Mimo to jest pan Vok ve své nynější podobě příčinou převládání pomalých temp,

174 „dementem“ – zde ve smyslu „popiratelem“

175\* Není nikterak přípustno, z tohoto faktu odvozovati, že by Smetana byl býval nepřitelem absolutní hudby. Proti takovéto dedukci, jak již vzpomenuto, brání se kus jeho života i díla.

176 František Hynek (1837–1905) byl členem Prozatímního a později Národního divadla (1863–1866 a 1881–1902), J. K. Chlumecký (Chlumský) v letech 1880–1882.

177 larmoyantnost = plačtivost, naříkavost

v Čertově stěně napadajícího o sobě, a zejména proti dřívějším komickým operám Smetanovým. Jsme toho mínění, že by mnohé místo krásné partitury živější tempo nejen dobře sneslo, nýbrž že by jím ještě získalo působivost. Rozumí se samo sebou, že při tomto projevu našich osobních náhledů jsme daleci toho, chtít opravovat umělecké zámysly Smetanovy, jimž jsme se vždy obdivovali; avšak okolnost, že Smetana podání při představeních sluchem nemůže kontrolovat, a přesvědčení, že na mnohých, zejména rozveselených místech tempo svěžeji toho, jež bylo zvoleno, lépe by se přiblížilo intencím mistrovým, ukládá nám nepominouti mlčením vlastní postřeh.

Dramatický sloh kompoziční v Čertově stěně jest novým skvělým dokladem inteligence poněti<sup>178</sup> textu skladatelem; on ve všem úzce přimyká se k různým žvlům, z kterých text se skládá, má pro sbory lidový tón svěžestí se zamlouvající, pro výlevy milostné vřelý a tklivý tón základní, pro postavy vážné odměřené, pro veselé zábavný humoristický rys, rozeznává ostře mezi tajemným a zjevným, komickým a seriózním<sup>179</sup> ďábelstvím; melodičnost a rytmus, harmonie a polyfonie, celý svůj velký a rázovitý talent a veškerou svou uměleckou dovednost dává tu mistr do služeb skladby, aniž by jen třeba na okamžik ze zřetele pustil povinnosti své vůči požadavkům dramatickým, případné charakteristice osob a situací. Zpěvy jsou krásné, dialog výrazný, deklamace samozřejmě bezvadná. Orchester mluví řečí urovnanou, myšlenkově bohatou, avšak jednodušší a zdrženlivější, nežli po Tajemství se očekávalo. Odměřenému základnímu tónu kompozičního slohu v Čertově stěně hoví tato prostší řeč, její oprávněnost jest nepopíratelná, a proto patrně jen individuálně toužíme místy po větší hybnosti středních hlasů, smělé linii melodií protichůdných, po onom bohatém a zajímavém věncení témat, v kterém pro náš pocit smetanovskému orchestru v Hubičce a Tajemství dodává zvláštního půvabu.

Úvodem do Čertovy stěny jest krátká předehra, řadící výrazné, hudebně velice cenné příznačné motivy opery vedle sebe. (Mimo zmíněný již rytířský motiv Vokův napadá motiv Rarachův, sestávající ze zvětšených trojzvuků a reprezentující o sobě kus hudebního umění, pak krásný, měkkou melodičností vynikající motiv lásky.) Rádi bychom na tomto místě byli pozdravili pravidelnou ouverturu. V komické opeře stala se nám potřebou tím spíše, že ustupujíc v opeře vážné náladové předehře, téměř výhradně omezena jest na žánr veseloherní. Zejména v komické opeře mistra Smetany postrádáme ji těžce, poněvadž u něho zvyklí jsme tomu, již v ouvertuře býti obdařeni perlou z nejdrahocennějších jeho partitury.

První scéna prvního aktu přináší nejdříve zálibné dueto Jarka a Michálka, pak ve slovech ‚Já věrný soudruh‘ jarý, živě barvitý zpěv Jarkův (tak nádherně zněla by asi řeč páně Vokova, kdyby mohla domoci se jiné látky, než jest strach před ženami) a konečně dvojzpěv nepravého s pravým poustevníkem. V následujícím zpěvu Katuščině a duetu jejím s Jarkem ozve se krásný tklivý tón, k srdci mluvící. Sbor skýtá svěže lidový ranní pozdrav, jemuž odpovídá ozvěna. Pak uvádí se výhodně pan Vok svým příznačným motivem, s fanfárou se splétajícím, a sbor pozdravuje pána v účinném tónu lidovém. Oba humoristické zpěvy Michálkovy, jemně pracovaný ansámbl význačné působivosti a tklivá melodie na slova milostné vzpomínky Vokovy jsou dalšími skvoucími dary partitury prvního aktu, jehož závěreční scénický efekt nikterak dojem nepodporuje, nanejvýš v úpravě tak nevýhodné.

Druhý akt zahajuje se ve vášnivé scéně Jarkově úchvatným momentem hudebním, načež následuje démonicky nadechnutá ukolébavka Rarachova a skvostně humorný kuplet Michálkův, dvě charakteristická, výborně působící čísla. Nádherně hudebně vybavena jest pak krátká scéna po procitnutí Jarkově; následuje, jako moment vynikající, poetická líceň Hedviky ve zprávě Závišově, vynořující se z motivu lásky, zabavující náladovost při zjevení se Hedviky, její dojemný dvojzpěv s Vokem, imitační ansámbl a zmíněné již terceto. Přicházení a odcházení sboru, jen povrchně motivované, jež bylo nápadno již v prvním jednání, opakuje se v druhém. Pan Vok kyne a sbor vzdálí se do kulis; pak zahovoří pan Vok: ‚Sbore, pojď ke mně‘, a sbor se objeví – tak stává se pan Vok zprostředkovatelem spoluúčinkování sboru v ansámblu.

Na počátku třetího aktu vadí nám zpověď Benešova, přinejmenším poněkud podivná. Nemůžeme ji považovati za komickou, neboť její účín je opravdový; dokonce nemůžeme souhlasiti s jejím provedením travestujícím, z něhož

---

178 „poněti“ ve smyslu „pojetí“

179 původně ve tvaru „seriosním“ = vážným



mnohý posluchač může vzíti pohoršení. Necht' vynechá se vtip se zpovědníci a přestane se na pouhém sdělení; nelze obejít se bez pointy této scény, kterou motivuje se následující děj, ale dá se snad nalézt vhodnější forma pro ni.

Skvostná, vpravdě smetanovská polka, již přináší oba ženské sbory navzájem se potírající, následující mužský sbor ve způsobu sousedské, a předchozí pastýřská idyla s diabolickou příchutí v akcentech (půvabné téma, objevující se nejdříve v klarinetech a fagotech, vyskytne se později opět v dáblském valčíku) jsou skvostnými dary partitury. Scéna dáblského kouzla ovládána jest tímto Valse infernale, obsahujícím skvělé instrumentální efekty (vedlejší věta zdá se nám býti příliš elegantní pro dáblský valčík), a svěžím v invenci. Opera končí rozjasněným sborem.

Nové dílo bylo, jak již oznámeno, přijato velmi vřele. Jeho celkový dojem porušuje nepromyšlenost, nedostatečná vynalézavost a nepřipravenost scénické úpravy. Nedostatečná režie, nedostatečná výprava: tak zněl jednohlasný stesk do představení. Nepochybujeme o dobré vůli divadelní správy, provésti důstojně dílo skladatele, jemuž česká scéna děkuje za své největší úspěchy umělecké i kasovní, ale skutek tentokrát daleko zůstal za vůlí. Ovšem že libreto ukládá scéně někdy požadavky, které vůbec těžko jest splniti, tedy dvojnásob těžko pro naše jeviště; ale nepodalo se ani to, čeho snadně bylo dosíci. S inscenováním této zpěvohry byl by měl i talent Kolárův<sup>180</sup> dosti práce, a mimo to nemělo se provedení tak ukvapiti, jak se stalo.“

Z referátu zde citovaného, psaného pod dojmem premiéry *Čertovy stěny*, jest zjevno, že dílo toto mělo největší potíž s chabostí textu, s dramatickými jeho nesrovnalostmi a scénickými požadavky, které diktovala fantazie bez ohledu na možnost jen poněkud pravděpodobného, iluzi nezaplašujícího, neřku-li přesvědčivého, provedení. Jest jisto, že provedení bylo nedostatečné;<sup>181\*</sup> však nelze souditi z této nedostatečnosti na zlý úmysl divadelní správy, pokoriti Smetanu před Dvořákem, jehož *Dimitrij* půldruhého měsíce předtím<sup>182</sup> byl, jak se říká, skvěle vypraven.<sup>183\*</sup> Nikdy nebyl jsem zamilován do ředitelování Maýrova, a jeho vady, zřejmé i skryté, vždy otevřeně jsem vytýkal a káral. A že by Maýr z vlastního stranicví a z popudu nepřátel Smetanových (ostatně tou dobou nadobro již odstavených) zúmyslně byl chtěl vedle úspěchu *Dimitrije* uměle konstruovati neúspěch *Čertovy stěny*, či jen potají byl přál ledabylosti jejího uvedení na scénu, tomu nevěřím, a znaje poměry, nikdy jsem nevěřil (již kšeftovní duch Maýrův byl by se živě opřel takové praktice), podobně jako nikdy jsem nevěřil, že mezi Smetanou a Dvořákem jest antagonismus, ač tehdy se o tom mluvilo a později i psalo. I dospělo se též k tomu, že podezříván z neupřímnosti či přímo z prorady každý oddaný ctitel Smetanův, nestavěl-li se nepřátelsky proti Dvořákovi. Já sám ovšem nikdy nenahlédl jsem, proč bych – jsa pro Smetanu – musel býti proti Dvořákovi. Měl jsem styk s oběma, znal jsem rozdíl jejich názoru na umění, znal pokrokovost Smetanovu i Dvořákův sklon ku konzervatismu (později do značné míry odvolaný); vysoce cenil jsem si osobitosti i uměleckou mohoucnost obou a vždy pevně jsem byl přesvědčen o tom, že oba – každý po svém způsobu – pracují ku zdaru a ku povznesení českého umění. Smetanovi nesporně v českém umění hudebním náleží místo první; on umění toto založil a povznesl k významu dalekosáhlému. Že však by Dvořákovi, v povaze od Smetany se odchyloujícímu, ale ve snaze i úspěchu rovněž velikému, nenáleželo místo v bezprostřední blízkosti Smetanově, nýbrž daleko za ním místo podřízené, v tom je blud, snad nenebezpečný proto, že jest příliš zjevný.

Pravou příčinou prvotních nezdarů *Čertovy stěny* byla scénická její zvrácenost a neúčinnost. Divadlo, tehdy v nákladech na výpravu velice obmezené (kdo nepoznal poměry Prozatímního divadla a vyrostl v poměrech

180 František Karel Kolár (1829–1895), vynikající herec a činoherní režisér, působil někdy i jako operní režisér. Srovnej Bartoš 1938, s. 186.

181\* Smetana sám zapsal si o něm: „Opera byla nedbale vypravena v divadle za bývalou branou v neděli dne 29. října. Zima nutila ředitele, přes mou žádost, by nechal operu do malého divadla, k forcírovaným zkouškám. Špatná výprava, staré kostýmy, nedostatek zkoušek mne rozzlobily tak, že jsem jen stěží dal se uchlácholit. Hudba se líbila.“

182 Premiéra *Dimitrije* se uskutečnila 8. října 1882.

183\* Skutečně [byly] pořízeny do *Dimitrije* nové kostýmy, ale ty byly, myslím, jedinou okázalostí výpravy, v které rovněž jen hemžilo se scénickými nesrovnalostmi, k nímž svádělo založení textu, dramaticky nikterak prohloubeného.

Národního divadla, nemá potuchy o tom, jak z mála tehdy muselo se pracovat) a v příčině scénické úpravy naprosto nevynalézavé, ocitlo se v poslední opeře Smetanově před scénickými problémy, před kterými by selhala i scéna mnohem vyspělejší. Vždyť i později, roku 1890, když v Národním divadle podniknuta byla rehabilitace díla Smetanova, přiznal se mi vrchní režisér F. Kolár, že s některými scénami v *Čertově stěně* neví si rady, že jejich požadavek hraničí s neproveditelností. Ostatně ani roku 1905, kdy zásluhou Kovařovicovou docíleno provedení *Čertovy stěny* hudebně vzácně sceleného a dramaticky vzpruženého, scénická úprava neuspokojovala; příčina toho leží hloub, než kam sáhnouti může výprava pečlivá, promyšlená a obratná: v organických vadách textu.<sup>184</sup>

Rok 1882, který zklamal naděje Smetanovy v úspěch *Čertovy stěny*, přinesl mu před tím den radostný: 5. května téhož roku dávala se v Novém českém divadle *Prodaná nevěsta po sté*. Divadlo bylo nabito, obecenstvo v náladě povznesené a tvůrce díla národního a znárodnělého byl nadšeně oslavován: na jevišti přijal hold členstva divadla a blahopřání deputací četných spolků a na konec Maýr sám provolal slávu Smetanovi. K tomuto dni uveřejnil jsem v *Politik* [ze dne 4. května 1882] následující fejeton:

„Cesty, po kterých bylo kráčetí národům kulturně snaživým za vývinem duševním, byly vůbec obtížné a pracné; a stěží některý z nich shledal je tou měrou zataraseny nepřízní poměrů, jako zastal je národ český, když probudil se z těžkého, smrti podobného spánku a jal se pěstovati své duševní schopnosti, svou vědu, své umění. Tu muselo se z prvních počátků stoupati strmě vzhůru, mělo-li se dojíti těch, kteří stáli již nahoře na výšině kultury a na místě povzbuzení a podpory, již byli by mohli poskytnouti, neopomenuli kydati hanu na srdnaté muže, kteří spoléhajíce pevně na vlastní sílu neúnavně kráčeli vpřed; příležitostně hodili po nich kamenem. A nebojovalo se nadarmo: nejtěžší cesta leží za námi a tu, již jest nám kráčetí nadále, urovnala nám nejlepší síla nejlepších lidí: tak v řeči, tak ve vědě, tak v umění.

Radostná událost, již oslavuje dnes české umění ve stém představení původní české opery, nabádá k rozhledu po úspěšné dráze, po které česká hudba dosáhla svého významu; při tom oko spočine na onom z četných pamětných kamenů, který toto umění vděčnou rukou zasadilo v upomínku na prvé provedení první české národní zpěvohry.

Nejen dle významu, nýbrž i dobově spatřujeme v Bedřichu Smetanovi, tvůrci *Prodané nevěsty*, předního představitele českého umění hudebního. Čeští umělci byli již před ním, ale nebylo před ním českého umění. Vždyť sám nazval to šťastným vnuknutím, že ve sklonu k lidové písni nalezl pro díla svá charakteristický tón, který jako odezva národního živlu hudebního proniká vládnoucím uměleckým směrem českým, a celému hudebnímu rozmachu v Čechách, hlavně též oslavované múze geniálního Antonína Dvořáka vtiskl na čelo značku národní svéráznosti.<sup>185\*</sup> A pro celý tento směr byl prvý velký, cílevědomý krok, který učinil Smetana svou komickou operou *Prodaná nevěsta*, rozhodným a určujícím.

Těch šestnáct let ležících mezi prvním a stým představením *Prodané nevěsty* bylo pro české umění dobou horlivé snahy a stálého i rychlého pokroku; v ní stal se za spolupůsobení talentů vyvinutých i k vývinu spějících skutkem onen mohutný vznos českého umění hudebního, který své úspěchy za hranicemi naší vlasti šířil po celém světě. Ne sice nejumělečtějším, jistě však nejpožehnanějším činem uměleckým v tomto období bylo stvoření díla, jehož sté představení dnes slavíme.

Snad budou lidé diviti se tomu, že i při velkém významu, jehož dosáhla u nás *Prodaná nevěsta mistra Smetany*, bylo zapotřebí plných šestnácti roků, než ocitla se před stým provedením. Dějiny životního běhu *Prodané nevěsty* poučují nás, že příčinou toho nebyl snad nedostatek úspěchů nebo nedostatek popularity díla; že důvod pro toto

184 Srovnej Očadlík 1940, Šourek et al. 1942, Pražák 1948.

185\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v *Politik*] Úmyslnou narážku na hybné sekvence tématu *tlampačova* v *Prodané nevěstě* a následující *venkovský zpěv ve čtvrté větě smyčcového kvarteta Z mého života* označil Smetana v programu tohoto kvarteta jako *projev radosti nad tím, že se mu podařilo dáti hudbě národní směr*.

opoždění dlužno spíše hledati v našich divadelních poměrech, dokazuje fakt, že Smetanova Prodaná nevěsta jest vůbec první operou, jež na českém jevišti dočkala se stého představení. V městech světových, kde divadelní obecnstvo má sterou podobu, najmě pak v Paříži, kde novinka proniknuvši zůstává po dlouhou dobu heslem dne, naplní se sto provedení opery nezřídka za několik měsíců. U nás je poměr obrácený: repertoár má vyhověti potřebám malého stálého obecnstva, toužícího po dosažitelně největší pestrosti a měnivosti pořadu her. Uvází-li se, že naše divadlo v hudbě i slově pěstuje všechny druhy dramatického umění (vždyť i druhy neumělecké nejsou zcela vyloučeny), že co rok domácí i cizí produkce vydatně bere se na pomoc, aby kryta byla potřeba novinek, a že reprízy nevztahují se pouze k těmto, nýbrž i [k] velké řadě akreditovaných kusů všeho druhu: pak snadno se pochopí, proč trvalo šestnáct let, než Prodaná nevěsta, populární a plná života, pronikla ku stému představení.

Ačkoli první komická opera Smetanova při prvním svém objevení se na českém jevišti (30. května 1866)<sup>186\*</sup> přijata byla velmi příznivě obecnstvem i kritikou, zmizela z repertoáru po několika málo představeních. Byla-li to politování hodná lhostejnost obecnstva k divadlu (dodnes nepokročilo se valně v této příčině) čili byl-li to tlak vzduchu před bouří v roce války, jenž zastavil další postup znamenitého díla – jisto jest, že kasovní úspěchy novinky daleko zůstávaly za úspěchy uměleckými, a že generózní<sup>187</sup> skladatel dobrovolně zřekl se hmotných výhod, které stran provozování jeho opery skýtala mu smlouva s ředitelstvím. Ředitel Thomé,<sup>188</sup> který od Prodané nevěsty sliboval si přinejmenším tutěž přitažlivost, již před tím osvědčila první zpěvohra Smetanova (Braniboři v Čechách), zklamán ve svém očekávání skrovným výnosem novinky, vyjádřil se v ten smysl, že ‚Protána‘ není ‚Branipóry‘; tato slova osvědčila se v budoucnosti – ovšem v opačném smyslu, než tehdy byla míněna.

Nepřetržitá řada úspěchů Prodané nevěsty počala se teprve při znovuuvedení této zpěvohry na českou scénu na podzim téhož roku při slavnostním představení na počest návštěvy panovníkovy (27. října 1866).

Získala tehdy nejen nejvyššího, nýbrž také všeho uznání. Byla-li dílu při prvním setkání projevoována úcta, přilnulo se k ní záhy s láskou. Živá, z bohatého zdroje spontánní vynalézavosti prýštlící hudba, stojící na vysokém stupni umělecké dokonalosti, a přece takřka každým tónem dokumentující svou spojitost s hudbou lidovou, s písní národní,<sup>189\*</sup> našla cestu k srdcím posluchačů a v nich trvale stánek. Popularita Prodané nevěsty rostla každým představením a po vydání jejím tiskem v Matici hudební<sup>190</sup> stala se majetkem celého národa a došla pochvaly i mimo Čechy. Celý náklad klavírního výtahu s českým a německým textem je dnes rozebrán a obnovení jeho bylo zajisté vítáno.“ (Zatím se již stalo.) „Vedle oněch čísel zpěvohry, která hned při prvním jejím zjevu měla účin vzněcující (např. prvního sboru, tria v prvním dějství, dueta Jeníka a Kecala, sexteta), doznala prodlením během

---

186\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v Politik] Mnohou vládnu vzpomínku vzbuzuje v nás divadelní cedule, ohlašující prvé obsazení úloh v této opeře. Úlohu Mařenky zpívala slečna z Ehrenbergů; její výkon chválí kritika jednomyslně. (Po ní zpívaly vděčnou tuto úlohu s plnou oddaností: slečna Rückaufová, slečna Kupková, slečna Sittová, slečna Laušmannová, pak pohostinsku slečna Chiomi, slečna Kučerová a pí Kosakowská.) Pan Paleček, napotomní skvostný Kecal, byl tehdy v držení partie Krušiny. Že pan Hynek, který při stém představení Prodané zpívati bude Kecala, zpíval ho též při prvním, bylo pověděno již onehdy; vedle něho jmenujeme pana Mošnu, který komedianta dával při prvním provedení a zůstal mu v řadě nepřetržité věren až do dneška. Prvním Jeníkem byl pan Polák, prvním Vaškem pan Kysela; pak uvádí divadelní cedule ze známých ještě jména zemřelého Šebesty, pí Procházkové, slečny Písařovicové a slečny Ledererové (pí Seifertové).

187 generózní = velkomyslný, velkodušný, šlechtitný

188 Franz Thomé (1807–1872), byl ředitelem Stavovského divadla v letech 1858–1864, od roku 1862 vedl i Prozatímní divadlo. V sezoně 1865–1866 stál v čele české scény.

189\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v Politik] Tehdejší kritika spatřuje vzácný půvab a velkou působilost k účinu této hudby v tom, že orchestr i zpěváci stále jaksi oslovují posluchače po způsobu českých zpěvů lidových, aniž by přímo citovali jediný z těchto zpěvů. Takto tedy rozhodnuto bylo vítězství národního směru v českém umění hudebním hned při prvním kroku (nescházela ovšem též opozice dosti hybná), celý dosah a význam tohoto kroku prokázala však teprve budoucnost.

190 Vyšla v říjnu 1882.

času i jiná přízně obecenstva, a dnes asi stěží jest čísla v opeře, které by nemělo hromadu ctitelův – za největším počtem čísel stojí celé hudebně vnímavé obecenstvo.“<sup>191</sup>

Také v Petrohradě, kam dostala se přičiněním Palečkovým roku 1871 *Prodaná nevěsta*, obecenstvu se líbila; avšak kritika vyslovila se proti ní. Nejhuře vedl si kritik *Petěrsb. Vědomostí*, skladatel César Kjuj z družiny Balakirevovy, který dílo nazval „improvizací dobře nadaného čtrnáctiletého chlapce“ (viz o tom dílo Hostinského *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, s. 198–224). Je známo, že Balakirev za svého pobytu v Praze roku 1867 stěžoval si do neochoty Smetanovy a že Smetana nevlídné přijetí *Prodané nevěsty* petrohradskou kritikou, a zejména krajně nepřátelské chování Kjujovo, připisoval vlivu Balakirevovu.<sup>192</sup> Zmínil jsem se o tom v referátu o Balakirevově symfonické básni *V Čechách*, jež dávala se v Praze roku 1907. Balakirev tehdy prostřednictvím lektora Koláře<sup>193</sup> bránil se proti nařknutí z nepřátelství vůči Smetanovi a přiměl mne k následující vysvětlivce v *Politik* ze dne 31. ledna 1907:

„Má poznámka v referátu o Balakirevově symfonické básni *V Čechách*, týkající se nepřátelského vystoupení skladatelova proti B. Smetanovi, dala podnět k odpovědi ruského skladatele, v které tento popírá, že by kdy byl vystoupil nepřátelsky proti tvůrci české zpěvohry. K tomu jest mi připomenouti, že mé tvrzení není smyšlenkou, ani nezdůvodněnou kombinací, nýbrž že opírá se přímo o výrok samého Smetany, který kdysi v kruhu přátel, jimiž za svých návštěv v Praze na sklonku let sedmdesátých zpravidla byl obklopen, spontánně prohlásil, že ostře odmítavá, zřejmě nepřátelská kritika Kjujova po provozování *Prodané nevěsty* v Petrohradě (1871) vznikla vlivem Balakirevovým. Pamatuji se, že Srb-Debrnov, který tehdy byl přítomen, po zvyku svém toto vyjádření Smetanovo si zapsal. Snad najde se záznam v jeho papírech z pozůstalosti, které – jak se dovídám – darovány byly Českému muzeu.<sup>194</sup> Nevím sice, na čem zakládal Smetana svůj výrok, ale pro mne přirozeně nebylo příčiny, abych pochyboval o jeho oprávněnosti.“

Tím věc nebyla odbyta. Kolář pátral dále a domohl se písemného vyjádření Kjujova, v kterém tento rozhodně popírá jakýkoliv vliv Balakireva na svou kritiku o *Prodané nevěstě* z roku 1871. Dokládá: „Ujišťuji, že psal jsem ji, nikým k tomu nenabádán, o vlastní újmě. Zdali měl jsem v ní pravdu, jest ovšem jiná otázka.“ – Pro zajímavé toto doznání zmiňuji se o věci, v níž záhada účasti Balakirevovy dosud není objasněna.<sup>195</sup>

„Aby přizpůsobil se poměrům (hlavně aby vyhověl potřebě jeviště petrohradského a aby operu zbavil některých opatření nevhodných), odhodlal se Smetana dvakrát (roku 1868 a 1870) k partituře *Prodané nevěsty* přičiníti věci nové. Tak vznikl při rozdělení prvního aktu (ve scény na násvi a v hospodě), podniknutém k docílení žádoucí scénické proměny, pijácký sbor; zároveň doznala obohacení hudba baletní a partie *Mařenky* (velkou árií). Teprve později, když odstraněno bylo rušivé střídání se slova zpívaného se slovem mluveným, stalo se rozdělení opery do tří aktů, jak dnes dává se.“<sup>196\*</sup>

191 Na tomto místě Chvála citaci článku přerušuje vloženou úvahou, původně koncipovanou jako vpiska pod čarou.

192 Balakirev přijel do Prahy roku 1867, aby tu řídil Glinkovu operu *Život za cara* a nastudoval operu *Ruslan a Ludmila* (srovnej Kalenský 1908, s. 446–448 a Löwenbach 1947).

193 Josef Kolář (1830–1910), lektor ruštiny a profesor slavistiky na pražské technice. Byl Balakirevovým průvodcem za jeho pobytu v Praze.

194 Srb si zaznamenával Smetanovy výroky do zvláštního sešitu. Jeho rukopis o 25 stranách se nachází ve Smetanově muzeu (inv. č. S 487, sig. W 31/8) a nese titul *Zápisky ze života B. Smetany*, s přípisem „pro potřebu soukromou“. Je datován 1880, avšak nad vlastním textem v záhlaví je uvedeno že tyto životopisné zápisky zaznamenal Srb v roce 1879 podle Smetanova vypravování s dodatky z doby pozdější. V Srbově svědectví se místy nachází nepřesnosti, jindy vše odpovídá, nejspíš je to dáno různými dobami záznamů jednotlivých vypravování.

195 Zde končí vložená úvaha a pokračuje citace textu článku z *Politik* ze dne 4. května 1882.

196\* Že nahrazena próza recitativem, což Smetana provedl nejdříve v *Prodané nevěstě* a dodatečně také v druhé své komické opeře *Dvě vdovy*, v které původně zpívané slovo rovněž promíseno bylo slovem mluveným, bylo důsledkem vzrůstající u Smetany nechuti

Končíme svou malou předchozí oslavu stého představení první lidové opery české, věnovanou světlým vzpomínkám. Slavnost sama jest majetkem celého národa, který ctě mistra, jenž první dal mu umění, ctí sama sebe. On, jenž v ničem nebyl ušetřen bojů proti předsudkům, ran osudu a výpadů nepřátelských, nechť v radostné vděčnosti, s kterou oslavujeme jubileum jeho krásného díla, najde náhradu za mnohou těžkou chvíli svého života, vždy umění a vlasti posvěceného.

A nyní jaře, k jaré slavnosti stého zasnoubení naší půvabné, neprodajné Prodané nevěsty:

„Dobrá věc se podařila,  
věrná láska zvítězila.  
Šťastně ukončen jest boj,  
veselá se svatba stroj!“



**Rok 1883** byl pro Smetanu rokem těžkých chmur a naplnil se předzvěstmi blížícího se rozvratu duševního. Padal na něho stín nezaslouženého neúspěchu *Čertovy stěny*, která po pěti představeních roku 1882 nadobro byla odložena a 1883 vůbec se nedávala (její spánek v archivu trval až do roku 1890<sup>197</sup>). Smetana pracoval dále, ač stav jeho den ze dne se horšil a znenáhla stával se nesnesitelným. Tím trpělo ovšem nemálo též jeho okolí, které při stescích dle vlastního doznání stavěl před alternativu, aby rozhodlo, má-li pracovat dál a nebo se zastřeliti. Jeho nejvýznamnější prací z tohoto roku jest *Druhé smyčcové kvarteto* (z d moll), započaté v srpnu 1882, dokončené v březnu 1883. Prvému provedení tohoto posledního komorního díla mistrova (v komorní produkci Umělecké besedy 3. ledna roku 1884) nebyl jsem přítomen (meškaje mimo Prahu); tiskem vyšlo teprve 1889 nákladem firmy Bursík a Kohout, a sice jen v hlasech, z kterých pro vlastní studium sepsal jsem si partituru.<sup>198</sup> *Druhé smyčcové kvarteto* Smetanova jsem tedy po léta vůbec neznal. Studium partitury zůstavilo mi dojem, že génius v něm má podlomené křídlo. A každé z pozdějších živých provedení díla (i nejdokonalejší, které skýtalo České kvarteto) oživilo tento dojem prvotní a potvrdilo jej.<sup>199</sup> *Druhému kvartetu* Smetanovu po mém soudu schází především mocný rozmach invence, neutuchající mohoucnost vznosu, silná gradace a v jejím vrcholku onen výdech z plných plic, který charakterizuje instrumentální díla mistrova většího rozsahu, a proto širokého založení a stavby směle do výše se pnoucí. V *Druhém kvartetu* jest mnoho silných náběhů a rysů osobitých, mnoho krásných a tklivých projevů, Smetanovi vlastních, ale vznos utuchá na polovici cesty: žádný vrcholek *Druhého kvarteta* neční do výší *Prvého, Z mého života*. S tímto svým úsudkem octl jsem se v rozporu s těmi, kdož tvrdí, že Smetanova hvězda byla ve vzestupu až do okamžiku, v kterém náhle zhasla, že tedy nejen *Druhé kvarteto*, nýbrž i roku 1883 vzniklá část projektované velké orchestrální suity *Pražský karneval* (1. Introdukce: Hemžení se maškar. – 2. Polonaisa: Otevření plesu.), v kterém pro svou osobu rovněž nemohu neznamenať stopy úpadku tvůrčí síly, jsou kulminací tvorby mistrovy.<sup>200</sup> Kéž by byly! Což milejšího bylo by upřímnému a oddanému ctiteli velkého mistra, než kdyby se mohl dáti přesvědčit o neutuchajícím vznosu jeho múzy, což pohodlnějšího pro kritika, než kdyby určil si

---

k mluvení, která prodlením stupňovala se až k tuhému odporu proti němu. Dle vlastního doznání ztrpčovalo Smetanovi v pozdějších letech (rozumí se samo sebou, že až do ohluchnutí) mluvení ve zpěvohře požitek i v jeho zamilovaných operách, mezi kterými Beethovenův *Fidelio* byl na prvním místě. Kdysi mezi rozhovorem o této věci obrátil se ke mně Smetana s následujícím doznáním: „Kdykoliv na jevišti přestanou zpívat i počnou mluvit mezi sebou a o sobě, jest mi vždy, jako bych rázem byl okraden o víc nadšení.“

197 Znovu se hrála až 12. května 1890 v úmrtní den Smetanův. Její sté představení připadlo na 28. října 1927. O představeních *Čertovy stěny* až do jejího provedení Václavem Talichem (1883–1961) v roce 1942 viz Šourek et al. 1942, s. 33–34.

198 Partitura *Druhého smyčcového kvarteta* vyšla v Hudební matici roku 1944.

199 Na provedení *Druhého kvarteta* vzpomíná s uznáním J. Bartoš, viz Bartoš 1932, s. 74–75.

počáteční a konečný bod tvorby Smetanovy, spojil je přímkou do výše mířící a ve vzestupné linii určoval pozici každého jednotlivého díla? Byl by to triumf teorie, horlivě a důmyslně (Theurer) zdůvodňované. Ale skutečnost jí odpírá.<sup>201\*</sup>

Z doby, v které v popředí stála diskuse o teorii nerušeného vzestupu tvorby Smetanovy až do posledního jeho dechu, datuji dvě z mých zpráv o provedení *Druhého smyčcového kvarteta* mistrova. Z prvé (v *Politik* ze dne 8. března 1904) vyjímám následující:

*„Na jisto je postaveno, že řada významných děl mistrových nekončí před tímto, v době od podzímku 1882 do jara 1883 vzniklém, druhým kvartetem, o kterém Smetana sám poznamenává ve svých zápisech, že jest pokračováním kvarteta Z mého života a komponován byl v chorobě nervové, vyvinuvší se z hluchoty. Pod tlakem vzrůstající choroby tvoří talent dále a dává vznikati myšlenkám, které běrou se mohutným proudem Smetanovy vynalézavosti a začasť vyjadřují s vnikavou do srdce výrazností úporný boj duševní. Dosud, za těžkého utrpení, dává mistr zaznívati srdečnému tónu, kterým získával přichylnost duší vnímavých. Častěji odbočí z věty, ve vášnivém vzruchu kupředu spějíci, onen vroucný, lítostně zbarvený zpěv, v kterém poznáváme Smetanu zcela tak, jak naučili jsme se ho milovati. Rovněž typičnost jeho věty, mohutně vytvořené téma, charakteristické kroky kadenční, vypjaté sekvence, lidový nádech velkokvěté melodie, vše dosud se objevuje – ovšem ponejvíce netrvale, mimochodně. Nelze bez bolesti nepostřehnouti, že nemoc uplatňuje svůj rozrušující vliv na toto pozdní dílo umělcovo, způsobuje náhlé odskoky od věci a ničí logiku výstavby věty a vývinu myšlenkového, jemuž se v kvartetu Z mého života obdivujeme. Dosud žije velký duch, ale jeho síla tvůrčí nepracuje nerušeně.“*

V druhé zprávě (v *Politik*, 17. března 1907) obsaženy jsou tyto vývody:

*„Pozastavovali bychom se nad tím, že Druhý kvarteto B. Smetany, tvůrce zářivého kvarteta Z mého života, teprve v třináctém roku činnosti Českého spolku pro komorní hudbu dostává se poprvé na pořad jeho produkcí, kdybychom si neuvědomili, že dílo toto pociťuje tíži, již mistr rok na to podlehl. Náhlý odlom myšlenky se vyvíjející, předčasné zhroucení se každé kulminace, překvapující odskok k protěvě, dříve než skladatel v jednom směru náležitě se vyslovil, přímo násilný závěr věty finální: všechny tyto zvláštnosti druhého kvarteta působí na mne dojmem chorobnosti a silně odchyľují se od bujných, myšlenkově i výrazově bohatých tónových projevů, s kterými setkáváme se ve všech dílech Smetanových, jež povstala za úplné duševní volnosti a nezkaleného tvůrčího nadšení skladatelova.“*

Smetana v posledním roce svého žití mezi prací z Jabkenic do Prahy dojížděl jako dříve, i sem ji brával s sebou. Srbovi-Debrnovovi, u něhož Smetana v Praze bydlil, v pozdějších měsících roku 1883 bylo nápadno, že mistr „často celé hodiny tráví nad svými skicami, (patrně nedokončené opery *Violy*)<sup>202</sup> v přemítání a samomluvě, aniž by

---

200 *Pražský karneval* byl dokončen 14. září 1883 a poprvé byl proveden 2. března 1884 řízením Mořice Angra na Žofině (o skladbě viz např. Štědroň 1940). Chvála byl o svém úsudku o *Karnevalu* asi ovlivněn úsudkem samotného Smetany, který uvádí dále citátem z jeho dopisu.

201\* Navazuje na záznam Smetanův, že *Druhý kvarteto* jest pokračováním *Z mého života*, vybásnil dr. Theurer pro *Druhý smyčcový kvarteto* zvláštní program. Jest ovšem hypotetický. Na mne působilo toto dílo vždy dojmem hudby spíše absolutní než programové. V příčině postřehu, že v *Druhém kvartetu* génius létá s podlomeným křídlem, je zajímavo vlastní doznání Smetanovo v dopisu Srbovi ze dne 14. července 1882: „*První větu kvarteta jsem dokončil, ale stran vazby této věty jsem v rozpaku, věta je tuze neobyčejná ve formě a těžce pochopitelná, jakási rozervanost vládne celou větou, a bude, jak se mi zdá, dělat velké obtíže hráčům – je to následek mého nešťastného živobytí. – Cítím se umdleným, ospalým a obávám se, že pomalu ztrácím život hudebních myšlenek: zdá se mi, že vše, co teď hudebně jen ve zraku zpracuji, je zastřeno jakousi mlhou, sklíčeností a bolem. Myslím, že jsem na konci všeho originálního tvoření a že v brzku nastoupí chudoba myšlenek, a jako následek pauza dlouhá, dlouhá – kde umlkne můj talent na dobro.*“ (dr. K. Teige: *Skladby Smetanovy*) [viz Teige 1893]

202 Smetana začal pracovat na opeře *Viola* s textem E. Krásnohorské už roku 1875, ale pokračoval v ní až na samém konci svého života a nedokončil ji. Zlomek *Violy* byl proveden poprvé v Praze 15. března 1900. O postupu celého jednání o *Viole* mezi Krásnohorskou a Smetanou viz Očadlík 1940 a Pražák 1948, s. 183–185.

noty napsal.“ Obcování s mistrem v té době i v kruhu přátelském bylo značně ztěženo. Zpravidla byl zamlklý, a rozhovořil-li se, mluvil buď šeptem, že stěží bylo mu rozuměti, anebo zase z míry hlasitě, že vzbuzovalo to pozornost u jiných stolů, v celé místnosti. V té době přenesli jsme schůzky večerní z Konviktu do zadní síně restaurace v Měšťanské Besedě. S opravdovostí, jež zabodávala se nám do duše, promlouval Smetana o svých halucinacích: osoby z jeho oper přicházely k němu v noci na návštěvu do ložnice, jednotlivě i v celých společnostech; oslovil je, ptal se, co chtějí, a ony mlčky, jak přišly, zase odcházely. Jindy zase přišli k němu známí a přátelé z Göteborgu, o kterých věděl, že jsou dávno mrtví, a jejichž návštěvu proto nedovedl si nikterak vysvětliti. Cítili jsme s hrůzou, že duch mistrův, jindy tak jiskřivý, počíná se zastírat. Že tím nadchází začátek konců, jsme netušili, spíše obávali jsme se dlouholetého utrpení mistrova v úplné duševní zatemnělosti. Při druhém otevření Národního divadla (18. listopadu 1883), před počátkem zahajovacího představení *Libuše*, vyzval mne Srb, abych Smetanu navštívil v přízemní lóži. Zastal jsem mistra ve velkém rozechvění. Mluvil šeptem a nesouvisle. Ten den viděl jsem ho naposled. Z Jabkenic docházely zprávy stále kormutlivější; Srb nám je sděloval. O oslavách svých šedesátých narozenin (2. března 1884) Smetana již nezvěděl. [Dne] 20. dubna byl odvezen do ústavu choromyslných a 12. května vypustil duši – tu velkou duši, z které v jeho díle vynořilo se tolik krásy, veleby a nadšení!

---

### ***Nad otevřeným hrobem velkého umělce!***

(Fejeton v *Politik* ze dne 15. května 1884, dne Smetanova pohřbu.)

**„Dožil! Dotrpěl! K zemi vrací se, co smrtelno bylo na Bedřichu Smetanovi! Lid, který on miloval tak jako své umění, stojí dnes bolem zhroucen u jeho hrobu a slzami smáčí hroudu, jež kryti bude tu drahou, věrnou hruď, která byla schránkou vznešené, zanícené duše!**

Doznělo krásné žití v tónech, zůstávujíc pozůstalým, budoucím pokolením celý svět libých zvuků. Smetana, zakladatel mocné, kvetoucí říše české hudby národní, zemřel chud: vše, co měl, velké poklady svého umění rozdal mezi svůj lid, složil na oltář drahé vlasti. **Zemřel velký umělec, velký národovec, zemřel první, největší nadšený pěvec znovuzrození českého ducha!**

Když po smutných a drsných časech započalo se jaro v naší vlasti, tu zmocnil se mladého, činů schopného umělce neodolatelný pud k návratu z ciziny do domoviny. Čím byla mu pocta a sláva, čím obdiv jeho talentu v cizině? Vlast volala svého rytíře ducha pod prapor; a on nadšeně uposlechl výzvy a radostně zaměnil žití v nadbytku za nejistotu v budoucnosti. Život i statek za svatou věc, tak znělo heslo českého umělce. A tomuto heslu zůstal Smetana věren do posledního dechu! Vysoko vytýčil Smetana cíl svých uměleckých snah a těsně vedle něho cíl svých snah vlasteneckých.

Jeho uvědomělost umělecká kráčela rukou v ruce s uvědomělostí vlasteneckou; jeho múza nadchla se slavnými dějinami, duševním rozmachem vlasti, hluboce v životě českého lidu tkvělo jeho umění. S odvahou osvíceného bojovníka za krásno a ušlechtilost hlásal evangelium národního umění hudebního; neochvějné přesvědčení, že působě pro pravý zájem umělecký působí pro duševní zájem svého národa, vzpružilo a zocelilo jeho životní síly.

A této odvahy a takého pevného přesvědčení bylo třeba, aby překonány byly překážky, jimiž hustě poseta byla dráha umělcova. Vůči němu skrblil život svými radostmi a obtížil ho nejtěžším [ze] svých břemen. Jako by chtěl se odškodniti za divuplný dar, který dal mu na pouť světem ve velké vložce a v mocné síle tvůrčí, dal Smetanovi, jenž zprvu byl jeho miláčkem, pocítiti svou tvrdou ruku právě v té době, kde člověk chce sklízeti, co zasel. Prvým zákmitem utrpení naň čekajícího bylo roztrpčení nad vznikajícím odporem proti jeho ideální snaze umělecké. Domov přijal ho chladněji, než očekával, každý krok kupředu v jeho umění musel býti vybojován, ani zlovůle, tajně i zřejmé, nebyl při tom ušetřen.

Smetana pocítil celou tíži tlaku, který soudobý názor vykonává na umělce razící novou dráhu, a když konečně na horizontu počlo svítati, když znenáhla porozumění jeho dílu vnikalo do širších vrstev, když vzplanula láska ku

pěvci Bohem nadanému, který své písně vkládal do srdcí lidu – tu, uprostřed nadějí a získané důvěry stihl ho osud ranou krutou. Vzal hudebníku dar nejcennější, rázem přerušil spojení duše slyšící se světem zvuku. Kdo patřil na něho, jak skloněn nad sešity notovými listuje v nesmrtelných skladbách zbožňovaných mistrů, které nazýval božským zjevením, a z nichž nikdy ani tón nemohl proniknouti k jeho uchu, kdo věděl, jak touží po zvuku lidského hlasu, po slovu z úst svých dítek, svých přátel, a při tom cítil, že z ratolesti naděje na uzdravení odpadá list za listem, takže na konec nezbylo jiného než odevzdati se trpkému osudu – tomu do srdce zařezával se postřeh, jak tuto velký duch připoután jest k chorému tělu.

Smetana nesl to mužně a jeho duch, jakoby teprv nyní prost všech pout, vzpružil se k mocnému rozmachu, o němž příštím pokolením vypravovati budou jeho symfonické básně. Jako kdysi Beethovenovi, nyní i jemu zároveň s odloučením od světa vnějšího otevřel se krásnější svět vniterní, do něhož se zápal mladistvým stápěla se jeho vloha. Zdálo se, že konečně usmířen jest osud oběťmi, jež mu mistr přinesl.

Avšak bylo usouzeno jinak: měl vyprázdniti kalich utrpení až do poslední kapky. Ve svém uměleckém založení měl Smetana mnoho společného se zářivým svým vzorem Beethovenem, vedle toho pak v umělecké povaze své mnohý rys, připomínající Roberta Schumanna; k prvému z obou mistrů poukazovala síla jeho bouřlivě vznesené skladby, vznešený rys jeho vynalézavosti, s druhým spojoval ho sklon k romantismu, pak zapřádání se v sebe sama, které pozorujeme hlavně v jeho skladbách klavírních. V životě jeho, v kterém s Beethovenem sdílel těžký osud hluchoty, ohlásila se na konec způsobem hrozným příbuznost se Schumannem: jeho duch, tento jiskřivý duch, řší tónů mocně vládnoucí, zatemnil se, nastalo cosi strašlivého – choroba duševní. Choroba tato pokračovala obrovskými kroky – zmizela veškerá naděje, a kdo jat byl soucitem nad strašlivým osudem mistrovým, přál mu smrti jako jedině vykoupení z útrap – smrt, nad kterou dnes kvílíme. Tu konečně osud byl milosrdným, seslal v brzku vykoupení, klid, který žádným neštěstím nemůž[e] býti porušen. Duch našel věčný pokoj, pokoj též popelu!

Stojíme nad hrobem umělce, jehož vlohu jsme milovali, jehož duševní mohoucnosti jsme se obdivovali, jehož etickou přísnost měli jsme v úctě. On splnil všechny ty velké naděje, které umění skládalo v jednoho z nejosvěceniších svých kněží, národ v jednoho [ze] svých nejlepších, největších synů. V českém umění hudebním Smetana vyplnil významné období, které jím počalo. Svou tvorbou, rázovostí zabavující, svou vnímavostí pro hudební život ho obklopující, svou radostnou účastí v něm, při kterém vyzařovalo teplo jeho duše ryze umělecké, působil Smetana vznětlivě a oplodnivě na talenty, které jím zahájený a provedený mocný hudební rozmach v Čechách strhl do svého proudu. Celý význam umělce, jehož ztráty dnes želíme, pochopí a docení teprve budoucnost. Svému umění, svému jménu postavil Smetana pomník nepomíjející ve svých partiturách!

Smetana zemřel chud, ale ne zneuznán. Jestli sice mnohé velké jeho dílo dosud obestřeno tajemstvím, jež dříve nutno odhaliti, aby objeven byl poklad v díle uložený; dosud cizina málokdy vyhledala mistra, který sám také ji nevyhledával. Ale celý národ ho miloval, jako málokterého [ze] svých velikánů, celý národ pláče dnes nad jeho hrobem. Byl to národ, který plesal mu vstříc při jeho uměleckém jubileu, při stém představení Prodané nevěsty, v den šedesátých jeho narozenin, národ jest dědicem národních zpěvoher, které Smetana pro něj stvořil.

Loučíme se s tělem; duch velkého umělce zůstane mezi námi, bude zušlechťovati, obšťastňovati, naplňovati nadšením, bude žehnaje vznášeti se v budoucnosti nad českým uměním, jež z něho pošlo.<sup>203</sup> Daleko za jeho hrob působiti bude toto požehnání, daleko za hrob provázeti ho bude dík celého národa. Vděčnost za ušlechtilé dary umění, za svěží životní pramen, z kterého čerpají bude posilu duch umdlévající, vděčnost tato nechť v prsou našich zůstane nejdražší památkou na mrtvého velikána. Tímto pocitem ulehčí se loučení. Smírně snáší se na náš smutek myšlenka, že loučíme se jen s malým tím mužem, ne s velkými jeho činy, že v těchto dále žítí bude mezi námi, a že z popelu, který vracíme zemi, vzlétne fénix, zářivý vzor prvního českého umělce hudebního, ku kterému vždy znovu upíráti se budou naše zraky, zraky budoucích hudebních pokolení naší vlasti.

Génius halí ve smutek svou tvář, aby zjasněnou znovu dal ji zřítí!“

---

203 Slovo „pošlo“ je třeba chápat ve smyslu „vzešlo“.



Chápalo se sice všeobecně, že velká, nenahraditelná ztráta stihla nás úmrtím Smetanovým, ale kultus jeho v prvních letech obzvláště se nevzmohl. Pokud kultus tento zračí se v pěstování operního odkazu mistrova, dokonce pozorujeme citelný úbytek. Počet představení, operám Smetanovým věnovaných, který v roce úmrtí mistrova ještě 27, v roce následujícím klesl na 19, roku 1886 dokonce na 17. Děly se sice pokusy o přiblížení obecnstva k oněm operám Smetanovým, které do té doby nebyly v jeho přízni, roku 1886 docíleno v této příčině dokonce skvělé rehabilitace kacířovaného před tím *Dalibora* (o tom později), avšak intenzity celkovému pěstování dramatického díla Smetanova nepřibývalo. Vydatněji posílil je rok jubilejní výstavy zemské (1891), v kterém počet představení v Národním divadle operám Smetanovým věnovaných dostoupil nebývalé dosud výše (32), ale na smyslu skutečné popularizace těchto oper (od dávna populární *Prodanou nevěstu* ovšem vyjímajíc) rozhodlo teprve vítězství Smetanova na Mezinárodní divadelní výstavě ve Vídni roku 1892. Od těch dob poměr obecnstva k dílu Smetanovu vůči hledě se zlepšil (pokrok, proniknul v cizině, začal stoupati v přízni i vážnosti své domoviny), ale uspokojivý ve všech pozicích není dodnes.

---

**Bedřich Smetana**  
**K výročnímu dni jeho úmrtí.**

(Fejeton v *Politik* ze dne 12. května 1885.)

„Pro tvorbu uměleckou jest útěcha v tom, že dobrá věc konečně vždy najde své dobré právo; vyznívá však z tohoto fakta zároveň tón zvláštního poměru mezi umělcem tvořícím, požitek skýtajícím a světem požitek přijímajícím. Zvláštní to poměr proto, poněvadž v něm tisíce ruk náhody a jejího vlastního dítěte, módy, divoce přehazují a promíchají srovnávací hodnoty a v úsudku často největší přecenění postaví těsně vedle přímo neuvěřitelného znehodnocení, takže ponecháno je šťastnému nějakému zásahnutí jinému, anebo času roztřídujícímu a urovnávajícímu, aby zdánlivé veličiny oddělil od skutečných a jednotlivá díla postavil na pravé jejich místo. Více ještě než v poezii, pro jejíž náležitě rozpoznání ve všeobecné výchově mnohem lépe jest postaráno, bují prostřednost v hudbě, a sice v produkci i reprodukci; velké slovo má tu naturalismus, a všichni, kdož neznají disciplíny umění, míní se býti génii, poněvadž génius nedá se předpisem obmezovati. Mohlo-li by v básnictví nebo v umění výtvarném odvážit se na povrch produkce a udati se diletantství tak vyslovené, jak hlásí se ku vládě v hudbě divadelní, v síni koncertní a hlavně v ‚hudebním salóne‘ našich domácností?

Kdo častěji musí poslouchati, co hrají naše operetní, ba i operní divadla, co zpívají naše slečinky a co kvílejí naše klavíry, propadá schopenhauerismu,<sup>204</sup> učí se chápati – co by jinak nikdy nepochopil – že naši skladatelé zjevují nejvnitřnější podstatu světa v řeči, které jejich rozum nerozumí, že jako magnetická náměsíčníce dávají zprávu o věcech, o nichž bdíce nemají ani ponětí, nebo že hudba není, podobně jako v ostatních uměních, obrazem idejí, nýbrž že jest obrazem vůle samé. Soud nepředpojatý připustil by nedostatek idejí, ale nemohl by pak (nehledě na Schopenhauera) skladatelům přiznati ani to, co nejraději ještě by jim přiznal – dobrou vůli.

Čím horlivěji nemohoucnost a polovičatost, módou zhýčkány, derou se do popředí, tím vzácnějším stává se celý umělec. Píli, jež sloučiti se musí s vlohou, aby docíleno bylo dobrého zvuku, musí ponoukat duch klidu neznající, povznášení vznešený ideál, má-li zřící se pohodlí, které slibuje se každému, kdo pluje po proudu módy, či spíše dává se jím unášeti. Cíl, rostoucí s umělcem, vyžaduje neutuchající snahy o pokrok, vytrvalé práce, jež v nadšení pro ideál ocelí síly. Takovouto neutuchající snahou o pokrok naplnil se život **Bedřicha Smetany**; život jeho, jak zrcadlí se v jeho díle, počínajíc prvými jeho projevy pro veřejnost určenými a ve významné svých cílů si vědomé tvorbě, jeví se nám býti neustávajícím vzrůstem.

Velká vážnost nazírání na umělecké poslání nejen že pronikala vše myšlení i snažení Smetanova, ona též očistně a povzbuzujíc působila na okolí mistrovo uměním s ním spřízněné a dokazatelně měla vliv na hudební hnutí

204 Schopenhauerismus = pesimismus. Celý citát je ovšem míněn ironicky.

v Čechách, které on způsobil. Talenty, jež vedle Smetany a po něm zúčastnily se tohoto hudebního hnutí a z ohniska jeho, z královské Prahy, vyzářovaly bohatou, na účast ciziny ponejvíce ovšem dosud čekající tvorbu, jsou různé intenzity, odlišují se v barvě a náklonnosti: ale všechny spojuje vážnost práce umělecké.

V české hudební literatuře z posledních dvou desetiletí – více času neuplynulo od těch dob, co Smetanovy zpěvohry Braniboři v Čechách a Prodaná nevěsta vydaly heslo pro ráznou uměleckou činnost v novém směru, honosící se již dnes řadou skvělých úspěchů, zčásti též již všeobecně uznaných – najdeme snad mnohou méně zdařilou skladbu, část děl mimotního, vedlejšího významu, avšak nápadně málo mělké, lehkomyšlné hudby. V tom hlavně tkví požeňování spolupráce českých skladatelů v duchu Smetanově, že lehkomyšlnému hudbaření, jež hlavně bují tam, kde nevzdělává se půda pro lepší plody, nýbrž se zanedbává, u nás jaksi ztratila se půda pod nohama.

Toto požeňování proniká v našem umění tvorbu i reprodukci. U nás dnes nejen že se píše velmi málo špatné hudby, i její spotřeba v krátké poměrně době silně poklesla. Příklad hudebního střediska Prahy podněcuje celou zemi a její hudební ruch (nemá býti zapomenuto na Brno, Olomouc, vůbec českou Moravu); s potěšením přehlízíme programy našich hudebních spolků, v nichž uvádějí se zvučná jména umělců (Smetana, Dvořák, Fibich, Bendl) i tam, kde před nemnoha roky ještě některá z Offenbachových operet nebo věc jí podobná byla číslem v programu národní slavnosti. Tato posila hudební uvědomělosti, živící v lidu smysl pro dobrou skladbu a stávající se podporou zdravé tvorby, jest dědictvím pochodícím z umělecké činnosti Smetanovy; toto dědictví nastoupilo naše pokolení jaksi bezděčně, aniž by si je uvědomilo. Vtírá se tu podobnost s pokladem v bajce, který slíben byl synu, bude-li podle poslední vůle otcovy kopati ve zpustlé zahradě. Překopáním zahrady zúrodnila se její zem a přinesla netušené bohatství.

Pozorováním uměleckého působení Smetanova z hledisek všeobecných ukázaly se všeobecné účinky tohoto působení; předmětem této stati je však hlavně poukaz k příčinám těchto účinků, k podstatě Smetanova umění. Charakteristiku svého umění vpíše umělec do svého díla řečí každému srozumitelnou, mnozí však čtouce jí nerozumějí. Nesplnit mnohý hned první podmínku pro pochopení povahy umělcovy, aby totiž s láskou vyšel vstříc jeho projevům. Jako v politice, tak i v umění jsou strany navzájem se potírající; pro ty každý vynikající zjev umělecký jest Janovou hlavou o dvou obličejích, jichž jeden hlásá mír a druhý vybízí k boji. A jak nápadně znetvoří se charakteristika umělce, zachycuje-li se z hlediska opozice, jež při úsudku vychází z předsudku, toho důkazy zásobena jest denní kritika stále.

Připomínám zde jen boj o Richarda Wagnera, naší době blízký; musí o něm zde státi zmínka proto, že reflexe z něho vnikají do posudku tvorby a snahy Smetanovy. Z něho vypůjčena byla látka k oněm veřejným i pod rukou šířeným tvrzením, že Smetana české umění, jež stvořil, vydal napospas škodlivým vlivům cizím. Podnět k tomuto omylu, proti němuž čteme plamenný protest v partiturách děl Smetanových, od prvního do posledního, a který živil se ponejvíce důvody a náhledy mimověcnými (kapitola o tom, zůstavená biografu Smetanovu, bude velmi poučná a tvořiti bude divný pendant k onomu nadšení pro svaté úkoly umění a k dětině víře ve stejnou uměleckou horlivost jiných lidí, kterou<sup>205</sup> naplněn byl Smetana), podnět k tomuto omylu – ač byl-li skutečně nezúmyslný – dala nesprávná představa o českosti umění, dala zvláštní, řekl bych šosácké nazírání na rozhodný umělecký čin Smetanův, který hudebnímu hnutí v Čechách dal zvuk a barvu, a stranictví důsledků z toho odvozených.

Tímto rozhodujícím činem bylo přilnutí Smetanova k lidovému tónu, jak projevuje se v první jeho komické zpěvohře Prodaná nevěsta. Bylo to vyhlášením zásady, užívati ve velkých formách uměleckých sklonu k hudbě lidové, který od prvopočátku ovládal vlohu Smetanovu, melodickým zvláštnostem lidové písně rádu se poddávající. Šťastné vnuknutí, z kterého zrodil se tento čin, není ojedinělé ve vývinu moderního umění hudebního; ono spíše světélkovalo již v počátcích romantické školy a touto jaksi rozneseno bylo po světě.

Sklon k typickému zpěvu lidovému, k oné živelné moci hudební, již založil lid z vlastní vynalézavosti v písni, podmiňuje v moderní tvorbě odlišnost zjevů dle národní barvy a ráže. Není nesnadno dokázati, že příčinou této národní odlišnosti jest utužení národního žití, kulturní snaha, vznikající u jednotlivých národů z vlastní síly.

---

205 myšleno horlivostí

Umělec nevnáší, jako dříve se dělo, svou osobnost se zvláštnostmi duševního života národa úzce spojenou do společného veletoku kosmopolitické tvorby, který přijímal typické živly a spolčoval je v jediný směr, nýbrž dává této své osobitosti růsti i dále pod vlivem hudební individuality svého národa, vzdělává svou vlohu ve zvucích prostředí svého domova.

Jest nadšen ideály svého národa, pje o jeho radostech a bolech, a v jeho písni ozývá se nová, neodolatelně působící řeč – jeho hudební řeč mateřská, řeč lidové písně, rytmus lidového tance. V moderním umění hudebním máme nejen německou nebo italskou, nýbrž i ruskou, norskou a také českou hudbu. Věhlasný estét Vischer<sup>206</sup> praví (v druhém svazku svých *Kritische Gänge*): ‚Žádáme domácí, svůj zvláštní, národní svět citových zvuků v hudbě.‘ A obhajuje požadavek národní opery, volá: ‚Každý národ má býti majitelem několika hlavních děl, z kterých mluví k němu domácí povaha z domácí látky.‘

Smetana nebyl jen zakladatelem a tvůrcem české hudby; ona měla v něm nejen vynálezce, který dal vzniknouti její ideji, nýbrž i umělce velké vlohy a vzácné úkonnosti, jenž ideu tuto uskutečnil v uměleckých dílech velké ceny, jenž stvořil skladby, v nichž česká hudba octla se na výši doby, dosáhla v jednotlivých oborech umění nejpokrokovějších pozic. Cítíme ve Smetanovi prvního českého a zároveň prvního velkého umělce hudebního rozmachu v Čechách.

Účín hudby *Prodané nevěsty*, proniknuté duchem hudby lidové, tedy hudebnímu citění českého posluchačstva zvláště blízké, nebyl nikterak zápalný. Dojem z ní byl příliš novým, nežli aby v širších kruzích byl mohl se rychle prohloubiti; jen znenáhla vezpívala se tato zpěvohra do českých srdcí tak, že stala se majetkem obecnosti, lidovou operou v nejláskyplnějším smyslu slova. Kvetoucí svěžest této hudby, bohatá melodičnost, na jejíž květech perlí se rosa lidového zvuku, mnohotvárnost rytmického pohybu, v kterém bohatství typických živlů lidového tance doznalo uměleckého zušlechtění (připomínám tu jen rozkošný rytmický pohyb ‚*furianta*‘, který Smetana vynalezl a zde poprvé zužitkoval), tklivá měkkost lyriky a vedle ní roztomilý, od srdce se smějící humor, dodávající komickým figurám opery úchvatné živosti; ve všem pak dramatická síla a neobmezená inteligence hudebního projevu, v jehož nadšeném spojení hudby se slovem zračil se operní skladatel z milosti Boží – v těchto znameních *Prodaná nevěsta* konečně musela zvítěziti. A zvítězila tak skvěle, jako žádná více z následujících oper mistrových, ačkoliv v těchto v oboru opery vážné až k *Libuši*, v oboru opery komické až k *Tajemství*, při neochabující, ba ještě stupňované tvůrčí síle, znatelným jest stálý vzrůst uměleckého významu, vznos k cílům vždy vyšším.

Vznos k cílům vždy vyšším! Pravděpodobně byl příčinou toho, že ostatní opery mistrovy, které po právu uměleckém ceněny býti měly výše, v přízni obecnstva stály pod úrovní *Prodané nevěsty*. Lze míti za to, že s umělcem rostly jeho cíle, a že od práce k práci vyvíjely se názory na podstatu a potřeby dramatického umění hudebního; ti však, kdož stáli mistru blíže, nemohou pochybovati o tom, že v *Prodané nevěstě* ponejvíce sáhl nazpět k tradiční formě operní, již v nitru svého uměleckého přesvědčení považoval za překonanou. Již tehdy ovládan byl moderními názory na hudbu dramatickou, a neprohlásil-li se pro ně hned zprvu bez výhrady, tedy veden byl přitom jen ohledem na obecnstvo, jež pro nový směr muselo býti teprve vychováno. Skutečně také v době, kdy obecnstvo šťastně vystihlo jeho obmysly v *Prodané nevěstě* a spřátelilo se s dramatickou koncepcí, jež při všech ohledech na zvyky staré opery prozrazovala vliv nového ducha, on v dramatické skladbě opět byl daleko před ním,<sup>207</sup> stál mnohem výše a blíže ideálu české zpěvohry. A tak šlo to vzhůru od stupně k stupni, až na vrcholu nadšenými slovy ohlásila *Libuše*, že šlo o povýšení české opery na hudební drama.

Avšak na této cestě nemohlo mistrovi stačiti obecnstvo – porozuměním: Konzervativním repertoárem českého divadla odloučeno od nového silného proudu, který venku hýbal operním světem a kácel staré modly koncertování v kostýmech, české obecnstvo při všech svých sympatiích k neobyčejně vloze mistrově jen velmi pomalu vžívalo se do směru, který od zvyklého podstatně se odchyloval. Nadešla doba falešných proroků. Ti tvrdili, že Smetana, namísto aby přidržel se *Prodané nevěsty*, která se velice líbila a správně určuje stanovisko, jež zaujmouti musí česká

206 Friedrich Theodor Vischer (1807–1887), německý básník a estetik, jehož *Kritische Gänge* vyšly v letech 1844–1873.

207 před obecnstvem

opera, aby zachovala si originálnost, přiklonil se ke zlu, že stal se slepým napodobitelem Richarda Wagnera, že české umění teprve vzbuzené chce germanizovati. Větší část obecnstva ovšem důvěřovala Smetanovi, který své poslání v českém umění tak skvěle zahájil, od něhož přicházelo, co bylo nejlepší, od něhož tedy nejlepší mohlo se očekávat. Ostatní část, a sice ta, jež v divadle dává pohodlnému požitku přednost před trvalým dojmem a přirozeně favorizovaná díla Verdiho a Flotova snáze vnímá než opery Smetanovy, připojila se k opozici, jež proti Smetanovi nemohla postavit hudebníka, který by mu dosahoval třeba jen ku kotníkům, a nemohouc čeliti věcným výtkám, utekla se k napadání osoby. Smetana, stejně velký jako vlastenec, i jako umělec, on, jenž byl opustil skvělé postavení v cizině, aby mohl působiti ve vlasti a pro vlast, těžce nesl, že zneuznány a osočovány byly jeho nejsvětější snahy; útěchou bylo mu jeho umění a vědomí, že slouží umění dle nejlepšího svého přesvědčení. Umělecké přesvědčení a cíle dramatického umění, které za pravé uznal, určily mu dráhu, od které žádný odpor nemohl ho odkloniti, a na které jeho vznešená mysl byla mu jedinou hvězdou vůdčí, když nejkřutější pro hudebníka rána osudu, ztráta sluchu, naň dolehla a od vnějšího světa ho odloučila. Při nazírání na život Smetanův máme pocit, že osud snažil se vyrvat mu štěstí, které skýtala mu jeho vloha a jeho umělecká úkonnost. Jeho život naplnil se jediné oným štěstím, které Wagner velebí slovy: „Šťasten génius, na nějž nikdy neusmálo se štěstí! – Je sám sobě tak neskonale mnoho: čím může mu býti pak štěstí?“

Ve skutečnosti musela býti česká zpěvohra jen vděčná za wagnerianismus, který se vytykal pozdějším dramatickým dílům Smetanovým a označoval se jako neštěstí pro národní umění. Čím byl wagnerianismus Smetanův? Uznáním toho, že hudba v opeře má býti nejen krásná, nýbrž i dramatická, že nesmí slovu, tomuto vůdci děje, odnímati slovo, že musí podporovati dramatický proud kusu, a ne jemu překážeti a jej přerušovati – tedy uznáním zásad, podmíněných povahou opery a tvořících přirozený její požadavek již v době, kdy ještě stavěla se proti němu vláda absolutní, tedy ne ze slova vzkvétající hudby, vládu uzavřené árie, do děje vtěsnané a jej trhající. Že byl to německý mistr, Richard Wagner (i jeho předchůdce v stejném počínu, Gluck, byl Němec), jenž operu ve smyslu těchto požadavků zreformoval, to přec nemohlo odvrátiti Smetanu od přesvědčení, že požadavky, jejichž oprávněnost uznal, dlužno splniti též v české opeře, jím stvořené – z téže příčiny neostýchal se geniální Antonín Dvořák osvědčiti svou tvůrčí sílu v symfonii, ačkoliv byli to němečtí mistři, kteří tuto formu uměleckou povznesli k nejvyššímu významu. Smetanovy opery neztratily tím ničeho ze své národní rázovitosti, že jejich skladatel přizpůsobil se v nich modernímu požadavku opernímu, který víceméně veškerou tvorbu proniká, či aspoň uplatňuje intenzivně v ní svůj vliv; získaly však rozhodně v příčině pokročilosti uměleckého vývoje. Jejich hudební svéráz ještě získal tím, že ze správné a plastické deklamací zpívaného slova vznikly nové rytmické tvary. Dříve, a ještě v prvních operách Smetanových, mohlo se mluvit o deklamaci české slovo germanizující; správnou deklamací přenášejí se zvláštnosti řeči na hudbu a rozmnožují její charakteristické rysy.

Byl to tedy wagnerianismus užitečný a blahodárny; před wagnerianismem škodlivým, před otrockým napodobováním hudební rázovitosti Wagnerovy,<sup>208</sup> před vnějším opičením se nepovolaných žáků po povolaném mistru chránila Smetanu předem již nejen vynikající inteligence jeho názoru na umění, nýbrž a hlavně též jeho spontánní vloha, jeho mohoucnost tvůrčí. Umělec, jehož skladby již ve stádiu mladistvého kvasu, kde výrazy podléhá vlivu cizí hudby a bezděčně po ní se utvářejí, překvapoval silou a samostatností invence, jež později zmohtněla a ztuhlila se v typický smetanovský sloh (význačným pro spontanitu vynalézavosti Smetanovy jest fakt, že celá řada charakteristických rysů této vynalézavosti v dnešním veřejném mínění považuje se za značky národní hudby, a co takové uplatňují vliv na tvorbu) – tento umělec byl původním nejen svým silným duchem, nýbrž též [v] silném projevu tohoto ducha. Samostatnost slohu, kterou hudba Smetanova na prvý pohled rozeznává se od každé jiné, pochodí z toho, že Smetana vždy provozoval umění svého srdce a žádného jiného. Kvetoucí melodika, pronikající snivou, lidovým tónem se nesoucí větu zpěvnou, i velkolepá vzestupná, převahou ze základních harmonií se vyvíjející témata vět heroických, basy bohatě hybné, poutavá polyfonie, její jaře vedené střední hlasy, pak to zvláštní, někdy

208 K pojmům wagnerianismus, wagnerismus a smetanismus viz např. polemiku mezi Vladimírem Helfertem a Karlem Steckerem v časopise *Smetana* (Helfert 1911, s. 167–173).

velice smělé, vždy však mistrovské opřádání témat figurami, konečně ve všem projevu strhující proud poetického nadšení – taková jest tvorba Smetanova.

Moment poetického nadšení zvláště vyzdvihují a podškrtavám. U Smetany není pouze momentem, zrozeným při tvorbě umělecké a ji provázejícím, nýbrž přímo rodícím, určujícím.

Hlavně byla to poezie, jež oplodňovala vlohu Smetanovu; vůdčí jeho hvězdou nebyla jen v opeře, kde básnickým slovem rozeplál se jeho cit a okřídčila se jeho vynalézavost, zatímco děj vedl dramatickou sílu k vítězství: hned v prvních jeho klavírních skladbách (Morceaux caractéristiques Lisztovi věnovaných) působila směřodatně, i na nejlustnější poli hudby absolutní, v komorní hudbě Smetanově, klavírnímu triu a smyčcovému kvartetu Z mého života dává vůdčí program.<sup>209\*</sup>

Že Smetana v základním fondu své osobitosti byl rozený programatik, cítil v sobě náklonnost k symfonické básni, tak jak založil ji Liszt, jest pochopitelné. Našel v ní na poli hudby čistě orchestrální, tedy v oboru, který jeho umění ovládalo neobmezeně a v němž bylo možno prostředky hudebníka vyvinouti lesk vnější, velikosti tohoto umění odpovídající (tíže bylo v opeře impozantnímu umění opatřiti impozantní vnějšek), umělecký útvar, jemuž poetický námět byl životní podmínkou stejně jako vlastní jeho tvorbě. Symfonická báseň byla Smetanovi promluvena ze srdce – co v ní projevil, přichází z hloubi velké, krásné duše, která pomocí umění monumentálního doličuje, co velikosti a krásna ji uchvacovalo.

Cyklus symfonických básní Má vlast, jejichž poetický námět vzat byl ze života lidu, z vlastenecké pověsti a ze slavných dějin českých, jest nadšenou národní hymnou, prozpěvovanou na výši umění světového, svět hudby obzírajícího, vycházející z prsou národovce svou vlast horoucně milujícího a pronesenou silou pěvce z Boží milosti. Dle šesti partitur symfonických básní, v kterých od Vyšehradu k Blaníku vine se páska vzpomínky a věštby spojující skvělou minulost s vytouženou šťastnou budoucností národa – dle těchto partitur, pro něž nadejde doba uznání i v cizině,<sup>210\*</sup> nechť potomstvo posoudí, jaký to byl skladatel, který svému umění postavil takový pomník.<sup>211</sup>

Jako řada oper jest i cyklus symfonických básní velkým, k neskonale vděčnosti zavazujícím vlasteneckým činem Smetanovým. V příčině uměleckého významu mají se symfonické básně ku vzestupné řadě oper jako nesporné vítězství k úspěšnému sice, ale ještě pokračujícímu boji. V symfonických básních zříme všady vlohu mistrova na výši jeho názoru na umění, umělce zproštěného všech ohledů na širší kruhy, které pro své obmysly teprve by musel vychovávat, a které v opeře ukládaly mu postup v před, krok za krokem, dané úloze vstříc, která teprve v pozdějších operách, hlavně v Libuši skvěle byla rozluštěna. Libuše a celý cyklus symfonických básní označují vrchol umělecké tvorby Smetanovy. Tato díla posvěcují památku mistrovi, který v nich – jak o Viktoru Hugovi dí Edmond Gondinet<sup>212</sup> – „nadlidským letem vystoupil tak vysoko, že se zdá, jako by náš obdiv a naše nadšení nemohl[y] k němu dosáhnouti.“

---

209\* V klavírním triu (op. 15), náležitě jinak založením i výstavbou k hudbě absolutní, uplatňuje se program ovšem jen zcela povšechně, o nic určitěji, než vysloveno jest v dedikaci skladby. Podobně též *Stammbuch – Blätter* (op. 2), jejichž titul zdál by se poukazovati k nějakému programu, jsou hudbou vysloveně absolutní.

210\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v *Politik*] *Byl to jeden z drážďanských hudebních kritiků, který po seznámení se s Prodanou nevěstou (u příležitosti jejího stého provedení) svou zprávu plnou obdivu díla končil tvrzením, jak za deset let s úžasem bude postřehnuto, že málo mil za bílozelenými mezníky žil velký umělec, o jehož existenci nebylo potuchy.*

211 První proroctví o pronikání hudby Smetanovy do Německa pronesl jeho věrný ctitel Ludwig Hartmann (1836–1910), drážďanský skladatel a kritik, Moschelesův a Lisztův žák, který přijel na pozvání L. Procházky v roce 1882 k stému představení *Prodané nevěsty*. Napsal o tomto představení do *Dresdener Nachrichten* nadšený dlouhý referát, který je otištěn v *Daliboru* (viz Hartmann 1882). I později zajížděl často do Prahy, aby slyšel premiéry oper B. Smetany. Přeložil do němčiny *Hubičku a Libuši*, vydal rozbor *Hubičky a Prodané nevěsty* (zprávu o tom viz Löwenbach 1910).

212 Pierre Edmond Gondinet (1828–1888), francouzský dramatický spisovatel.

Roku 1883, ještě před znovuootevřením Národního divadla, nastala změna ve vedení české zemské scény v Praze; dosavadní ředitel J. N. Maýr, o jehož způsobilosti k vedení Národního divadla již pro jeho zkosnatělý konzervatismus, nechuť či aspoň nedostatečnost ochoty k domácí produkci, konečně i pro jeho zvyklost činnosti v malých poměrech a při úzkém horizontu vznikly pochybnosti, odstoupil.

Mne naplňovala pochybnostmi zejména liknavost příprav k otevření Národního divadla a zpěvoherní repertoár, který v ničem neskýtal naději, že by v Národním divadle mohl nastat obrat k lepšímu. Do *Politik* ze dne 29. srpna 1882<sup>213</sup> napsal jsem:

*„Repertoárem, který po měsíce již trvá a dle příznaků ještě měsíce trvati může, asi docíleno toho, čeho za doby inkvizice ve smyslu ‚kladiva na čarodějnice‘ mělo se dosíci zkrocením delikventů. Jsouce honěni v malém kruhu ohraných oper, stáváme se ochotnými stého Trubadúra prohlásiti za novinku a galopádu<sup>214</sup> v prvním finále Maškarního plesu za mistrovský dramatický kus, dále přísahati na to, že Mozart a Weber nikdy neexistovali a že Smetana, Dvořák, Bendl, Fibich jsou čínští skladatelé bez platných nároků na české jeviště. Neočekáváme, že by si kdo v Novém českém divadle ještě vzpomenu, že vedle Verdiho a snad též Meyerbeera existují také jiní, ne zrovna špatní skladatelé oper, a že literatura má vedle Ernaniho a Rigoletta ještě jiná díla. S nezkrotitelnou netrpělivostí očekáváme [a] s ostatními vyčkáváme okamžiku, kdy na příslušném místě dojde se k poznání, že jest silně, ba svrchovaně na čase ukončiti (či aspoň na nejnnutnější míru obmeziti) věčné hostování a vážně uvažovati o velké a obtížné úloze, jež očekává operu v Národním divadle. Kdo ví, mnoho-li lopoty a práce stála v poslední době příprava k prvnímu otevření Národního divadla, kdo ví, že všechnu tuto práci tehdy pohltily toliko tři připravované kusy, kterými stěží stačily na ukrytí potřeby dvou týdnů, a kdo zároveň uvědomí si, že v krátkém poměrně čase s velkým aparátem a s konsolidovaným uměleckým souborem jeviště světového máme vejíti do Národního divadla a tam zařídit se ne pouze na dva týdny, nýbrž pro působení trvalé a v příčině repertoáru i provedení tak, aby vyhovělo se velkým nárokům: toho vážnými obavami naplniti musí hlasy ze všech stran se ozývající a prohlašující, že dosud není stanoven repertoár pro první dům, neřkuli že by proň ze strany umělců něco bývalo již podniknuto.“*

Ředitelem stal se (dnem 25. března 1883) spisovatel **F. A. Šubert**.<sup>215</sup> Jeho volbu fedrovali hlavně literáti; byli za vedení Maýrova nespokojeni, stěžující si do protežování opery a zejména do ústrku domácí tvorby dramatické. V nastolení dramatického spisovatele spatřovali záruku obratu na prospěch činohry. Jistě měl Šubert v programu i na zřeteli intenzivní pěstování činohry vůbec a původní zvlášť. Ale záhy asi přišel k poznání, že v divadelním hospodářství předem dlužno zjednati rovnováhu mezi výdajem a příjmem a že nebylo by to výhodné a účelné protežovati činohru na úkor lukrativnější, poněvadž četněji navštěvované opery. Proto také ani za jeho vlády, činohře rozhodně přející, opera nebyla z prvního místa vytlačena na druhé. Převládala i na dále a převládá dosud.

Šubert nebyl hudebníkem. Tím byl v příčině opatření opery v nevýhodě oproti Maýrovi, hudby znalému. Avšak nevýhoda tato vyvážena byla výhodou nad jiné cennou: neosobuje si rozhodování ve věcech opery, aniž by bral na potaz mínění znalců, t. j. obou kapelníků Národního divadla, A. Čecha a M. Angra,<sup>216</sup> Šubert zároveň nebyl ovládán předsudky, nebyl straníkem, kterým před ním Maýr rozhodně byl. Šubert neřídil se jedině radou divadelních kapelníků, nýbrž vyhledával rady i mimo divadlo. Znaje moji lásku k divadlu a mou poctivou snahu mu prospěti, kdy a jak možno, záhy též ke mně počal obracet se o radu, zejména stran akvizice<sup>217</sup> cizích děl,

213 Na odkazovaném místě nebylo možné článek nalézt.

214 galopáda = rychlá jízda koňmo, cval, galop = rychlý společenský kolový tanec, kvapík

215 František Adolf Šubert (1849–1915) byl ředitelem Národního divadla v letech 1883–1900. O nástupu Šuberta do funkce viz např. Šubert 1910, s. 32.

216 Mořic Anger (1844–1905), kapelník a skladatel, byl Dvořákův spolubydlící v mladých letech a jeho důvěrný přítel.

217 akvizice = získávání

Národnímu divadlu nabízených, či jím v cizině postřehnutých. Prostřednictvím Šubertovým vyvinul se mezi mnou a Národním divadlem následující poměr: já bezplatně a odmítaje i náhradu za skutečné výlohy, spojené s cestami za novými zjevy v cizině, seznamoval jsem se buď studiem, buď obcuje provedení s operami a na základě nabyté zkušenosti doporučil pro divadlo nezávazně jejich přijetí, či odmítnutí. Byly mi zasílány též partitury domácích oper divadlu zadaných; o těch vyslovoval jsem se jen, jsou-li (s ohledem na hudební a divadelní techniku) proveditelné, doporučuje vše proveditelné k přijetí s poukazem na velké povinnosti divadla k domácí tvorbě.

Čestný úřad dobrovolného znalce sblížil mne se ředitelem Šubertem. Jevil velkou vnímavost pro hudbu a postřehl jsem u něho vlohu rozpoznávací (objevující se často u lidí hudby neznalých a scházící někdy i hudebníkům z povolání, skladatelům, virtuózům), která vedla jej instinktivně k přilnutí ku věci dobré. Ve znamení této vlohy rozpoznávací stal se Šubert oddaným ctitelem Bedřicha Smetany. Zbožňovatelem jeho díla. Mluvil o něm často a s přesvědčivým nadšením a předsevzal si působiti k jeho popularizaci. V prvním roce neklidu a práce překotné v Národním divadle oddánilo se toto předsevzetí, rovněž i v druhém, kde peněžní odliv nabádal k pěstování kusů kasovních. Zato třetí rok vlády Šubertovy v Národním divadle (vlastně počátek čtvrtého) přinesl významnou událost v dějinách oper Smetanových: **rehabilitaci Dalibora**.

Podal jsem o ní (v *Politik* ze dne 7. prosince 1886) následující zprávu:

*„Konečně zdá se, že odvolána jest kletba, která bezmála po dvě desetiletí tížila jednu z nejkrásnějších domácích oper, Smetanova Dalibora; konečně na místo předsudku přišel zdravý úsudek a přiřkl Daliboru pronikavý úspěch, kterého v důsledcích své vnitřní ceny a umělecké působivosti dílo nikdy nemělo postrádati. Dnes ocituje se česká zpěvohra v poměrech jiných, nežli byly v letech šedesátých; tehdy měl Dalibor urovnati cestu cizím dramatickým pracím pokrokového směru, které v repertoáru operním nadobro scházely; nyní tyto práce samy uvolnily dráhu Daliboru. Nyní promlouvá Dalibor za sebe sama, aniž by byl ustavičně přerušován projevy názorů z doby operního copu – a to stačí. Opera, chovající také divuplné hudební krásy a vyzbrojená takovou dramatickou silou jako Dalibor, potřebovala – jak dnes věci se mají – jen dostati se k slovu a doznati podpory dobrým provedením, aby zvítězila. Dobrého provedení se jí dostalo, rovněž i vítězství, a sice vítězství tak skvělého, že skvělejšího neslavilo snad žádné dílo repertoáru. Rád nechávám nespočteny salvy pochvaly, kterými vyznamenány byly vynikající zpěvy opery při otevřené scéně, nejsem přítelem takových spontánních projevů, kterým zpravidla padá za oběť kus iluze a v opeře bez přesně ohraničených, uzavřených čísel též kus dobré hudby.*

*Zato tím radostněji naladila mne bouře pochvaly, kterou otrásal se dům po prvním a hlavně po druhém dějství. Tak manifestuje se jen účín zápalný, a toho docíleno bylo zde nejušlechtlejšími prostředky, prostředky ryzího umění – což lahodí příteli umění.*

*Operní literatura má málo děl, v kterých by hudební krásy tak těsně řadily se k sobě a nad sebe, jako děje se v prvých dvou aktech Dalibora až k milostnému duetu první žalární scény, trůnícímu v nejvyšší oblasti dramatického umění hudebního. Hned skvostná rytířská, silou vpravdě smetanovskou stupňovaná introdukce a po ušlechtilém proslovení krále následující vypravování Miladino, vyvěrající z bolné touhy – slyšte jen vzestupné synkopované téma v orchestru – a po vylíčení hrůz nočního přepadení mohutně vyznívající ve vášnivé volání ‚Já jeho mstou zničena jsem‘, působí dojmem, jakého zažíváme jen v prvořádných dílech mistrovských. Účín tento ještě se stupňuje, když Dalibor objeví se před svými soudci; v jeho mužném, při vzpomínkách na ztraceného přítele Zdeňka (rozhodně lepší to jméno na místě divného dřívějšího ‚Janko‘) poetickým roztoužením se naplňujícím monologu skví se (ve zpěvu z *As dur* ‚Když Zdeněk můj ve svatém nadšení‘ ovitým houslovým sólem) melodie z nejkrásnějších, co jich znám.*

*První proměna přináší bujarý vojenský sbor v tónu lidovém, pak vzletné milostné duo Jitky a Vítka a v jásavém Jitčině zpěvu ‚Sláva vám!‘ další skvělý hudební moment partitury. Largo při proměně do scén v nádvoří hradním (před žalářem Daliborovým) jest pozoruhodné, nemá se přeslechnouti, tedy též ne rušiti lomozem za oponou. V proměně samé vyniká sólový zpěv žalárníka Beneše (‚Ach jak trudný žalárníkův život jest‘), pak mistrovsky komponovaný jeho dialog s Miladou a opravdovým nadšením povznesený zpěv této ‚Radostí nesmírnou‘.*

Následuje geniální úkon Smetanův, žalární scéna, kterou po roztouženém Daliborově volání přítele korunuje zmíněný již milostný duet. Tento jest lyrickým projevem hlubokého, uchvacujícího citu a divuplné melodické měkkosti, drahokam zpěvní, zasazený do vzdušného, krásně pracovaného orchestrálního doprovodu. Jak vezpívává se toto duo do srdce a oblažuje je, jak zdvihá a šíří hrud! Poezie a hudba velkého básníka v tónech vdechly úzce spojeny duši do tohoto zpěvu.

Po tomto úchvatném hymnu lásky (první pozvolný díl dueta proniká měkký stesk, druhý letí vzhůru na perutích vášně) není možno další stupňování; vše následující (třetí akt) nutně odpadá, přestože přináší význačné momenty; připomínám na příklad Benešovo vypravování před soudem, Daliborův jásot při postřehu, že mu kyne svoboda, vroucný, ženským sborem provázený zpěv Jitčin: „Hle, ta rajska Vesny růže!“. Na třetím aktu a jeho třech proměnách tíží přílišně rozháranost děje, který neukojená touha po rozluštění vleče od místa k místu. Nebylo by záhodno odhodlati se tu ku zkratkám? Přinesly by, podniknuty jsouce rozumně, celkovému dojmu díla jen zisk. Tento zisk by se rozhojnil, kdyby našel se vhodný modus zhuštění děje v třetím aktu a zjednodušení jeho těkavých scénických proměn. Šlo by to snad za cenu obětování druhé scény žalární.“

Dalibor, který před tím plných šest roků vůbec se nedával (a před nevalně příznivým pokusem vzkříšení roku 1879 v předchozích sedmi letech také vůbec ne), roku 1886 skutečně se ujal a zakotvil v repertoáru tak pevně, že nadále z něho pro delší dobu vůbec již nezmizel, nýbrž dával se každoročně, se stal skutečně operou repertoární a dnes vedle *Prodané nevěsty* je nejpopulárnější operou Smetanovou. Byla tedy rehabilitace *Dalibora*, z iniciativy Šubertovy vzniklá, rehabilitací úplnou. Velký podíl na záslužném počínu mělo zdařilé provedení díla, podepřené prospěšnější inscenací, sceleností ansámbly a vynikajícími výkony spoluúčinkujících umělců. Tehdy byla ve svazku Národního divadla polská pěvkyně pí Arklová,<sup>218</sup> jež měla v obecnstvu velkou přízeň, živenou sličným zjevem, efektivní vlohou vpravdě dramatickou a strhujícím temperamentem. Její výkon v úloze Milady byl vzněcující a spolurozhodoval při nadšeném přijetí díla Smetanova. Nikdy nepůsobila na mne zkušenost, že skladatel celý osud svého díla klade do rukou umělce reprodukujícího tak přesvědčivě, jako v tomto případě. Proto výjimkou<sup>219\*</sup> stůjž zde výňatek z mé zprávy o provedení *Dalibora*, kterou přinesla *Politik* ze dne 14. prosince roku 1886:

„Dvojí opakování, jehož Smetanův Dalibor dožil se minulého týdnu v Národním divadle, utvrdilo nás v naději po prvním představení vyslovené, že totiž tato opera mistrova zaujme pevné postavení v pořadu her. Že dílo má plné právo k takovému postavení, bylo onehdy zdůvodněno; zbývá zdůrazniti potěšitelný postřeh, že dostalo se Daliboru důstojného provedení, a o tomto učiniti několik poznámek. Především náleží nositelce hlavní úlohy ženské (Milady), pí Arklové, chvála, že neztenčeně dala výraz dramatické síle, kterou ožívá koncepce Smetanova, že správně pochopila Smetanovu hudbu a že podala ji s vrhým citem, v momentech extatických s ohnivou vášní. Hned první vypravování Miladino daří se jí znamenitě a v jeho vrcholku (‘Já jeho mstou zničena jsem’) povznáší se její podání k účinnému zabavujícímu. Partie Milady držena jest celkem dosti hluboko, pohybuje se tedy zhusta v poloze, v které hlas umělkyně má poskrovnu síly zvukové, ale dramatické a náruživě vzrušené momenty této partie tíhnou k výškám, ve kterých hlas pí Arklové vyvíjí nádheru svítivého zvuku a zároveň libozvuk hřejivý. Přistoupí-li k tomu plamen nadšení, jež rozžehnouti musí geniálně koncipovaná místa skladby v umělecké povaze citově silné, pak jest účinný (jako v *allegro* z *E dur* v sólové scéně druhého aktu a v závěrečném duetu scény žalární) vpravdě strhující. Dojemně krásně zpívá pí Arklová tklivou větou dvojzpěvu s Daliborem (z *F dur*) a zpěv ve scéně úmrtní, vyzářující v tónech

218 Tereza Arklová (1862–1929), polská dramatická pěvkyně, byla žačkou Viardot-Garciové. Roku 1886 uzavřela s Národním divadlem smlouvu na rok a vynikla jako Valentina, Aida, Markéta, Leonora a zejména jako Milada, kteroužto roli zpívala česky. Roku 1896 zpívala v Národním divadle znovu a vynikla jako Elsa a znovu jako Milada (role viz např. ND archiv [online]; heslo Tereza Arklová).

219\* Výkonným umělcům, zejména zpěvákům, k jejichž činnosti připoutány byly osudy české scény operní, hodlám věnovati zvláštní kapitulu těchto *Pamětí*. Čeští zpěváci a zpěvačky vykonávali značný vliv na operní tvorbu českou; skladatelé oper komponující zpravidla měli na zřeteli určité interprety úloh, jejich reprodukční přednosti a značky osobitosti. Od dávna jest chvalným zvykem v příčině obsazení úloh v nové opeře dbáti bezpodmínečně přání skladatelova.



divupně měkkých. Tento zpěv je perlou třetího jednání, nyní následkem vynechání druhé scény žalární konsolidovaného.<sup>220\*</sup> Zjišťuji, že i hra pí Arklové jest dobře založená, promyšlená, případná a plná působivosti. Roztomilá naivnost, které umělkyně dává výraz ve scéně s žalárníkem Benešem, ostře kontrastuje s patetickým krokem, kterým jinak postava hrdinky pohybuje se v kusu; myslím, že by pravdě více se přiblížil nějaký ten rys zaraženosti, který by naznačoval, že Milada jen stěží dovede vpraviti se do úlohy hochy a že nadbytečnou ochotu pomocníka jen předstírá, aby nevzbudila podezření. Samo sebou se rozumí, že podmanivý zjev umělkyně, její výmluvná tvář a výraznost pohybů vydatně podporuje účín jejího výborného výkonu. Paní Arklová docílila Miladou úspěchu, který všechny její úspěchy dosavadní převyšuje.“

---

Ředitel Šubert byl zakladatelem **májových oslav památky Smetanovy**. Zprvu obmezovaly se na uctění úmrtního dne mistrova (12. května) zpravidla provedením *Libuše*, záhy však rozšířily se přibráním jiných oper do oslavného programu, až konečně stalo se v Národním divadle chvalným zvykem každého máje uctíti památku tvůrce české opery cyklickým provedením všech jeho oper. Výhody pro poznání a docenění dramatického díla Smetanova, plynoucí z cyklického provedení jeho oper, byly zřejmé a dobře se uplatňovaly. Hlavní výhoda byla v tom, že aspoň dočasně, po dobu oslavnou, upustilo se od jednostranného pěstování oper Smetanových, od zvyku patrně ohledem na potřeby kasovní diktovaného a utkvělého v tom, že pravidelný pořad her všiml si jen oper oblíbených, nechávaje stranou opery méně známé a proto nedocenené.

Každoročně rozhovořil se tisk z podnětu Smetanova cyklu o díle mistrově, o jednotlivých zjevech v něm, o vzájemném poměru všech a přirozeně též o příčinách, proč některé z oper Smetanových nemohou proniknouti. Všeobecně se uznávalo, že příčiny toho netkví v kompozici, že spíše dlužno hledati je v textu. Při své inteligenci a vnímavosti poetické Smetana nemohl nepocítovati vady svých operních textů, jejich dramatické všednosti i nesrovnatelnosti, střízlivost a neúčinnost jejich dikce, posluchače a diváka zhusta hned na první poslech a při prvním doteku zarážející. Že Smetana nezamyslel se nad falešným patosem svých libret k operám vážným, že dovedl komponovati řeči vyloženě neúčinné, prozaické, které vyskytují se v *Braniborech*, *Daliboru* a *Libuši*, dovedeme si vysvětliti nejinak, než že láska, s kterou se vžíval do poetických námětů svých skladeb, byla slepá, nevšímavá k vadám těchto textů, a že nadšení, s kterým komponoval zejména látky vlastenecké, pozlatilo mu i rčení nejvšednější. Býval přímo překvapen novostí objevu, upozornil-li jej někdo, jak plané jsou řeči na některých místech v těchto operách.

Samozřejmě Šubert jako dramatický spisovatel jasně viděl a jako oddaný ctitel múzy Smetanovy ostře pocítoval dramatické a slovesné vady textu těchto oper a postřehnul v nich příčinu nedostatečné oblíbenosti celého díla, jal se přemítati o tom, jak by odstranil či aspoň zmírnil tyto vady, ztěžující sblížení se těch kterých děl Smetanových s obecnstvem. Vyňaty z úvahy o tom zůstala *Prodaná nevěsta*, plná rázovitosti i po stránce slovesné, a opery složené na texty Elišky Krásnohorské, tedy *Hubička*, *Tajemství* a *Čertova stěna*, v kterých nebylo námitek proti dikci o sobě zpěvné, vysloveně hudební. Po stránce dramatické ovšem nikterak nejsou bezvadné; nejcitelnější v té příčině vady *Čertovy stěny* jeví se býti organickými, neodstranitelnými. Počin pomocný nikdy nedotkl se děl, která zvítězivše pomoci nepotřebovala. Že z podnětu Šubertova V. J. Novotný opravil dikci *Libuše* a *Dalibora* schválí zajisté každý, kdo znal původní její znění. Taková oprava děla se vždy šetrně, s opravdovou pietou, nahradila inkrim[in]ované rčení vhodnějším, aniž by dotkla se zpěvné fráze, či odstranila prohrěšek proti slovní deklamaci na základě prozodie přízvučné, aniž by ohrozila typ deklamace dramatické. Vůbec na celé podnikání ani

---

220\* Z podnětu v mém referátu daného učinil upravitel či vlastně opravovatel textu *Dalibora*, hudební spisovatel V. J. Novotný, návrh na vynechání druhé scény žalární, dramatický účín celku stlačující, který byl přijat a ujal se nejen u nás, nýbrž i v cizině. Nutno přitom oželeti ztráty nadšeného Daliborova opěv[ov]ání svobody (*Allegro vivo*, *D dur*), ale prospěch z eliminace druhé scény žalární jest tak zřejmý, že pokusu návratu k původní dispozici scénické (jednou skutečně se stal) nemůže býti dáno za pravdu. [Němčéně se Otakar Ostrčil vrátil v roce 1924 k původnímu znění.]

jedinkrát nepadl stín schválnosti nějaké osobivé mánie opravné. Vše dělo se s rozvahou, v plném vědomí zodpovědnosti a v nejlepším úmyslu i tam, kde se přestřelilo, horlivá snaha neobešla se bez násilností (případ *Dvou vdov*, o kterém bude ještě promluveno). S opravami slovesnými souhlasil jsem napařád, neboť bývaly jimi odstraňovány vyložené triviálnosti dikce. Tíže smířoval jsem se s opravami, které spojeny byly s přemístěním scén a znásilněním hudby.<sup>221</sup> Ale stáli jsme v rozhodných okamžicích před alternativou, buď spráteliti se s osudem díla odstrkovaného a zanedbávaného, jež občas vynořilo se v původním rouše z archivu divadelního, aby po marném pokusu sblížení se s obecnstvem opět do archivu se vrátilo (*Braniboři v Čechách*, *Dvě vdovy*), nebo akceptovati úpravu, jež sice neobešla se bez násilností, avšak obecnstvu zjevně se zamlouvala a jeho poměr k dílu zdatně zlepšila.

Nemůže býti stanoviska korektnějšího (ovšem i pohodlnějšího), nežli jest to, z kterého se hlásá nedotknutelnost uměleckého díla a zamítá každá jeho úprava. To jistě věděl Šubert, který dával podnět k úpravě, i Novotný, který úpravu podnikal. Vydali-li se oba přes to hrozící výtce neoprávněnosti a zvuče, učinili tak jen z lásky k věci a v horlivé snaze jí prospěti. A skutečně jí prospěli. Úpravou povznesla se účast nejen pro *Dalibora* (1886) a *Branibory v Čechách* (1903), nýbrž i pro *Dvě vdovy* (1893), do té doby vedle *Čertovy stěny* (ovšem mnohem mladší) nejméně davané. Oběma rukama budu hlasovati pro odstranění všech úprav, pro návrat k původnímu znění a zjevu oper Smetanových, neutrpí-li tím újmu v účasti obecnstva, budou-li v původním znění dávat i líbiti se tak, jak dávaly a líbily se v úpravě. Jinak bude mi dílo živé, snášející na jevišti třeba křivdu úpravy, která je vzkřísila, vždy milejší díla nedotčeně v divadelním archivu dřímajícího.

O provedení *Dvou vdov* v úpravě V. J. Novotného pojednal jsem v *Politik* ze dne 15. dubna 1893:

„Česká scéna nemůže prokázati svou vděčnost za to, co pro ni Smetana vykonal, účinněji, než tím, že horlivě se vynasnažuje ta jeho díla, která v příčině uměleckosti stojí nad populární Prodanou nevěstou, a proto tíže se pochopují a doceňují, přiblížiti lásce a porozumění českého obecnstva. My Češi, pro něž Smetana předem určil svá díla, měli bychom v poznání krás, které stvořil, býti mnohem dále než cizina, která teprve seznámila se s Prodanou nevěstou, jež od třiceti<sup>222</sup> roků jest naším majetkem. K živému obrazu ‚Vídeň přijímá Prodanou nevěstu‘, kterým onehdy pro citlivé povahy povážlivě na ven zdůvodněno bylo slavnostní představení Prodané, věděli bychom pendant: Jak Praha přijímá ostatní, mnohem dokonalejší díla mistrova! V tomto obraze převládaly by stinné stránky. Pokud díla jako Libuše a Tajemství neoctnou se na vrcholu našeho uctívání a naším srdcím nejbliže, nemůžeme říci, že Smetana jest zcela náš.

K oněm dílům Smetanovým, které [sic]<sup>223</sup> nikdy doopravdy nezapustily [sic]<sup>224</sup> kořeny do přízně obecnstva, náleží též opera *Dvě vdovy*. V repertoáru českých děl původních, ve svém způsobu zjevem ojedinělým a zároveň geniálně vytvořeným vzor[em] pro českou operu konverzační, není toto dílo, v němž hudební krása plyne plným proudem a život hudebně dramatický bujně vzkvétá, dosud nikterak zamilovaným dílem našeho obecnstva. Příčinou toho není dílo. Smetana tuto operu velice miloval, nejen proto, že ji divadlo méně milovalo, ale i z toho důvodu, že byl si vědom, že ji vytvořil z plné síly svého ducha a podle svého srdce mnohem více, než Prodanou nevěstu.

Častým steskům do nezajímavosti děje opery *Dvě vdovy* nikdy nemohli jsme dobře rozuměti. Látka je prostá, ale půvabná a získavá, ve svém zábavném dialogu velmi roztomilá. Mnohem více oprávněna zdá se nám výtka scénických pravděpodobností a násilností, v kterých ocitá se kus proto, poněvadž salonní veselohře, jež původně

221 V dopise zaslaném kapelníku Adolfu Čechovi z Jabkenic 2. ledna 1881 vyslovil Smetana své stanovisko vůči změnám ve svých operách jasně: „Změny v textu, které by zrušily moji deklamaci v hudbě, nedovolím, i kdyby se text sebevíce nelíbil. Když to neruší mou hudbu, s Pánem Bohem si mohou jiná slova podkládat.“

222 už třicet roků

223 „která“ – dle dnešního pravopisu

224 „nezapustila“ – dle dnešního pravopisu

zaměstnávala čtyři osoby mezi čtyřmi stěnami, vnuceny byly scény lidové, později též epizody vedlejšího parku zamilovaných, jimž k vůli přeložen [byl] děj ze salonu na zahradní verandu, kdež panstvo sans gêne<sup>225</sup> obcuje s vesnickým lidem.

Smetana, jenž byl přesvědčen, že co do hudební dramatickosti v opeře Dvě vdovy podal co měl nejlepšího, cítil, že v ní není vše v pořádku a odhodlal se roku 1878 k přepracování opery, která již roku 1874 měla svou premiéru. Přepracování bylo vlastně rozšířením opery, jež přineslo přírůstek skvostného finále, tria vesnického parku zamilovaných s hajným Mumlalem, nesoucí se roztomile škádlivým tónem lidovým, a vroucí píseň Ladislavovu. Zároveň zaměnil Smetana mluvené slovo opery za recitativy, místy krásně prokomponované, ale převahou přizpůsobené konvenčnímu seccu. Jejich účelem bylo jediné odstraniti z díla prózu, která se mu později znechutila.

Tyto recitativy v jejich bezpůvabné suchosti pociťovali jsme vedle ostatní půvabné hudby opery vždy jako živel rušivý, a jest nám proto jen vítáno, že V. J. Novotný, při dalekosáhlém přepracování libreta Dvou vdov je opět dal vystřídati prózou. Toto přepracování textu na první pohled přímo zaráží odvážlivostí, s kterou přehazuje scény a z dvou aktů originálu dělá tři; ale při bližším nazírání a pod dojmem živého provedení opery dáváme nové úprave za pravdu. Vždy byla nám proti mysli upjatost, pro kterou hudební díla mistrovská, textové opravy potřebná, raději zůstávají nedotknuta a neprovozována, nežli aby se na nich něco měnilo. Neostýchali jsme se kdysi doporučiti v Daliboru vypuštění celé druhé scény žalární, a tím i části krásné hudby, jen aby neztenčil se účín ostatního. Provedla se skutečně tato hluboko se zařezávající zkratka a tak dobře se osvědčila, že dnes nikomu nenapadá požadovati restituci vypuštěné scény. Kdo ničeho se neodváží, ničeho nezíská.

Novým zpracováním Dvou vdov Novotný daleko se odvážil, ale opera přitom po našem soudě leccěhos získala. Předně jest ziskem pro dojem celkový, že lidové scény, které dříve jako úvody a závěry vnucovaly se na nevhodných místech, odehrávají se v novém druhém aktu na půdě jim svědčící. Dosud zdály se nám i při své duchaplné a s vpravdě smetanovskou srdečností v lidovém tónu se ozývající hudbě živlem rušivým, do děje jim cizího na nepravém místě zasahujícím; nyní tvoří semknuty účinný kontrast k dialogizovaným scénám prvního a třetího aktu a mimo to ve svém přírůstku ‚Zákolanské‘, při které Ladislav políbí Karolínu, docilují přístření motivu žárlivosti, přivodícího rozluštění zápletky. Také skvostně humorné a roztomile lidově se utvářející trio selských milenců a Mumlala, jež později byvší příkomponováno umístěno bylo úplně nemotivovaně, nyní dobře dělá se v rámci lidových scén druhého aktu.

Dále je předností nové úpravy textu, že první akt vede děj linií stále vzestupnou od komického odsouzení špatného střelce přes jeho vyznání lásky, hádku obou vdov až k velké sólové scéně Anežčině a končí na vrcholu dramatického zájmu. Sólový zpěv Anežčiny, jedna z nejgeniálnějších invencí mistrových, působí jako závěr aktu se zvýšeným důrazem. Jednu vadu má však toto uspořádání: první akt stal se jím zmiry dlouhý, delší obou dalších aktů dohromady. Tato vada technická bude vždy pociťována, přestože jí odstraněna [byla] celá řada organických vad kusu.

Dlužno zdůrazniti, že Novotný při úpravě textu vedl sobě<sup>226</sup> sice velmi energicky, ale též pietně k partituře opery. Přemístěním scén neocituje se hudba v nějaké příčnosti s dějem a sledem situací; na hudbu se vůbec nesáhlo, až na jediný, ovšem povážlivý případ, ve kterém zatykační duo Ladislava s Mumlalem, kteréž dle nové organizace textu nikde vhodně umístěno býti nemohlo, přeměněno – notově věrně dle partitury – v předehru k druhému aktu. To ovšem nelze omluviti, leda nouzí, jež nezná příkazu a láme železo. Jisto je, že toto skvostné hudební číslo též jako orchestrální předehra výborně působí. Podobnou pomocí v nouzi jest opakování rozmarné kvartetové věty synkopované na konci třetího jednání. Smetana by poslední finále tříaktové opery jistě byl vytvořil skvěleji, než opatřeno je rozkošným, delikátním kvartetem; ale kdyby, jako dříve bylo, opět vyvaliti se měl selský sbor, aby zazpíval finále, považovali bychom to za zlo mnohem větší.

---

225 neostýchavě (z francouzštiny)

226 „si“ – dle dnešního pravopisu

Prózy užil Novotný k tomu, aby podle potřeby motivoval děj, hlavně též posílil rovnoběžnou s ním akci vedlejší, později příčiněnou, a aby získal nějaké souvislosti salonní veselohry s lidovými scénami. I zde zůstal úspěch na jeho straně. Vůbec mluví pro něj výsledek živého provedení opery, který novou úpravu označuje jako záslužnou, poněvadž odstranila scénické nesrovnalosti, jež tížily na nádherné hudbě Smetanově, a tím prohloubila celkový dojem dramatického díla. Proti jednotlivostem máme námitky a mnohý prostředek, jehož užilo se k ozdravení dějového proudu, zdá se nám býti příliš drastickým – ale celkový účín jistě doznal posily, a tím dává se za pravdu upravovateli.

Možná – my aspoň v to doufáme – že nyní, když odvalen z cesty textové kámen úrazu, když byly odstraněny příčiny či záminky, pro které lidé se vyhýbali *Dvěma vdovám*, tato opera mistrova, jejíž skvostná partitura náleží k nejcennějšímu majetku moderní dramatické literatury v oboru komické opery, dobude si konečně pevného postavení v pořadu her, které jí patří a za které od prvopočátku až do dneška, hlavně pro odmítavé chování obecnstva, pracně bojovala. Jak často od roku 1874 byly *Dvě vdovy* nově nastudovány, nově scénovány a vždy – po několika málo představeních – archivu vráceny! Myslílo by se, že přímo ojedinělé krásy této opery, první kvarteto a již i předcházející trio, scéna soudní se skvostným humorem koncipovaná, ženské duo ‚Rozhodnuto, uzavřeno‘, sólová scéna Anežčina, lidové tance a zpěvy, milostná scéna Ladislava a Anežky atd., atd., působí neodolatelně a následkem toho vždy znova budou žádány. A předce tato opera dosud měla málo štěstí, či málo našla porozumění. Jest svrchovaný čas, abychom se uvázali v trvalé umělecké držení tohoto mistrovského díla; jinak snadno může se státi, že v docenění jeho předejde nás cizina.

Tentokráte bylo první přijetí opery ze strany obecnstva čteně shromážděného slavnostnější a srdečnější, než kdy před tím.“

Úprava *Dvou vdov* vyhověla svému účelu a značnou měrou splnila naděje v ni skládané. V roce zavedení této úpravy a ve třech letech následujících dávaly se *Dvě vdovy* vícekrát, nežli v bezmála dvou desetiletích uplynulých od jejich vzniku, a jejich přízeň v obecnstvu, před tím vratká, skutečně se vzpružila a utužila. Též ctitelé Smetanovi v kruzích odborných přes oprávněné námitky proti některým násilnostem vůči tomu, že pokus o popularizaci této opery těšil se příznivému výsledku, sprátelili se s úpravou. Arci ne všichni. O. Hostinský ji neschvaloval a Z. Fibich jednaje v jeho intencích, když jmenován byl operním dramaturgem Národního divadla, přičinil se při znovunastudování *Dvou vdov* (na podzim roku 1899) o návrat k dřívějšímu pořádku. Zmiňuji se o tom v referátu (*Politik* ze dne 20. září 1899):

„Při tomto znovuuvedení *Dvou vdov* na scénu byli jsme překvapeni návratem ku jejich znění před rokem 1893, v kterém V. J. Novotný podnikl úpravu, rušivé scénické nesrovnalosti vymyřující. Ačkoliv zdálo se nám to či ono opatření nové úpravy přílišně liberální nebo z míry tvrdé (nejcitelněji se nás dotklo úplné vypuštění skvostného zatýkačnického dueta Podhajského s Mumlalem, jehož hudební torzo z nouze umístěno bylo jako předehra k druhému jednání), přikláněli jsme se k úpravě Novotného, která se přičiňovala o logický postup děje.

Nepocítovali jsme nadarmo ve *Dvou vdovách* od prvopočátku, zvláště od roku 1877, v kterém Smetana doplnil partituru, nesrovnalost pochodící z toho, že venkovská stafáž, vnucená komorní intrice, salonní scénu vytlačovala ven na palouk a vesnický život sváděla na parket salonu. Pod tlakem této nesrovnalosti pokusil se Novotný odlišiti tyto v nezvyklém ovzduší navzájem se potírající různé živly a došel k tomu, že venkovské scény sloučil v jeden vesnický obraz, zatímco román obou vdov odehrával se v salonu.

Nevyvaroval se při tom sice všech násilností, ale účelu se dosáhlo. Scéna vyvíjela se logicky a získala v účínu. Myslím, že tím nádherné hudbě Smetanově, která dosud trpěla pod tíží scénických nesrovnalostí, prokázána byla služba nejen dobře míněná, nýbrž i dobro způsobující. Vnější úspěch aspoň dal úpravě zplna za pravdu. Ze 46 představení, kterých dožily se *Dvě vdovy* od roku 1874, tedy během čtvrtstoletí, vzpadají<sup>227</sup> 24 na tři roky (1893–1896), v kterých dávaly se v úpravě Novotného. Tím tedy vydatně podepřena byla snaha ctitelů Smetanových o popularizaci těch oper mistrových, pro něž vedle zkušenosti obecnstvo nebylo dosti vnímavé.

---

227 připadají

Nyní zahájena byla protireformace, úprava Novotného jest opuštěna a dílo vrátilo se k původnímu řádu. Přitom nesmí se přezírat, že stanovisko bezvýjimečné úcty před originálem a nedotknutelností uměleckého díla jest arci nejbližší, nejvděčnější a nejlacinější, a že proto má nadprávo nad tím, jež připouští retuše nebo je schvaluje. My uznáváme toto nadprávo a uvítáme návrat Dvou vdov k původnímu znění bez výhrady jako zisk, když při něm jen přibližně [jest] zachován onen pokrok v popularizaci díla, kterého úpravou se docílilo. Kdyby však tak se nestalo, pak nebudiž zazlíváno naši ne méně upřímné oddanosti k dílu Smetanovu, když toto nadprávo budeme považovati za bezprávi na opeře páchané a vedle nejlepšího svého přesvědčení budeme proti němu bojovati.“

K záležitosti úprav oper Smetanových k vůli vzpružení dramatického zájmu o ně vrací se má zpráva v *Politik* ze dne 18. května 1907; z té cituji jak následuje:

„Proti adaptacím možno bojovati, zejména týkají-li se děl velkého umělce, který dramatickou jejich nedostatečnost sám musel pocítovati. Obhajoba nedotknutelnosti těchto děl má do sebe nejen přednost naprosté akademické správnosti, nýbrž staví se stran zodpovědnosti na stanovisko nejpohodlnější. Bylo by nasnadě vrátiti se ku starému znění adaptovaných oper – v předpokladu, že tím se neohroží zisk v oblíbenosti, docílený dramatickými retušemi. Zdali lze toho se nadíti již dnes, nemohu říci. Jisto jest, že riziko návratu umenšuje se touže měrou, v které stoupá autorita Smetanova v lidu, a že tedy návrat k původnímu časem umožní se beze ztráty úspěchu vnějšího. Pak nechť adaptace klidně padne – vykonala svou povinnost a sama působila k tomu, aby stala se postradatelnou. Nebyla zbytečnou, nýbrž užitečnou. Proto též záslužnou. Nikdy nemělo by se o tom pochybovati, že jedině láska k životnímu dílu Smetanovu dala vzniknouti těmto adaptacím. Ředitel Šubert, který dal k ním podnět a V. J. Novotný, který je provedl, byli nadšenými ctiteli Smetany; a o šéfu opery Kovařovicovi, který je podržel, smí se zajisté tvrditi, že v příčině pěstování díla Smetanova chce i koná to nejlepší.“

Podobně jako u *Dvou vdov* pocítována byla též u *Braniborů* v Čechách čím dále živěji potřeba vhodné úpravy textu. Když uvedeni [byli] *Braniboři* do Národního divadla (roku 1885), touží má zpráva v *Politik* (11. dubna) na to,<sup>228</sup> že „na celkový dojem díla kladou se stíny nedostatků textu, který svým dějem, trhavě do různých směrů se rozbihajícím, a svou prozaickou dikcí, z míry spoléhá na shovívavost, bez které u většiny našich textů operních nelze se obejít“. Uvažovalo se o věci, ale k úpravě *Braniborů*, rovněž V. J. Novotným podniknuté, nedošlo za ředitelování Šubertova, nýbrž teprve roku 1903 za správy Společnosti Národního divadla a pod záštitou šéfa opery K. Kovařovice,<sup>229</sup> a sice při májové oslavě památky Smetanovy. Referát o tom v *Politik* (14. května 1903) zní následovně:

„Smetanův týden v Národním divadle zahájen [byl] mnohoslibně provedením první opery Smetanovy *Braniboři* v Čechách, [provedením] hudebně zdatným a výhodnými scénickými opatřeními v působivosti vzpruženým. Toto dílo – po pronikavém prvotním úspěchu zatlačeno byvši do pozadí *Prodanou nevěstou* rychle v popularitě stoupající – nikdy již nezotavilo se tou měrou, že by při pěstování dramatických děl mistrových bylo mohlo zařaditi se mezi opery repertoární. Při všech rozmanitých těch pokusech uživotňovacích, které s touto operou byly podnikány, pocítili jsme vždy jasně, že eminentní životní schopnost partitury Smetanovy je zde utiskována vadami textu a nemůže proniknouti. Po svěžím dramatickém postupu prvních dvou aktů v třetím vždy nastávala citelná dramatická stagnace, před jejímiž důsledky nechránila ani krásná hudba. V rozporu piety k cennému odkazu geniálního umělce, která odvrací se od pomyslu na změny, a snahou o popularizaci díla nezaslouženě odstrkovaného, zvítězila tato snaha; hudebnímu spisovateli V. J. Novotnému, zkušenému ve věcech operních textů, uloženo, aby provedl účelné upravení textu opery *Braniboři* v Čechách. Novotný pochopil úkol naň vložený v tom smyslu, že především nutno odstraniti vše, co v třetím aktu toku děje staví se v cestu. Proto setkáváme se v nové úpravě v třetím aktu s nejpodstatnějšími změnami, jako jest vypuštění dueta *Ludiše s Jarošem*, tria *dívek*, pak scény *Tausendmarka se starcem a starce s dívkami*. Při tom ovšem bylo [třeba] zřici se mnohé krásné invence partitury;

228 Chvála používá slovní spojení „toužit na něco“ v dnešním významu „toužit po něčem“.

229 Karel Kovařovic (1862–1920), skladatel populární opery *Psohlavci*, virtuóz na klarinet, harfu a klavír, do roku 1885 člen orchestru Národního divadla, byl v letech 1900–1920 šéfem opery Národního divadla.

ale účel těchto opatření přivést do proudu stagnující děj, obmeziti deprimující bloudění starce se zajatými dívkami a soustřediti dramatický zájem do díla osvobozujícího, byl za tuto cenu dosažen. Tím, že vystřídal se upravovatel retardací od jádra děje se odchylujících, zrychlila se jaksi sama sebou dramatická tepna závěrečného jednání opery.

Dostí odvážnou, ale jen vnější hudební integrity se nedotýkající novotou jest to, že na místě tří dcer Olbramových ocitá se na jevišti jen jedna dcera, pak syn Bohuš a stará kojná; zjevně podniká se tato změna k vůli tomu, aby pro zjev Ludiše opatřen byl působivější reliéf, aby hlavní osoba lépe se odlišovala od figur epizodních, ji obklopujících.

Pokud scénického pořadu se týče, vrací se Novotný k původnímu sledu v libretě, v kterém scény soudní bezprostředně přimknuty jsou ku scéně zajetí dívek. Tím nastal návrat k původnímu logickému postupu děje. Aby odpadla nepraktická druhá proměna v druhém dějství, kterou předpisuje původní text, [byly] vloženy zbývající venkovské scény do dějství třetího, které začíná slovně rozšířenou, ale hudebně nedotčenou árií Děčany (nyní Bohušovou). Tím odpadá, jak již shora podotknuto, milostné duo, jež scénicky nebylo by motivováno. Kdo jako já chová je v srdci jako sladkou vzpomínku z mládí, nerad bude ho postrádati. Ostatní změny slovesné sledují hlavně účel opravy deklamace, zejména získání přízvučných slabik pro závěrečné tóny zpěvních frází, padající na těžkou dobu taktu – požadavek to, který v době vzniku opery Braniboři v Čechách nebyl ještě považován za závazný. Pečlivě postaral se Novotný o to, aby dal kusu kolorit historicky věrný, určil přesněji místo děje a uhájil v něm přesnost dobovou. Jelikož režie jevila vnímavost pro toto historické posílení scénických obrazů, získala opera proti dřívějším představením mnoho v působivosti podívané.

Dramatického prospěchu, plynoucího z nové úpravy opery Braniboři v Čechách přirozeně nebylo získáno bez obětí. Vždy poněkud irituje počín, v kterém lomcuje se tradicemi, hlavně když tradice pocházejí od umělce významu Smetanova; také nelze se při tom obejít bez opatření svémocných, kterým jen z nouze se podřizujeme. Zdá se nám býti velkou smělostí, že pohrdavé odsouzení zrady Tausendmarkovy z Warnemanna, který je dříve vyslovoval, přešlo na tuláka Jíru, ač můžeme si říci, že domorodému Jírovi lépe sluší nežli nezúčastněnému cizímu vojínu. Neradi postrádáme vystoupení Olbramovo v závěru; dále nastává zkrácením drahocenného ansámblu („Budeš u nás“) bezprostředně před tím mezera ve skladbě, která jest nevýhodou proti dřívějšíku. Ale tato stinná stránka úpravního pokusu může se vypustiti z úvahy, když pokus sám vyhoví svému účelu a pomůže upravit cestu k popularizaci první opery Smetanovy.

A skutečné zdá se, že podniknuté změny textu nejen dosáhly zamýšlené dramatické výhody, nýbrž povzbudily vnímavost obecnstva pro dílo samo. Přijetí Braniborů v Čechách bylo tentokrát obzvláště vřelé, takže připomínalo časy, v kterých bývalo nadšené. Tehdy stálo zdůraznění českosti díla v popředí zájmu. Pro wagnerianismus Braniborů v Čechách, který tehdy rovněž se zdůrazňoval, nemohli bychom se dnes nikterak silně angažovati. Jestli velmi mnoho uzavřených čísel v této opeře, třeba to nebylo vytknuto, a leckteré z nich mají ku staré formě opery blíže nežli k novější. Ale ostrost hudební charakteristiky prozrazuje již zde rozeného dramatika, rovněž jako vynalézavost velkou vlohu.“

---

Ve své snaze přispěti k popularizaci operního odkazu Smetanova ředitel Šubert neutuchal. Nejlépe se osvědčila a nejvíce prospěla dobré věci jeho láska a oddanost k operám Smetanovým na **Mezinárodní výstavě divadelní a hudební ve Vídni roku 1892**. Někdy na zimu roku 1891 byli pražští zájemci pozváni ke schůzi (v sále konviktském), které předsedal princ Ferdinand z Lobkovic<sup>230</sup> a na které jednalo se o obeslání výstavy vídeňské. Nešlo pouze o výstavu předmětů z oboru divadla a hudby, nýbrž také o výstavu živou, o výpravu pražských divadel do Vídně a pořádání her ve výstavním divadle. Otázka výstavy živé mnohem více mne zajímala nežli jednání

230 Ferdinand z Lobkovic (1850–1926) vystudoval práva a profiloval se jako zemědělský odborník. Jako vřelý podporovatel českého hudebního umění byl v letech 1885–1909 prezidentem Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách, která vydržovala pražskou konzervatoř hudby. Později byl aktivní ve vrcholné politice a v letech 1908–1913 se stal posledním nejvyšším maršálkem Království českého.

o snůšce historických památek hudebních a divadelních, o způsobu, kterým získány by byly pro výstavu vzácné nástroje a rukopisy. Cítil jsem, že skýtá se tu vhodný moment k výstavě české opery před fórem mezinárodní veřejnosti. Dějinná nechuť Vídně k projevům české kultury jistě že by se ztajila, či aspoň ztlumila vůči podniku, který by byl součástí široce založeného, nákladného podniku výstavního, jež Vídeň vzala pod svou záštitu, na jehož zdaru měla nejživější zájem. Nikdy nebáli jsme se odborné kritiky vídeňské, která k české hudbě chovala se sice upjatě, ale vynikající její díla, pokud předvedena jí byla na místě, či pokud poznala je u nás, zúmyslně nepřezírala. Obávati se bylo [třeba] jen animozity vídeňských časopisů proti všemu, co přicházelo z Čech, co bylo výsledkem české práce duševní. Pocítila to naše literatura, stejně jako umění výtvarné, pocítila to i hudba; ani Dvořák, jinde slavený, nezůstal ušetřen, ač byl chráněncem vídeňského papeže hudebního, Eduarda Hanslicka. Tuto nepřízeň Vídně k nám z důvodů politických nebylo lze překonat. Ale dala se odstavit za jistých poměrů na některou chvíli. Chvíle tato nadešla při mezinárodní výstavě divadla a hudby, kterou vídeňská žurnalistika za žádných okolností nesměla poškozovati, tedy ani ne tam, kde šlo o české umění.

Uvědomiv si tuto okolnost musel jsem si přiznati, že stěží kdy naskytne se opět příležitost k výstavě českého umění tak příznivá, jako nabízela se zde, a že divadlo české mělo by se jí uchopiti, mělo využití jí ve prospěch české opery a činohry. O osud české opery a její reprodukci ve Vídni neměl jsem obav; však ona pronikne vlastní silou, když nebudou jí zúmyslně kladeny do cesty překážky! V den schůze výstavní večer sešel jsem se s ředitelem Šubertem v Národním divadle. Rozhovořili jsme se o otázce obeslání vídeňské výstavy a seznal jsem, že Šubert, uvažuje o věci, došel k témuž výsledku jako já. Byl rozhodným zastáncem výpravy Národního divadla do Vídně a českých her ve výstavním divadle a zápasil o její uskutečnění s plnou důvěrou v její umělecký zdar a s celou houževnatostí své povahy, nepoddajné tam, kde bylo potřeba obhájit vlastní přesvědčení. Myšlenku obeslání živé výstavy propagoval horlivě a pracoval pro ni neúnavně. Znaje svízelné jednání ve věci a odpor proti ní i v kruzích vlivných, dospěl jsem záhy k přesvědčení, že ředitel Šubert se svou myšlenkou buď zvítězí, nebo padne.

A zvítězil! Splnily se předpoklady, v kterých byla podniknuta výprava Národního divadla do Vídně; neselhalo doufání v přízeň konstelace, v podporu činitelů vídeňských a hlavně v ničem nezklamala důvěra v životní sílu umění, jež počinem ve Vídni mělo býti propagováno. Mezi různými výmysly a omyly prokmitávajícími dodatečnými úvahami o účelu a výsledku představení Národního divadla na vídeňské výstavě postřehl jsem tvrzení, že divadlo naše nešlo do Vídně propagovati opery Smetanovy. Každý, kdo stál poblíž celého projektu a jen poněkud do něho viděl, ví, že právě propagace umění Smetanova byla v popředí všech dotyčných obmyslů a že Šubert, osvědčený ctitel oper Smetanových, největší na ni kladl důraz. Hned při určování programu pro vídeňskou výstavu vyšlo najevo, jaká důležitost připisuje se výstavě díla Smetanova.<sup>231</sup> Smetanovi jedinému vyhrazeny hned předem dva ze šesti sjednaných večerů ve výstavním divadle (původně zamýšlelo se provedení *Libuše* a *Dalibora*, pak z příčin vnějších, z obavy že by apoteóza *Libuše* ve Vídni mohla býti považována za provokativní, položena na její místo *Prodaná nevěsta*). Já s přítelem Velebínem Urbánkem,<sup>232</sup> který mne provázel při návštěvě výstavy, obcházel jsme hudební referenty čelných vídeňských listů a prezentovali jim klavírní výtahy *Prodané nevěsty* a *Dalibora* (jedině tyto), vůbec celý operní podnik zahájen byl a kráčel vpřed ve znamení umění Smetanova. Přirozeně. Ve vítězství Bendlovy *Lejly* a Šeborovy *Nevěsty husitské* (pak vůbec se ani nedávaly) předem nikdo nevěřil, Dvořáka (dával se jeho *Dimitrij*), tehdy již skladatele světového jména, zvláště propagovati nebylo třeba; proto všechen zájem o úspěch operní přimykal se k *Prodané nevěstě* a *Daliboru*. Národní divadlo ovšem nešlo do Vídně reprezentovati výhradně umění Smetanovo; k tomu ani nebylo legitimováno, majíc úkol propagovati české dramatické umění vůbec. Že však při všem počínání opery Smetanovy stály v popředí zájmu (však se na to dokonce i toužilo, nejen v některých kruzích literárních, nýbrž i mezi skladateli domácími), věděl a jistě dosvědčí každý účastník divadelní výpravy do Vídně.

231 I složení českého odboru výstavního výboru ukazuje, že jistě šlo o to, aby byl propagován především Smetana. Členy výboru byli: Šubert, Chvála, Velebín Urbánek, Dolanský a Dvořák. Tedy kromě Dvořáka samí „smetanovci“.

232 Velebín Urbánek (1853–1892), spolumajitel firmy F. A. Urbánek a organizátor pražského hudebního života.

Smetana zvítězil na celé čáře pronikavě a slavně. Mne to rozradostnilo v duši (nikdy nezapomenu vzrušujícího dojmu, který odnášel jsem si z prvního českého představení *Prodané nevěsty* ve výstavním divadle), avšak vlastně nikterak mnoho nepřekvapilo. Byl jsem toho přesvědčení, že se u Smetany před obecnstvem nepředpojatým a neznepokojeným žádnými předsudky s poznáním díla zároveň dostaviti se musí též jeho uznání.

O dojmech památných dnů vídeňských promlouvá můj fejeton (v *Politik* ze dne 9. června 1892), který zařazuji do svých pamětí úplný na tomto místě, ač netýká se výhradně Smetany a jeho díla; nechať též z něho vycítí čtenář nepopíratelný fakt, že při výpravě Národního divadla do Vídně šlo hlavně o propagaci díla Smetanova.

### **„Hudební úvahy o vídeňské výstavě“**

*Nestalo se pouze náhodou, že naše návštěva vídeňské výstavy divadla a hudby konala se v době, kde život v divadle výstavním opatroval se z fondů českého umění. Chtěli jsme býti při tom, když vystaví se česká opera na trhu světovém, chtěli jsme viděti a slyšeti, jak bude přijata. Kdyby platilo neochvějně pravidlo, že o úspěchu rozhoduje jedině cena uměleckého díla, byli bychom mohli klidně zůstat doma a očekávati vítězné bulletiny, jež po provedení oper významu Prodané nevěsty, Dalibora, Dimitrije a melodramu Námluvy Pelopovy musely sem stihnouti. Ale náš život umělecký jest bohatší každého jiného na zkušenosti o tom, že osud uměleckého díla bývá leckdy závislý na okolnostech, které leží mimo dosah jeho působivosti.*

*Nejsme z těch národů šťastných, jimž úspěch jako zralý plod kulturní snahy sám od sebe padá do klína, kteří vyhledávání jsou na místě své umělecké působnosti za tím účelem, aby získána byla orientace o jejich tvorbě a aby dobro, jež vykonali, učiněno bylo všeobecně přístupným. Kdyby tak bylo, konaly by opery Smetanovy dávno již pouf po světových jevištích. Nešlo o to, zdali vystavená umělecká díla, dostavši se poprvé ven z Čech a před obecnstvo cizí, uhájí neztenčeně působivost doma osvědčenou, nýbrž o odpověď na otázku, zdali poměry vnější pro český podnik výstavní utváří se příznivě.*

*Nikterak pouze ze zvědavosti chtěli jsme uslyšeti odpověď na tuto otázku na místě činu. Že zněla příznivě, jest všeobecně známo. Na mezinárodní půdě vídeňské výstavy, na které konal se ušlechtilý zápas duševních mocí kulturních národů, napjatě sledovaný vzdělaným světem, mělo české umění plnou volnost slova. A více než to. Vyšlo se mu vstříc s onou láskou, jež dle známého výroku Roberta Schumanna jest podmínkou docenění a požitku umění. Za těchto okolností mohla vystavená umělecká díla bez překážek promluvit za sebe sama, a tím již zajištěn byl jejich úspěch.*

*Na prvním místě Smetanova Prodaná nevěsta rázem dobyla přízně Vídeňáků a hostí výstavních. Její úspěch byl ve všem pravý; rozradostnění a projevy všeobecné pochvaly, v kterých se zračil, připomínaly naše slavnosti divadelní, kterým skvostné dílo mistrovo dalo umělecké posvěcení. Pro půvab, plynoucí z národní rázovitosti této opery, bylo všady plno vnímavosti. Posluchači opájeli se hudbou Smetanovou, proniknutou tónem lidovým, poddávali se kouzlu, kterým nezbytně působiti musí umělecká mohoucnost mistrova, může-li se bez překážek uplatniti. Nejen zamilovaná místa našeho obecnstva, ouvertura, dueto ‚Znám jednu dívku‘ a sexteto v třetím jednání, nýbrž i jiná, u nás zpravidla jen s tichým povděkem vítaná čísla, na příklad dueto ‚Jako matka požehnaním‘, pijácký sbor na začátku druhého jednání, následující dvojzpěv Mařenky s Vaškem, Jeníkův zpěv z C dur aj. přijata byla ve Vídni s jásotem. Žádné ohrnování nosu nad drsnou komikou postav a drastickým jejich zosobováním výkonnými umělci, jež u nás tu a tam možno postřehnouti. Bylo pochopeno, že uveden tu na scénu nelíčeně kus života lidu zdravého jádra a uznána byla přednost realistických rysů provedení. Jednomyslná a bezvýjimečná pochvala kritiky zpečetila doslovně senzační úspěch Prodané nevěsty ve Vídni. Všeobecně uznána vynikající hudební a dramatická vloha Smetanova, všeobecný byl obdiv jeho pronikavého uměleckého rozmyslu a jeho znamenité umělecké dovednosti. Všady dán výraz překvapení z toho, že dílo tak svěží a roztomilé, jakým jest Prodaná nevěsta, ve Vídni ocitá se teprve nyní, když doma vítězně prožilo již čtvrtstoletí.*

*Myslím, že Vídeň ještě více byla by překvapena, kdyby zvěděla, se přesvědčila, že řada Smetanových výtvorů v oboru komické opery od Prodané nevěsty k Dvěma vdovám, Hubičce a Tajemství pohybuje se linií stále vzestupnou, že v těchto dílech lidový živel národní umění oplouzující po řadě vždy více se prohluboval a že nejen invencí, nýbrž i dramatickou pokrokovostí Tajemství vyniká nad ostatní komické opery mistrovy, jest pravou jeho*



hudební veselohrou lidovou, označujíc vrchol jeho tvorby v oboru komické opery. Vždyť mistr kdysi (při banketu ku stému provedení Prodané nevěsty) sám přiznal se k tomu, že Prodanou nevěstou vyšel vstříc zálibě širších vrstev v lehké zpěvnosti a že jí chtěl způsobiti odklon od bující přízně pro francouzskou operetu. Žádali na Smetanovi český pendant k francouzským operetám a on složil Prodanou nevěstu. To připomíná fakt, že Richard Wagner, když naň bylo naléháno, aby napsal ještě jedno dílo ve slohu Lohengrina, stvořil – Tristana a Isoldu.

Z vážných oper Smetanových dával se ve Vídni Dalibor, rovněž s pronikavým úspěchem a za obdivu dramatické síly skladatelovy, jeho vážného nazírání na umění a vznešenosti tohoto umění. Účin nebyl snad tak vzněcující jako [u] Prodané nevěsty a jistě byl by tím trvalejší, kdyby bylo lze déle prodlíti u tohoto díla, podívati se mu jaksí hloub do srdce. Máte v něm pravého Smetanu, velkého, ušlechtilého a hluboce cítícího, jakým jest ve své monumentální slavnostní opeře Libuši.

Snad vídeňská provedení obou děl prolomila hráz, kterou oproti operám Smetanovým dosud obehnána byla cizina i Rakousko mimo Čechy. Tím teprve dostal by křídla úspěch českých her ve výstavním divadle vídeňském. Každým způsobem prokázalo Národní divadlo tím, že ve Vídni opery Smetanovy vedlo k vítězství, českému umění službu nezměrné ceny, postavilo pomník vděčnosti tvůrci české opery. Tiskneme vděčně ruce umělcům, kteří u modrého Dunaje utrhli bobkovou ratolest a položili ji na hrob velkého umělce Bedřicha Smetany!

Jméno Antonína Dvořáka, jež v celém hudebním světě uvádí se mezi jmény nejpřednějších umělců, s nímž spojuje se představa triumfu moderní hudby na poli vokálním a instrumentálním, rovněž osvědčilo neselhávající přitažlivost při provedení Dimitrije ve Vídni. K tomuto představení sešla se skvělá společnost a divadelní večer přinesl českému umění hudebnímu opět mnoho cti. Kritika chválila ohnivý lesk Dvořákova orchestru, který na velké obecenstvo zjevně působil dojmem vzněcujícím, a více nebo méně dala za pravdu tvůrci vloze mistrově. Avšak měla též tuhé námitky proti kompozičnímu slohu Dimitrije a postrádala v díle vydatnou dramatickou sílu o dojmu rozhodující. Že Dvořák jako absolutní hudebník stojí mnohem výše než jako operní skladatel, to pocíťovalo se i u nás od prvopočátku. Dvořák jest prvořádný symfonik a skladatel hudby komorní. To bohatě stačí pro velký význam.

Že též naše domácí specialita umělecká, mluvené hudební drama, scénický melodram Námluvy Pelopovy, ve Vídni došel uznání, nikterak nás nepřekvapuje. Novinky, které oproti zděděným zákonům uměleckého rozdělování vyznačují se jistou příčností, mají hlavně před kritikou předem těžké postavení; mají-li však tolik životní síly jako melodramata Fibichova a jsou-li založení tak mohutného jako tato, netřeba míti bázně o jejich osudu. Ve Vídni opakovalo se, co událo se v Praze: vůči pronikavému účínu spojení slova s tónem, jak podařilo se Fibichovi, pobleedly estetické námitky. Uznáno prostě živým uměním, co živě a umělecky účinkovalo. I ti, kdož teoreticky se nepoddali, zjistili upřímně úspěch skutečnosti.

Z bohaté, ve všech tóninách (s výjimkou známé ‚ostřejší‘ tóniny) se ozývající pochvaly, projevované vším tiskem živé české výstavě divadelní – instruktivní výstava v rotundě nechává mnohá přání nesplněna – s vřelostí, jež zaplašila veškerou nedůvěru v její upřímnost, připadla nemalá část na reprodukci českých děl uměleckých. ‚Češi jsou dobří!‘ znělo to jako motiv příznačný živými divadelními rozhovory Vídeňčanů a všechny časopisy přinášely lichotivé polyfonní obměny tohoto příznačného motivu. Snad představovali si Národní divadlo povšechně jako provinciální jeviště ve stavu nouzovém, které se ‚fretuje‘,<sup>233</sup> a poznali v něm divadlo dobře založené a bohatě vybavené, které i ve městě světovém může se ukázati a dáti slyšeti. Nejvíce zamlouvala se Vídeňčanům životnost podání, svěžest a upřímnost provedení. Skutečně; hudební život máme v krvi. U nás spíše udá se přetopené operní představení, nežli nedostatečně temperované. Choristé světových divadel nedovedou chápati naše sbory: za tak malé platy zpívati tak mnoho, zpívati upřímně – a k tomu ještě hráti! Ať nikdo nemyslí, že jsme pro výstavu vykonali něco zvláštního, že náš domácí hudební šat vypadá jinak než státní úbor pro Vídeň. Díla dávala se ve vídeňském výstavním divadle zrovna tak, jak lze je v Praze slyšeti denně, o nic lépe. Naopak – doma jest požitek méně zkalený, poněvadž podání není tak horečné jako ve Vídni, kde nezvyklost místa, poměrův a obecenstva soubor sice přímo

233 fretovat se = trpět nouzí, protloukat se

netísnila, ale přece poněkud rozčilovala. Také lze u nás zřítí působivější scénické obrazy nežli ve Vídni, kde pro obmezenost místa na výstavním jevišti nebylo možno uvarovati se přeplnění scény.

Byl tedy vídeňský úspěch Národního divadla, pokud děl i pokud jejich provedení se týče, z plna poctivě zasloužený. Jest nám milo, že zjistiti to můžeme z vlastního přesvědčení; vždyť mohlo by se státi, že jistý ten zvláštní druh „přátel“ divadla, kteří mají v tom svou pýchu soustavně snižovati úkonnost Národního divadla, dodatečně podezírali by i vídeňský úspěch našeho divadla. Objektivní kritika výkonů Národního divadla nezakalí skvělý úspěch vídeňského zájezdu; my příliš milujeme Národní divadlo, abychom mu lichotili; snad ověřené vysvědčení, jež Národní divadlo přineslo si z Vídně, přispěje k tomu, že nespokojenci poněkud se vzpamatují – byl by čas!“

Závěr citovaného referátu o vídeňské výpravě připomíná mi zásadní, fakiósní<sup>234</sup> opozici, již proti Národnímu divadlu vedli ne snad pražští Němci – ti Národní divadlo vždy jen umlčovali, ale jeho operu dokonce i rádi navštěvovali – nýbrž vlastní naši lidé. Pokoutně i veřejně, a sice nejen v období, do kterého spadá výprava do Vídně, nýbrž vždy, od prvopočátku do dneška, za každých poměrů, za každé správy, z důvodů uměleckých, snad někdy opodstatněných, zpravidla však selhávajících, s účelným provozem nesrovnatelných, z důvodů politických či jinak stranických a konečně vůbec bez důvodů, z choutky nebo schválnosti, konečně i z popudů praktických, vedených snahou dostat se k veslu, či mstít se za to, že počín dobovačný nepotkal se se zdarem. Sleduji půl století činnost českého divadla, osudy jeho opery; měnily se osoby vůdčí, měnily se poměry, měnila se úroveň umělecké úkonnosti – jen instituce zásadních protivníků všeho divadelního počínu trvala a trvá. Kdysi stavěla se proti Smetanovi, později proti Šubertovi, nyní obrací se proti Kovařovicovi – temný rys naší národní osobnosti, z jehož moci sejeme nesvár do vlastní půdy, obemyká všechny obory našeho konání! Vyloučena z této zrůdnosti jest opozice zdravá, umělecky zdůvodněná, nepodněcovaná zlovůlí, diktovaná láskou k dobré věci. Ani divadlu nejlépe vedenému nedaří se všecko a jest úkolem nad pomyslení obtížným řídit se obmysly uměleckými a vyhověti zároveň potřebám praktickým, podmínkám existenčním. V boji uměleckého ústavu za existenci přihodí se taktické chyby; kritika nestranná je vytkne a domáhá se nápravy; opozice fakiósní jich zneužije k poškození celého podniku. Taková byla minulost, takovou jest i perspektiva do budoucnosti.

Nejvíce prospěla výprava Národního divadla do Vídně dílu Smetanovu. Vešlo ve známost v cizině, proniklo vítězně, stalo se hledaným. Hlavně Německo je uznalo a počalo je pěstovati. Byl to tedy prospěch trvalý. Ale též na naše domácí poměry divadelní mělo vídeňské vítězství Národního divadla blahodárný vliv. Vídeňská aprobace posílila důvěru v úkonnost našeho divadla a přiblížila obecnost k dílu Smetanovu; vzrostla úcta k operám Smetanovým, vzrostla ochota k jejich návštěvě, vzrostla i náklonnost k nim. Nejpřesvědčivěji v té věci mluví číslice; z pětaticeti představení v roce výstavním (1892) stoupl počet představení v Národním divadle operám Smetanovým věnovaný v roce následujícím na pětadesát!<sup>235\*</sup> Rázem byl Smetana v módě – jediná to snad móda divadelní, proti které jsme nereptali.

---

Jmenováním skladatele **Karla Kovařovice** šéfem opery Národního divadla (roku 1900) nadešla partiturám oper Smetanových doba zvýšeného porozumění a výstižnějšího podání. Jsem dalek toho ubíratí zásluhy předchozímu interpretu Smetanových oper, kapelníku Adolfu Čechovi, který byl svědomitým pracovníkem a dílu Smetanovu věrně oddaným. Studoval Smetanu horlivě, s pílí neúnavnou a dbal pečlivě pokynů mistrových. Byl do značné míry důvěrníkem mistrovým a staral se o jeho záležitosti v desetiletí, jež Smetana strávil v Jabkenicích (viz *Dopisy Smetanovy*, uveřejněné dr. K. Teigem; nakladatel F. A. Urbánek v Praze). Ale umělecká jeho inteligence nebyla

234 fakiósní = stranickou, vášnivou (fakce = politická strana)

235\* Rok tento přinesl při májové oslavě památky Smetanovy poprvé úplný cyklus oper Smetanových. Učiněn tím [byl] pokus o vzpružení zájmu pro obě krajní díla v něm, začáteční (*Braniboři v Čechách*) a konečné (*Čertova stěna*). Pokus tento zůstal ojedinělým pro delší dobu; až do roku 1899 se žádná z těchto krajních oper Smetanových nedávala.

vynikající; nikdy nedosahovala výše intencí Smetanových. Všechny opery Smetanovy vzniklé po *Dvou vdovách*, i slavnostní operu *Libuši*, nastudoval a obecenstvu předvedl Adolf Čech, o jehož ryznosti snah a naprosté oddanosti k věci byli jsme vždy přesvědčeni, rovněž jako o jeho nespolehlivosti ve volbě temp, do které Smetana sám, jinak Čechovi velice nakloněný, častěji si stěžoval. Neochvějná, nad veškerou pochybnost povznesená byla svědomitost Čechova při studování oper vůbec a Smetanových zvláště. Co nastudoval, „sedělo“ (jak se říká); nepovolil, pokud nebylo vše náležitě upevněno a vypilováno. U sólistů nebyla jeho autorita valnou; podřizoval se libůstkám zpěváků, nedovedl se jim vzepřít, a když se vzepřel, nepochodil. Shovívavostí Čechovou vnikly do podání oper Smetanových a utábořily se v něm leckteré neoprávněnosti zpěvní interpretace. Ani nejlepší síly (Sittová, Lev, Benoni<sup>236</sup>) se jim nevyhýbaly a kapelník dirigující, třeba neschvaloval, mlčky odchylky trpěl.

Když po Adolfu Čechovi převzal Karel Kovařovic řízení oper Smetanových, bylo první jeho prací odstraniti z podání všechny nezdůvodněné tradice a sjednati ve všem respekt před požadavky partitury. Provedl očistu podání od nahodilých i zúmyslných odchylek od autentického znění a nepřesností během času se zahrnujících, vnikal hloub k jádru věci a jal se uplatňovati svůj názor na ni. Při počínu tom byla mu pevnou oporou všeobecně uznávaná autorita umělecká a nezdolná vůle prospěti umění. Mnohé v interpretaci děl Smetanových se opravilo, lépe objasnilo; po stránce zvukovosti a výraznosti zdokonalilo se podání. Zejména mluva orchestru získala vůči hledě a prospívala v plastičnosti. Zjevně vyčetl Kovařovic z partitur Smetanových více než jeho předchůdce. Začal *Daliborem*, bral dílo za dílem, opravuje, zdokonaluje podání, až májovou oslavou památky Smetanovy roku 1903 složil svůj umělecký hold odkazu Smetanovu pietním, vytríbeným, ukázněným a ve všem životném provedením cyklu oper Smetanových za zmíněné již úpravy *Braniborů v Čechách* a dodatečně veškerou dosavadní interpretaci převyšujícím, přímo výstižným podáním poslední opery Smetanovy, *Čertovy stěny*. Při tom ku zvýšené péči o hudbu úzce přimkla se zvýšená péče o scénickou úpravu. V *Čertově stěně* získáno ohledně pravděpodobnosti scénického postupu důmyslnou režii mnoho; ale odstraniti všechny příčnosti z fantastických pomyslů textu pochodící přece se nepodařilo. Umělecky uvědomělá interpretace díla Smetanova a svědomitá o ně péče jest nepopíratelnou zásluhou Karla Kovařovice jako šéfa opery Národního divadla.

---

Z toho, co napsal jsem o skladbách Smetanových do hudebního časopisu *Dalibor* (hlavně v letech 1880 a 1881) neotiskují zde nic, a sice proto, poněvadž ony články,<sup>237</sup> obsahující odborné analýzy skladeb a hemžící se notovými příklady, bez kterých tuto rád bych se obešel, určeny byly pro užší kruh hudebních zájemců, vítajících každou orientaci, vnik do skladeb usnadňující a jejich podstatu vysvětlující. Jinak je [to] se články o skladbách Smetanových, uveřejněnými v deníku *Politik*; těmi chtěl a měl jsem působiti na širší kruhy obcenstva, účinkovati na čtenáře listu, který předtím snahy Smetanovy nikterak nepodporoval, naopak přímo proti nim se stavěl, slynul i po ukončení bojů smetanovců proti pivodovcům pověstí listu protismetanovského, v kterém – jak se mi při převzetí hudebního referátu v *Politik* předpovídalo – stran propagace díla Smetanova budu míti svázané ruce. Sám O. Hostinský sdílel tento náhled, jak již zpředu kdesi jsem podotkl. Byly tedy tyto články do jisté míry tendenční, byly psány a uveřejněny s tím účelem, aby ohlásily obrácení listu dosud protismetanovského na víru smetanovskou a čtenáře listu upozornily, že nebude se v něm nadále referovati tónem Smetanovi nepřátelským. Obrat takto signalizovaný vzbudil skutečný zájem v české veřejnosti; mluvilo se o něm a jednalo, do redakce docházely dopisy souhlasné i varovné, řeklo se mi, že ozve se proti mně Pivoda, ale nový kurs se nezměnil. Zjišťuji tuto s povděkem, že za svého bezmála třicetiletého spolupracovníctví v redakci *Politik* se svými hudebními referáty nikdy nenarazil jsem na odpor, že nikdy nebyla mi omezoována svoboda slova a že v ojedinělých případech, kde ocitl jsem se v konfliktu s počiny uměleckých podniků, najmě divadla, redakce nikdy mne neopustila, přestože

236 Marie Sittová-Petzoldová (1852–1907), sopranistka, Bohumil Benoni (1862–1942), barytonista.

237 Je to zejména cyklus článků s názvem *Smetanovy skladby*, jež byly napsány na pokračování v *Daliboru* II, 1880, na s. 225, 233, 241, 249, 257, 265, 273 a v ročníku III, 1881, na s. 57, 65, 188, 199.

v takových případech někdy šéfredaktor I. Schick,<sup>238</sup> který zároveň byl členem správního výboru Družstva Národního divadla, mým postupem proti akci divadelní octl se v situaci dosti nemilé (tak na příklad kdysi uveřejnil ve fejetonu *Politiky* můj posudek příkře odmítavý o vlašské opeře, která jeho přičiněním za drahý peníz zakoupena byla pro české divadlo).

O významné pro český hudební náklad publikaci Smetanových symfonických básní promlouvá fejeton *Politiky* ze dne 21. dubna 1880, jehož orientační účel vysvětluje následující výňatek:

### „Má vlast

#### (*Cyklus symfonických básní Bedřicha Smetany*)

*Velké hudební hnutí v Čechách, k němuž Bedřich Smetana dal podnět, jež podepřel, v němž vychoval školu, která již dnes má vynikající stoupence, muselo více než kterékoliv jiné toho druhu a způsobu zápoliti s nepřízní poměrů. S výjimkou několika záblesků pronikavého úspěchu muselo si a musí dodnes i u nás dobývati půdy krok za krokem; v cizině teprve v nejnovější době podařilo se českému umění překonati chování odmítavé. Obtíže, jež stavěly se v cestu uveřejnění a rozšiřování českých skladeb, připomínají doby předgutenbergovské; ještě dnes jsou nakladatelé a odbíratelé lidmi hledanými. Jsou to krajní důsledky poměrů, jež Ambrose přiměly k výroku: ‚Kdo chce své skladby pochovati, necht' vydá je u některého z pražských obchodníků s hudebninami.‘ Bylo třeba uměleckého proudu moci dalekosáhlé, aby ze zkamenělých srdcí nakladatelských vyšlehla jiskra života.*

*Jakkoliv v poslední době poměry se zlepšily, vydání celého cyklu Smetanových symfonických básní Má vlast v úpravě pro klavír na čtyři ruce, partiturách a hlasech – F. A. Urbánkem<sup>239\*</sup> jest v dlouhé řadě let nejvýznamnějším podnikem hudebně nakladatelským v Čechách, rovněž jako tyto básně samy jsou nejvýznamnějším projevem českého umění hudebního v oboru orchestrální skladby, událostí, jejíž dosah vysvětlí nám budoucnost školy Smetanovy (budiž mi dovoleno toto označení jako nejpřípadnější pro umělecký směr mladších a nejmladších nadaných českých skladatelů).*

*Cyklus Smetanových symfonických básní Má vlast tvoří tyto skladby vzniklé z národního programu: Vyšehrad, Vltava, Šárka, Z českých luhů a hájů, Tábor a Blaník. Již z těchto pojmenování vysvítá, že skladatel náladové podklady pro své básně v tónech čerpal ze života a snah svého lidu; slavné dějiny národa, víra v jeho budoucnost, poezie lidového žití nadchla Smetanu k tvorbě, jakož vůbec láska k vlasti a ušlechtilá národní hrdost ukládala mu, aby svá díla významu světového tvořil v prvé řadě pro svůj národ. Přirozeně u nás volba takovýchto námětů zvýšila zájem pro tato díla umělecká, ale jsem si jist, že symfonické básně Smetanovy z moci své ceny umělecké a tkvící v ní živelní síly zachovají si působivost neztenčenou i tam, kde jejich programu nevyjde se vstříc se sympatií. Pro také bohatství typické hudební vynalézavosti, pro duchaplnou polyfonii a instrumentální nádheru, jež vyzívá ze symfonických básní Smetanových, najde se všady vnímavost a porozumění, neboť geniální síla v uměleckých dílech nemůže trvale zůstatí neuznána.*

*Hudební krásy těchto děl považují za tak velké a nevšední, že o partitury symfonických básní Smetanových neobávám se, ani když octnou se v ruce nepřátel hudby programové. Pro ty, kdož odmítají program a pro hudební charakteristiku mají jen nedůvěřivý úsměv, budou tyto básně orchestrálními fantaziemi, jejichž formální*

238 Ignác Schick (1841–1899), redaktor *Politik*, člen Družstva Národního divadla.

239\* Bylo přímo neslýcháno, že pražský nakladatel hudební odvážil se vydání partitury a hlasů českých skladeb orchestrálních. Staří a zkušenější nakladatelé pražští povážlivě kroutili hlavou nad počinem Urbánkovým a silně pochybovali o jeho zdaru. Emanuel Wetzler, dědic starého nakladatelství Schalkova, promlouvaje o podniku Urbánkově žasl nad jeho odvahou a předpovídal fiasko na celé čáře. Zklamal se, jako všichni, kdož neměli důvěry a chovali obavy. Podnik, k němuž hlavně nabádal bratr F. A. Urbánka, Velébín, zdařil se, prospěl dobré věci i jejímu podnikateli.

dokonalosti, osobitosti slohové a absolutnímu hudebnímu půvabu nelze jinak než se obdivovati, předpokládajíc, že pozorovány jsou nepředpojatě. Ovšem pozorovatelům takovým ušlo by postřehnutí velké, mistrovské přednosti těchto skladeb, totiž jemného uměleckého vkusu, s kterým Smetana v obrazech případné hudební charakteristiky rozvinuje program, aniž by zabloudil do povážlivé drobnomalby, aniž by ohrozil symfonickou podstatu svých básní.

K těmto poznámkám povšechným připojuji stručný program těch symfonických básní, jež dosud vyšly tiskem.<sup>240\*</sup> Jest mi zřící se toho sledovati dopodrobna hudbu podle programu a obmezují se na vytknutí nejdůležitějších jeho momentů jedině s tím účelem, abych přiblížil tyto básně těm, kdož obírají se jejich výtahy pro klavír na čtyři ruce. Nemohl jsem míti v úmyslu v krátké této stati díla tato popsati zevrubně a doceniti jich (to je věcí veřejného provozování a posudku o něm), aniž chtěl jsem jim dáti na cestu list doporučovací, jehož nepotřebují; plním jen povinnost referentskou, upozorňuje na uveřejnění těchto vysoce významných děl.“

Následuje vypsání programu jednotlivých symfonických básní ve znění Smetanou aprobovaném, kterým staly se bezpředmětnými různé osobní výklady jednotlivců. Dnes, kdy programy tyto všeobecně jsou známy, netřeba o nich znovu se rozepisovati.

Fejeton *Politiky* ze dne 27. srpna 1880:

#### „České tance

Není mnoho skladeb, jež by byly zvítězily tak rychle a úplně jako Dvořákovy Slovánské tance. Bylo to slovo šťastně volené, kterým Dvořák uvedl se v hudebním světě mimo svou vlast; že dnes Antonín Dvořák v nejširších kruzích jest tak populárním jako málo který z žijících skladatelů, za to děkuje hlavně svým Slovánským tancům. Tam, kde ku vnitřním přednostem přiléhají tak dobře vnější doporučivosti, nedá úspěch dlouho na se čekati; s výjimkou sportovních lezců putuje obecnost hudebním světem cestující nejraději na ty vrchy, na které lze dostati se bez obtíží a jež skýtají krásnou vyhlídku – Dvořákovi podařilo se ku krásám svých skladeb, vysoko postavených, urovnati cestu snadno schůdnou. V příčině vynalézavosti zasypává vloha Dvořáka svými dary; kamkoliv sáhne, dobude ryzího zlata, z něhož umí vytvořiti originálně a dle všech pravidel uměleckých hudební věci plně svěžesti a osobité životnosti. Těmito tanečními fantaziemi proudí živelní síla a ta, dítkám múzy Dvořákovy sotva zrozeným, útokem dobyla všech srdcí. Pokud se týče národní zvláštnosti hudby v Slovánských tancích, působila u nás rovněž tak vznětlivě jako za hranicemi naší vlasti, ač za těmito přidal se k ní též půvab novosti. Nečechevi jsou Slovánské tance ojedinělým zjevem, nám jedním z uměleckých počinů, v kterých ozývá se duch české lidové hudby a ve světle vzácného a rázovitého nadání ohlašuje se směr, na který ukázal Bedřich Smetana a kterým řídí se nyní též Antonín Dvořák.

Slovánské tance jsou, s výjimkou několika jihoslovánských ohlasů, českou hudbou; proto zde – ač častěji již o nich jsem psal – pod záhlavím této stati znovu se o nich zmiňuji; motivy v nich nejsou získány výpůjčkou z českých zpěvů lidových, nýbrž jsou v duchu tanečních písní národních volně vynalezeny a způsobem skutečně geniálním spředeny do tanečních fantazií, v kterých – podobně jako ve všech mladších dílech Dvořákových – přes všechny až k typické zvláštnosti se stupňující značky osobitosti, zjevným jest vliv Smetanův. Žádný ze Slovánských tanců Dvořákových nenese jméno určitého lidového tance, ač v každém zračí se některý základní typ (někdy i typy dva); dokázati se tu dají furiant, skočná (polka), menuet (vystupující v různých obměnách v českých lidových písních). Tanec z F dur (č. 4) vyústí v druhém díle do sousedské; u ostatních nezdá se, že by skladatel býval měl na mysli určitý tanec. Uváží-li se, že Erbenova sbírka českých národních písní<sup>241\*</sup> vykazuje 30 různých druhů jen českých národních tanců, je samozřejmo, že Dvořákovy Slovánské tance reprezentují jen malý díl českých, mnohem menší ještě díl slovánských národních tanců.

240\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v *Politik*] Tehdy byly uveřejněny: Vyšehrad a Vltava v partiturách a hlasech, Vyšehrad, Vltava, Šárka a Z českých luhů a hájů ve výtazích pro klavír na čtyři ruce.

241 [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v *Politik*] Nápěvy prstonárodních písní českých, [vydal] I. L. Kober.

Prvého, veskrze uměleckého zužitkování v hudební skladbě došly české národní tance u Smetany, zakladatele českého národního směru v hudbě, k němuž hlásí se též Antonín Dvořák. Vedle polky (čtyři sešity polek, idealizovaných tanců v brilantním slohu pro klavír, složených Smetanou, vyšly již na začátku let šedesátých) nalézáme v jeho *Prodané nevěstě* jako hudbu baletní *furianta* a *skočnou*. Nyní Smetana znovu věnoval svou pozornost národním tancům a vydal u F. A. Urbánka v Praze tři sešity Českých tanců, skladeb klavírních pro dvě ruce, po nichž dle doslechu následovati budou ještě v tomto roce dva další sešity.

O prvním sešitu Českých tanců od Smetany, obsahujícím čtyři polky, který vyšel jako příloha k hudebnímu časopisu *Dalibor*, předpokládám, že jest znám; doznal značného rozšíření, jeho čísla hrála se opětně v koncertech minulých sezón – Smetana sám hrál z něho ve svém jubilejním koncertě snivou polku z *a moll* (č. 2).<sup>242\*</sup> Zprávu o něm podal jsem v červencovém sešitu zmíněného časopisu minulého roku.

Dva další sešity Smetanových Českých tanců, letos uveřejněné, obsahují po dvou národních tancích, a sice: *Furianta*, *Slepičku*, *Oves* a *Medvěda*. Z těch ve skladbách domácích komponistů dosud setkali jsme se jedině s *furiantem*, jehož zvláštní synkopující rytmus, po dvou taktech přízvuk měnicí, hlavně Dvořákem byl umělecky využit (č. 1 a 8 Slovanových tanců, dva *Furianty* pro klavír na dvě ruce, závěreční věta České suity). V obou prvních tancích Smetanových jsou motivy vesměs volně vynalezeny; v obou dalších (*Oves* a *Medvěd*) podložil skladatel hlavním větám v prvním pětítaktovou, v druhém desítítaktovou národní melodií. Skladby ty jsou vesměs idealizované, do rondové formy rozšířené tance v brilantním slohu klavírním, jejichž jednotlivé věty spojeny jsou chody z daných motivů vyhraňujícími a ohraničenými úvodem a kodou.

Ve *Furiantu* hned na první pohled překvapuje duchaplný způsob toho, jak z jadrného, hlavně v příčině vedení basu zajímavého hlavního tématu vynoří se něžná, vroucně si prozpěvující věta vedlejší (*A dur*); tato melodie hřeje jako srdečný hled věrných očí dívčích, je v ní nelíčený, výrazem jímající. Druhá vedlejší věta (z *F dur*) vyznamenává se onou noblesou Chopina připomínající, s níž v klavírních skladbách Smetanových často se setkáváme; vyžaduje přednesu obzvláště delikátního. Celý kus, podobně jako jiné skladby Smetanovy téhož druhu, předpokládá pro podání nemalý stupeň hudební inteligence, třeba stran techniky nenapínal z míry své požadavky. Koncertantní fakturu mají skoro všechny klavírní skladby Smetanovy, pročež obmezenému diletantismu stěží jsou dostupny; ale v mezích svých požadavků technických, jak již bylo řečeno, nikterak neobyčejně vypjatých, honosí se předností snadné hry. Přes to ocitujeme se, putující těmito skladbami, někdy náhle před pahorkem či horou, na jejíž temeno cestu nutno namáhavě hledati. To podmíněno je zvláštnostmi virtuozity, zvláštností klavírního skládání; tyto zvláštnosti nutno studovati.

Pokud v této příčině klavírních skladeb Smetanových se týče, zdají se mi případnými slova, která vyslovil Ambros ve svém článku *Schumannovy dny a díla*. Praví: „Schumann žádá lásku, účast, pozornost, vnímavost pro své zámysly; k tomu někdy hromadí svévolně technické potíže – ký div, že obyčejní pianisté a amatéři, kteří podobnými věcmi nesmí být obtěžováni, ani nepokoušejí se o to, seznámiti se s touto nepohodlnou hudbou.“<sup>243\*</sup>

*Slepička* a následující dva tance jsou novinkami v hudební literatuře nejen jako skladby, nýbrž také jako taneční typy. Zvláštní jest taktové rozdělení jmenovaného tance, do něhož vskokem kadencujícího tříosminového taktu mezi pohyb dvoučtvrteční vnáší se překvapující obraty. Tyto svévolně zarážky pohybu připomínají veselé tanečníky, kteří z pouhého rozmaru co chvíli v kole se zastavují, a když takto páry následující přivedli z taktu, sami opět rychle do něho vpadnou. Celý kus vzniká z hlavního motivu a dělá dojem polky, čtveračivě v rytmech přesunutém. Harmonické krásy dovětí, pohybujícího se v tóninách malých tercií, mají výborný účin. Se zvukovými tvrdostmi, jak objevují se na příklad v imitatorické sekvenci na stránce 13. (5. a 6. řádku), nedovedu se spřáteliti.

242\* Sám přednesl jsem ze Smetanova manuskriptu dvě z těchto polek v koncertě Umělecké besedy v sále konviktském dne 29. března 1878, pamětným tím, že v něm poprvé se hrál kvartet *Z mého života*, o němž z utrakvistického tehdy Spolku pro komorní hudbu, jemuž byl věnován, předtím šířila se pověst, že jest neproveditelný.

243\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v *Politik*] Kulturgeschichtliche [sic, má být Culturhistorische] Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, 1860 [viz také Ambros 1865].

Melodie tance Oves náleží k nejkrásnějším, jež české národní písně pějí; proto patrně skladatel melodii tuto nezměněnu uvedl do své skladby. Je, což ku podivu, pětitaktová; dověti osmitaktové jest dílem skladatelovým a odvozeno bylo důmyslně z motivu posledního taktu lidové melodie. Průběhem práce přistupuje v opakujících se prvých dvou taktech tohoto dověti protimelodie, vyznívající tónem lidovým. V tomto oddílu jest výborně vystižen typ mírně hybného venkovského tance – tak zálibně tančí otcové s matkami, obklopeni jásající mládeží. Zatímco ‚huslička‘ k tanci hudoucí ukájí svou touhu po improvizaci ve vzestupných triolových figurách, chopí se roz dováděný tanečník opuštěné melodie a prozpěvuje ji tlustým<sup>244</sup> basem. Řízný Più mosso přeruší zábavu ‚rozdělaných‘ usedlíků, avšak jen na krátko, a jako by bylo bývalo pro smělost svou okřiknuto, znenáhla ztišujíc se přizpůsobuje se kolébavému pohybu až zmlkne a tomuto docela ustoupí. (Na stránce páté samozřejmě dlužno v chodu chromatických sext též part pro levou ruku čísti v houslovém klíči.)

V Medvědu, v posledním z tanců dosud vyšlých, je Smetana vesele naladěný; dává onomu slovu skvostného humoru, jemuž vždy znovu se obdivujeme v jeho komických operách. Hned krátký, ze zdrobnění hlavního motivu vznikající úvod jest veselým nápadem a jeho bručivé chromatické vyústění do doprovodu vstupující melodie (C dur) působí průchodními notami v rozmarlném dvojhlasu velmi komicky. Zvláštním jest opět taktové rozdělení lidové melodie, jež obemykajíc deset taktů, vždy po dvou taktech trojdílných určuje sled tří taktů dvoudílných. V půlnotách, dvojdílný takt vyplňujících, dociluje lidový vtip drastického výrazu pro těžký pohyb. Působivě kontrastuje s tímto tancem Dudácká, již skladatel vložil do věty vedlejší (F dur). Melodie Dudácké motivicky sprízněná s melodií předchozí, vynalezena je v duchu oněch dumavých lidových písní, které zpola snivě, zpola naivně pějí o lásce. Následující Più mosso hraje se následkem velké rozlohy basové figury dosti těžce.

Pohnut kladu Smetanovy České tance, jež několikrát jsem prohlédl, k hudebninám, k nimž vždy znovu rád se vracím. Pro mne jsou pozdravem ze světa uzavřeného v prsou hudebníka, jehož styk se světem našim obmezuje se na to, že on stále jen ze svého dává a ničeho nepřijímá. Pokud ještě slyšel, vezpíval se do jeho duše s lidovými písněmi půvab lidového života; jak zamíloval si tento půvab, o tom promlouvají všechny jeho skladby lidovým dechem ovanuté, tedy též jeho České tance. Kéž tyto tance v hudebním světě najdou část té lásky, s kterou byly komponovány.“

Snad bude mnohemu čtenáři s podivem, že otiskl jsem široce pojednání o několika klavírních kouscích Smetanových v knize, jež nemá a nechce zabíhat do drobností, v kterých by utonula. Důvod, z kterého toto pojednání nechtěl jsem postrádati mezi oporami a doklady svých Pamětí, jest ten, že dobře hodilo se mi za ukázkou úsilí, s kterým i hudební referenti politických deníků ještě na začátku let osmdesátých přičiňovali se a zasazovali o popularizaci díla Smetanova. Kdo dnes sedá ku práci publicistické, aby pojednal o tvorbě Smetanově, má práci tuto usnadněnu tím, že mluví k obecnstvu orientovanému, do značné míry vnímavému, nakloněnému všemu, co pojednává o Smetanovi a jeho díle. Ovšem v příčině docenění díla Smetanova není ani dnes ještě vše, jak mělo by býti, ale jistě je vše nepoměrně lepší, nežli bylo před třiceti a pětácti lety. Tehdy sice již nerozhodoval Pivoda a pozbývala vlivu reakcionářská klika protismetanovská, ale přece byl tuhý boj o každou píď půdy, o niž zvětšiti se měla doména Smetanova. Nynější generace, která často vidí znovu dobývati pro Smetanu, co jemu již patří, stěží dovede si představit, jak neschůdný a svízelný byl kdysi ten skutečný, neodvratný boj za věc Smetanovu. Hájíce Smetanu, sami museli jsme se brániti proti podezírání a úskoku, a – což nejvíce padalo na váhu – proti nedostatku vnímavosti širších kruhů. Budit jejich účast, interesovati je pro věc, upozorniti na český hudební trh a starati se o jeho odbyt – co tu bylo vykonati práce a za poměrů jak obtížných! Naším byl tehdy hudební časopis *Dalibor*, F. A. Urbánkem vydávaný; tam přirozeně mnoho psalo se o české hudbě a nových jejích zjevech; mohlo se psáti široce, přísně věcně, skoro bych řekl vědecky suše, vždyť psalo se pro hudebníky, pro zájemce, kteří přihlíželi k obsahu a nedbali líbivostí formy. Jinak bylo v rozšířených časopisech politických, v denících všem veřejným zájmům sloužících, jejichž čtenářstvo rekrutuje se z kruhů nejširších. V těch šlo v první řadě o to, aby čtenářstvo i kruhů nejširších získáno bylo pro četbu hudebních referátů, jež suchý výklad v odborném listu přípustný, snad i vítaný, byl by podryl a ohrozil. Bylo potřeba získati si nejen důvěru, nýbrž i přízně čtenářstva, a tuto hlavně tím,

244 „tlustým“ ve smyslu „sytým“, „znělým“

že usnadnila se mu četba, že snaha naše nesla se k tomu, aby četba nebyla mu namáhavou prací, nýbrž spíše vítanou zábavou. Z potřeby toho vyvinul se zvláštní způsob psaní o hudbě v žurnálech, způsob fejetonistický, přihlížející k líbivosti slohové, přiodívající holou pravdu rouchem pozornost vzbuzujícím, vábivým, běžnému vkusu se zamlouvajícím. Nebyli jsme vynálezci tohoto způsobu, kterým ve Francii nezhrdal ani velký Hector Berlioz, a který byl veřejným tajemstvím oblíbenosti, rozšířeni a vlivnosti kritik Eduarda Hanslicka ve Vídni. Nepohlížejte spatra na tento způsob psaní o umění hudebním, osvědčil se jako jinde též u nás, a slouživ oddaně dobré věci, skutečně jí posloužil; vzpružil zájem širších kruhů obecnstva o hudební tvorbu a reprodukci, zvýšil u nás nabídku i konzum dobré hudby.

---

Ku třístému provedení *Prodané nevěsty* uveřejnil jsem

(v *Politik* ze dne 25. září 1895) následující fejeton:

„Tři sta představení jedné opery na české scéně zemské během necelých třiceti let! V městech světových, kde operní divadla dvěma nebo třemi díly naplní celou sezónu a k osvědčeně přitažlivým hrám rády se vracejí, tato číslice nikterak by nepřekvapila; u nás, kde žádá se na divadle pěstování všech druhů umění dramatického a kde bohatá a rychlá změna ve výkonech je základní podmínkou náležitě účasti obecnstva, tedy pro divadlo též otázkou existenční, označují tři sta představení jednoho díla ve třech desetiletích úspěch obrovský, událost ojedinělou. Oproti všem ostatním operám, které od zřízení samostatné české operní scény osvědčily působivost a udržely se na repertoáru, má v příčině počtu provedení *Prodaná nevěsta* velký předskok, žádná z ostatních ani zdaleka nedosáhla její popularity.

Příčina toho netkví jen v díle samém, jehož přítulná lidovost a obdivuhodná hudební svěžest překonává dobu a prostor, vždy dále vítězně pronikajíc, nýbrž také v obecnstvu. Kulturní vznos, v kterém u nás v době neuvěřitelně krátké nastřádal se velký duševní majetek, postupem hnutí vzbuzoval se v širších kruzích lidu vzestupně vždy větší zájem o české umění, vzbudila se i důvěra v úkonnost českého ducha; zároveň s národní uvědomělostí rostla láska k domácí tvorbě umělecké a co získalo si celou tuto lásku, stalo se nepostradatelným v duševních požitcích obecnstva.

To v prvé řadě a zvláště platí o Smetanově *Prodané nevěstě*, která svou šťastně výstižnou, poněvadž zdravě vycítěnou lidovostí jako kus české rázovitosti usadila se v srdcích lidu. Veselý, výrazem pravé venkovské prostosrdečnosti proniknutý sbor ‚Proč bychom se netěšili‘, dosáhl rozšířeni i významu skutečného lidového zpěvu; dueto ‚Znám jednu dívku‘ známo jest a zpívá se i v posledním koutě nejodlehlejší české vesnice; s utajeným dechem a se slzou v oku naslouchají všady, kam české slovo vniklo, mladí a starí měkké, bolně sladké lyrice sexteta: ‚Rozmysli si Mařenko‘; s opravdovým zanícením vniká cit našeho lidu do tohoto díla, v kterém všechn projev jest tak specificky český, že jen Čechu zjevuje se ve své neporušené svěžesti!

Smetanova *Prodaná* jest národním kusem v nejvlastnějším smyslu slova a byla jako takový u nás vážena a ctěna v době, kdy cizina ještě ničeho nevěděla o umění Smetanovu či nechtěla o něm věděti. Když 5. května roku 1882 v Praze (v tehdejší Novém českém divadle) slavili jsme nadšeně sté představení *Prodané nevěsty*, znělo ještě jako věštba doznání německého hudebního spisovatele L. Hartmanna (v *Dresdner Journalu*), že během příštích desetiletí s úžasem se postřehne, že za bělozelenými mezníky žil velký umělec, o jehož existenci nebylo ani zdání. A když po více než šesti letech na tomto místě podával jsem malý přehled Čtvrtstoletí české hudby (byli jsme tehdy již silně v druhé polovici druhého sta představení *Prodané*), nebylo lze stran uznání umění Smetanova v cizině projevit více než důvěru v to, že nadejde též doba Smetanova, že musí nadejít.

A nenadešla ani v dalších pěti letech. Teprve triumf *Prodané nevěsty* na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni 1892, kde dávala se poprvé 1. června a v českém výstavním týdnu opakovala se ještě třikrát, pobořil vysokou, z nepřátelské strany pečlivě udržovanou zeď, kterou obklopovala se cizina proti umění Smetanovu. Nebyti této účasti Národního divadla na vídeňské výstavě, propagované a přes všechny překážky ředitelem Šubertem



energicky uskutečněné v pevné důvěře ve význam hudební děl domácích, opery Smetanovy by pravděpodobně ještě dnes v klidu čekaly na uznání ciziny. Zmiňuji se o tom jen mimochodem, poněvadž se takové věci snadno zapomíná a já v předvečer jubilea Prodané nevěsty jako přítel mistrův vděčně uvědomuji si nezapomenutelné první představení díla ve Vídni, kde jemu jásalí vstříc noví přátelé Smetanovi a jeho přátelé starší při obrovském úspěchu mlčky tiskli si ruce a jako malé děti plakali.

Ostatně budiž při této příležitosti znovu zjištěno, že Smetana stran budoucnosti svých děl nikdy nechoval obav, že s důvěrou neochvějnou očekával jejich konečné proniknutí v cizině a že za svého žití nikterak nejevil horečnou snahu dosáti jejich uznání v cizině. Nenabízěl své skladby za hranicemi, a když němečtí nakladatelé nabízeli mu německé vydání jeho děl, odmítl nadobro s tím odůvodněním, že jest a zůstane českým umělcem. Čeho se skutečně domáhal, bylo uznání českého obecnstva; na tom záleželo mu především, v něm spatřoval a doceňoval plnou odměnu své umělecko-vlastenecké činnosti, v které, vzdávaje se především vši výhody, osobní svou mohutnou vlohu, pronikavé umělecké vědění a tvorbu celého svého života položil na oltář vlasti.

V tom byl a zůstane Bedřich Smetana zářivým vzorem vlasteneckého umělce. Umění jest mezinárodní, ale umělec má býti nadšeným národovcem a především působiti ku cti své vlasti. Kdyby tak nečinil, stál by i při vůdčí úloze, k níž povolává ho vloha, daleko za oním posledním mužem z lidu, který bojuje a strádá, poněvadž dětem chce zachovati řeč, dědictví otců!

V dějinách vývoje české opery zůstane Prodaná nevěsta pamětnou svým sklonem k hudbě lidové, který se v ní uplatnil a spolu působil při základech pyšné budovy českého dramatického umění hudebního. Jak tomuto sklonu dlužno rozuměti – že označuje se jím volná umělecká vynalézavost v duchu české hudby lidové, tedy nikterak není v právu domněnka novější dobou častěji se ozývající, vedle které prý Smetana své melodie vytyžil z pokladu lidového zpěvu, umělecky využil typické hudební projevy lidové, to častěji již bylo objasněno a netřeba k tomu dalších výkladů.

Smetana, jenž v trvalém vlivu prvků české hudby lidové na vlastní invenci spatřoval a radostně vítal nový zdroj rázovitosti českého umění, doceňuje prozíravě jeho význam do budoucnosti (radosti z toho postavil pomník ve čtvrté větě svého monumentálního smyčcového kvarteta Z mého života), neměl, jak známo, o Prodané nevěstě, jež poprvé vyzdobila se národními barvami, jinak vysoké mínění. Již okolnosti, za kterých Prodaná nevěsta vznikla, nasvědčují tomu, že předem nebylo jí svěřeno žádné význačné poslání hudebně dramatické. Smetana sám vyslovil se o tom po svém způsobu otevřeně a bodře: ‚Opera Prodaná nevěsta byla vlastně hračkou; napsal jsem ji ne ze ctižádosti, nýbrž ze vzdoru, když mně po Braniborech byl vytykán wagnerianismus a šířilo se mínění, že bych v lehčím tónu lidovém ničeho nedokázal!‘<sup>245</sup>

Kdo Smetanu znal, ví, že to, co takto přímo bylo vysloveno, též přímo bylo míněno. Tím však není vyvrácen fakt, že dílo, jež stvořeno bylo spíše ze vzdoru nežli ze ctižádosti, daleko pře[d]stihlo své určení ‚přemoci v otevřeném poli Offenbacha‘. Mistr sám trvale nemohl nepostřehnouti skutečnosti, že v Prodané nevěstě činem pře[d]stižen byl úmysl. Přesto u něho Prodaná nevěsta nestoupla značně v ceně oproti jiným jeho operám, poněvadž nezamlouval se mu dramatický její kompoziční sloh, lpící na zastaralých operních formách, a on čím dále naléhavěji pociťoval potřebu českou operu povznést na výši pokrokového moderního umění hudebně dramatického a princip pokrokovosti v pozdějších svých dílech stále energičtěji uplatňoval. My, kteří po léta byli jsme ve styku s mistrem ve věcech umění sdílným, věděli jsme dobře, že nepodceňoval vzácné hudební hodnoty Prodané nevěsty, aniž byl nevšimavý ku skvostné charakteristice jednajících v ní osob a typické její českosti, že však její zastaralý kompoziční sloh považoval za pobloudění, jehož důsledky pociťují jeho pozdější zralejší, umělecky vyvýšenější díla tím spíše, čím více rostla popularita Prodané nevěsty.

Smetana proto nikterak nebyl srozuměn s tím, že Prodaná nevěsta na českém jevišti trvale dávala se přednost, tedy s opatřením, jemuž z části máme děkovati [za] dnešní jubileum a jež dělo se (zejména v době, která péči o domácí produkci v pořadu her nikterak nebyla příznivá) na úkor ostatních jeho dramatických děl. Proto Smetana,

245 Srovnej o tom též zprávu Srba-Debrnova v knize Františka Bartoše (Bartoš 1939, s. 52–53).

když při oslavné schůzce stého provozování Prodané nevěsty po krátkém a řízném přípitku Krössingové:<sup>246</sup> ‚Sto a sto jsou dvě stě, sláva Prodané nevěště!‘ naše poháry se střetly, ke mně se obraceje prohodil: ‚Byl bych radši, kdyby to platilo jiné!‘

Nelze nezmíniti se o tom, že v době, kde ze strany smutně proslulých odpůrců mistrových kázalo se křížácké tažení proti Smetanovi (začalo to po objevení se Dalibora), zpěvohry Prodaná nevěsta zneužívalo se jako argumentu proti pozdějším pokrokovým snahám jejího tvůrce. Lidé obmezeného uměleckého obzoru, jimž dnešní doba dává stydné vysvědčení o tom, že kdysi neměli pochopení pro velikost a význam Smetanův, chvástali se svým obdivem Prodané nevěsty a blábolili při tom o dekadenci tvůrčí síly mistrovy, který prý nucen byl opustiti vzor lidové opery, poněvadž jeho vynalézavost na ni již nestačila. Komu by zde nenapadl osvědčený prostředek, kterým obdobně v Německu potírán byl Richard Wagner?

Smetana, jenž svým krajanům byl vděčen za každý projev uznání svého umění, byl rovněž velice citliv oproti zneuznávání svých uměleckých obmyslů; sahalo mu na srdce, že chválila se Prodaná nevěsta a zároveň blátem se vláčela jeho významnější díla. Od těch dob z trpkosti z toho pochodící vždy krůpěj skanula mu do poháru radosti, povzneseného na oslavu Prodané.

Dosti učiněním za tento ústrk bylo mistrovi pevné umělecké přesvědčení a vědomí vlastní umělecké úkonnosti, jež nikdy ho neopustilo. Dnes, kdy umění Smetanovo vítězně proniklo v celém hudebním světě, jest na jisto postaveno, že jeho činnost směřovala vždy ku předu a do výše, že jeho génius vznesl se do výše ideálů. Slavíme radostně jubileum Prodané nevěsty, kterou Smetana české zpěvohře dal základ, a zároveň v srdci chováme nepomíjející vděčnost za velké činy, které ve tvorbě mistrově následovaly po Prodané a kterými zakladatel české opery povznesl ji na úroveň moderního umění pokrokového.“

---

Záhy po vídeňském úspěchu díla Smetanova byl jsem zvenčí i u nás nabádán k tomu, abych vyhověl potřebě, čím dále naléhavější doma a v cizině, a napsal biografii Smetanovu, a sice česky i německy (pro Německo, jež začalo se interesovati o skladatele před tím neznámého). Hlásili se nakladatelé domácí a cizí. Těm ovšem netanula na mysl biografie, jak já jsem si ji představoval a dosud si ji představuji, práce života hudebního literáta o práci života umělce tvořícího. Oni spíše chtěli těžiti z přízně okamžiku, chtěli ukojiti zvědavost zájemců, chtěli dáti knihu o Smetanovi do rukou těm, kdož o umělci buď vůbec nebyli orientováni, neb orientováni velmi nedostatečně. Že potřeba toho naléhavá byla, zkusil jsem abych tak řekl na vlastním těle. Houfně docházely mně dotazy, žádosti za sdělení kdy a kam jsem psal o té či oné skladbě Smetanově, kde lze dopídit se bližších dat, projevy podivení z toho, že sám nestarám se o to, aby Německo dovědělo se o Smetanovi více, než stojí v mém příležitostním spisku *Ein Vierteljahrhundert böhmischer Musik*. Nestačil jsem odpovídati a se brániti. U nakladatelů, ve vhodnosti publikačních podmínek se přestihujících, vzbudil jsem přímo úžas kategorickým odmítnutím nabídek a považovali za pouhou vytáčku mé doznání, že knihu o Smetanovi takovou, jaká by tou dobou byla možná, psáti nechci a že na biografii mistrovi, která by vyhověla svému účelu, byla by výstižným povahopisem a precizovala by význam díla umělcova i dosah jeho vlivu, ještě pro delší dobu ani pomyslit nelze. U nás vytýkána mi byla dokonce netečnost k eminentnímu zájmu domácího umění. Proto nebylo mi nevítko vyzvání redakce *Politik*, abych promluvil v listě o otázce biografie Smetanovy; do letní přílohy (*Politiky* ze dne 28. června 1896) napsal jsem následující článek:

#### „Smetaniana

*Čím intimnějšími stávají se styky ciziny s Bedřichem Smetanou, tím přirozeně naléhavěji pociťuje se tam potřeba zpráv o životě a působení českého mistra, o jehož existenci se před tím nic nevědělo či dle okolností snad ani věděti nechtělo. Jeho díla jsou tu, dávají se a mluví se o nich; nutno poučiti se o tom, s kým cizí obecenstvo zde ‚má čest‘ se*

246 Adolf Krössing (1848–1933), nezapomenutelný Vašek v *Prodané nevěště*, roli zpíval více než 600krát.

seznamovati. Že není to duch všední, to pocituje se skorem všady hned, a nevšední duch ukládá tak mnohé hádanky, k nimž klíč hledá se v otčině skladatelově.

Jako ku pravým sceleným uměleckým dílům výrazu na výše výmluvného, mezer nezůstávajícího, netřeba ku skladbám Smetanovým žádného zvláštního komentáře; jejich individualita jest tak význačná a překvapující, že o sobě již vzbuditi musí zájem o tvůrce. Nad to prolíná tato díla národní živel, který přímo toho žádá, aby chápána a posuzována byla se zřetelem k místním poměrům a okolnostem, z kterých vznikla.

Abych tak děl přímo: jest to **česká otázka v umění**, jež vůči dílům Smetanovým ducha vzněcuje a zabavuje; pevnou rukou rozvinul ji mistr a jasně rozluštil pro každého, komu známy jsou její předpoklady a její cíle. Má-li správně a plně doceniti se, co Smetana vykonal, musí býti známo, co chtěl, musejí se poznati okolnosti, za kterých jeho chtění stalo se živým skutkem.

Žádají se dějiny vzniku uměleckého díla ve spojitosti s životními osudy skladatelovými všady, kam vnikla díla Smetanova a kde měla úspěch. ‚Dejte nám biografii Smetanovu!‘ volá se z blízka i daleka k nám do Čech. Spousta otázek ledabylych, oprávněných a nutkavých nese se k těm, kdož někdy veřejně se přiznali, že prožili doby smetanovské, že stáli blíže osobě mistrově a jeho umění.

Záznamy a pomůcky, jež jsme sebrali, vlastní i cizí pojednání o Smetanovi, všechn tak řečený ‚materiál‘ nastupuje pouť, rozchází se nejrůznějšími směry, nevinně zaplétáme se do korespondence se zvědavci a zájemci, s upřímnými ctiteli Smetany i s podezřelými přívrženci nové věci českého mistra a jest těžko někoho uspokojiti, nejtíže věcné zájemce takové, kdož chtějí porozuměti básníkovi a nechtějí navštívit jeho domov.

To, co se na nás žádá, biografie Smetanova, jasný, obsažný, do podrobností propracovaný obraz životní činnosti mistrovy, zjištění a osvětlení jeho uměleckého vývoje, estetický rozbor jeho děl k jejich ocenění a určení jejich významu v hudební literatuře, podobizna, již vidělo by se do duše umělce – my ji nemáme. V představě mnohého hudebního přítele Smetanova snad více méně jasně v kontuře již existuje, ale zachycena a vyhotovena dosud není. Věc není tak snadná, jak by se mnohému zdálo, a hlavně nesmí být ukvapena z popudu okamžité potřeby.

Nesmí při tom přezírat se vlastní účel takového počínu. Biografie umělce, jak my si ji představujeme, nemůže sloužiti pouhé propagandě pro umělce a jeho dílo; nemůže již z toho důvodu, že objeví-li se včasné, přijde příliš pozdě pro tento účel. Biografie estetické a umělecko-historické ceny nelze napsati pod živým dojmem zjevu umělce a rovněž ne nad čerstvým jeho rovem. Čím větší kdo jest, tím více musí se oddáliti, aby oku pozorovatele objevil se v pravé zorné vzdálenosti. Musí umožněn býti rozhled nejen na uměleckoou cestu před ním, nýbrž také na značný kus této cesty po něm, aby dobrou vizurou zachycena, správně stanovena byla pozice umělce ve vývinu umění a aby náležitě určen byl jeho pokrokový význam. K tomu jest potřebí nejen práce, nýbrž i času, totiž před prací dostatečné doby pozorovací.

Dvanáct let přešlo přes rov Bedřicha Smetany a teprve čtyři poslední z nich byly svědky značnějšího rozšíření jeho děl; domácí pozorovatel, který viděl tato díla vznikat a sledoval jejich působivost u nás, obzírá nyní jejich účín v cizině a sbírá zajímavé výsledky svých pozorování. Začala světová kariéra děl Smetanových a domácímu pozorovateli, jenž ji stopuje, bude [třeba] vyčkati toho, jak se utváří, jakých nabyde zkušeností.

Na estetické ocenění díla Smetanova povolaným biografem mistrovým – za takového považován jest všemi, kdož byli svědky hudebního hnutí v Čechách Smetanou způsobeného a vzosně šířeného, **dr. Otakar Hostinský** na prvním místě – nezmění ničeho úsudek ciziny, nyní ze všech stran k nám pronikající, a různá intenzita úspěchu tohoto díla; ale na polemickou část práce nezůstane bez vlivu předsudek, který v posudcích častěji se objevuje a nabývá pevných tvarů. Umění Smetanovo bylo – podobně jako umění jeho vzorů, Liszta a Wagnera – v některém ohledu uměním bojovným; plnozvučně hlásilo se k obmyslům pokrokovým. ‚Považujte mne za jednoho z nejhrolivějších učedníků našeho uměleckého směru, který za svatou pravdu zasadí se a pro ni působí slovem i skutkem‘, napsal Smetana 24. října roku 1858 z Göteborgu F. Lisztovi do Výmaru. Tomuto uměleckému vyznání víry zůstal Smetana věren po celý život, ono jest heslem ve veškeré jeho činnosti jako učitele, dirigenta a skladatele.

Tato skutečnost při instrumentálních dílech Smetanových ani v cizině asi nebude popírána. Ani ze středisek moderního směru nebylo do světa posláno nic, co by bylo modernější než na příklad symfonické básně Smetanovy nebo jeho skvostná specialita komorní, smyčcový kvartet Z mého života.

Méně jasně jeví se cizině moderní rys v dramatické hudbě českého mistra. V Německu, kde Meistersingři, Tristan a Isolda a Prsten Nibelungův označují velké vymoženosti wagnerovského reformního hnutí, bude se zdáti mnohému, že Smetana ve svých operách častěji svinuje vlající prapor pokrokovosti. Tomu nesmíme se diviti, pozorující, jak houževnatě považuje se Prodaná nevěsta za hlavní dílo Smetanova a jak pod jejím zorným úhlem nazírá se na stanovisko, které v dramatickém umění hudebním zaujímá její tvůrce.

Podobně mohou styky se starou operní formou, které pěstuje Smetana ve svých komických operách, působiti k tomu, aby jeho horlivou přičylnost k modernímu pokrokovému směru osvětlily nevýhodně. Nebezpečí zneuznání pokrokových zámyslů Smetanových v opeře zmizelo by rázem, kdyby v cizině provozovalo se a rozšířilo jeho stěžejní dílo, slavnostní zpěvohra Libuše. Ale k tomu jest ještě daleko; zatím zabavuje se cizina Prodanou nevěstou a příležitostně pozdravován jest Smetana v reakcionářském táboře jako přívrženec dobré „staré školy“. Vždyť dokonce již přímo se tvrdilo, že opery Smetanovy jsou živým protestem proti wagnerovskému reformnímu hnutí!

Bude jedním z hlavních úkolů biografa Smetanova, aby kompoziční sloh oper mistrových vysvětlil z poměrů, za kterých vznikly, aby zdůraznil jejich dialektický moment, aby z partitur dokázal, s jakou horlivostí a jak důsledně Smetana mladé české divadlo vychovával pro cíle moderního umění a své obecnstvo pro české hudební drama.

Fakt, že zakladateli české opery bylo [třeba] počítati s divadlem, jež neproniklo dále než k Meyerbeerovi, s obecnstvem Wagnera naprosto neznajícím a s veřejným míněním, jež wagnerianismus považovalo za zradu národní věci, vysvětluje, proč osvícený žák výmarského proroka v novotách počínal si zprvu velice opatrně.

Že ostatně i v nejpokrokovější komické opeře Smetanově, v hudební veseloohře Tajemství, uzavřená forma písňová vyskytuje se častěji, nežli z hlediska ryzího slohu deklamatorního bylo by přípustno, vysvětluje se lidovým základním tónem této opery, pro nějž písňovost je značkou charakteristickou.

O kapitole lidovosti v umění Smetanově napsalo se již mnoho u nás i v cizině, a přece v tom vzhledě zbývá mnoho vysvětliti, leccos též opravit. Českost v umění Smetanově tkví hloub nežli v pouhém vynalézání melodií v duchu české písně lidové; toto jest sice součástí tohoto umění, ale netvoří o sobě jeho podstatu. Nebude obtížno dokázati, že ten či onen harmonický nebo melodický rys, který zdomácněl v české hudbě umělé a všeobecně považuje se za poznanek lidovosti, vlastně je ryze smetanovský.

Přímo monumentní čechoslavismus Smetanův vzniká z jeho vysloveně českého myšlení a cítění a z jeho charakteristicky českého výrazu pro obě – lidově zbarvená melodie jest v tom jen jedním z prostředků toho výrazu. Dalo by se mnohé ještě podobně komentovati, tím snáze, čím více rozvětluje se v domácím umění hudebním vliv českosti Smetanovy a čím více zajisté v něm i v budoucně bude se uplatňovati. Též v tomto výhledě bude biografu Smetanovu na prospěch, počká-li ještě chvíli, aby předmětem svého pozorování a posudku učinil z části aspoň též výsledek tohoto vlivu; vždy přináležejí mu, aby ukázal, zdali a do jaké míry Smetana u nás založil školu.

Oba zdroje světla a tepla ve tvorbě Smetanově, spontánní vynalézavost a dramatická síla tvořivá, jsou živelní síly univerzální působivosti a nebudou nikdy a nikde potřebovati výkladů; znamenají nejvíc a nejméně bude s nimi práce.

Sečtou-li se pozice výše uvedené, dojde se [k] výsledku, o kterém zmínili jsme se hned v úvodu: biografie Smetanova předpokládá bádání o Smetanovi, jež dnes nikterak ještě není ukončeno, a [samo] o sobě zase předpokládá k uplatnění jistou dobu vyčkávací, v které by na dobro vyjasnily se poměry a umožnily rozhled do budoucnosti.

Z této doby vyčkávací část již prošla a bylo jí pro literaturu smetanovskou využito dosti vhodně. Cenný materiál získán bude sbírkou článků o Smetanovi roztroušených po nejrůznějších časopisech. Nejcennější z nich pocházejí z pera dr. O. Hostinského (mezi nimi hlavně též pojednání O zpěvohrách Smetanových, uveřejněné v literární prémii Umělecké besedy na rok 1888). Sem náležejí dále stati nadšeného ctitele Smetanova, záhy zemřelého dr. V. V. Zeleného, sebrané a vydané knižně pod titulem O Bedřichu Smetanovi (vyšly nákladem F. Šimáčka v Praze roku 1894). Pracovníka obzvláště zasloužilého, pilného a svědomitého ztratilo bádání o Smetanovi v dr. K. Teigeovi,

jemu předčasně smrti odňatého; on podjal se důležité drobné práce biografické, sbírky dat s láskou oddanou a uveřejnil jako výsledek té práce komentovaný katalog všech skladeb Smetanových v chronologickém postupu (v Praze, F. A. Urbánek, 1893) a krátce před svou smrtí bohatě komentovaný výběr šedesáti čtyř dopisů Smetanových (tamtéž, 1896).

Okamžitě potřebě ciziny, jež následkem šíření se děl Smetanových volá po výstižné biografii Smetanově – vedle našeho přesvědčení a z důvodů výše uvedených ovšem poněkud předčasně – vychází vstříc pojednání Friedrich Smetana od Bronislava Welleka (jako separátní otisk z Österr.-ungar. Revue vydané Dominicusem v Praze), čerpané z domácích pramenů literárních a psané populárně. Ještě populárněji, se zabavující vřelostí a s básnickým vznosem jest napsána a účelům prvé orientace vyhovuje malá biografická skica Bedřich Smetana z pera zasloužilé libretistky Smetanovy, E. Krásnohorské (1885 uveřejněné v Urbánkových Hudebních rozpravách); doporučoval by se překlad tohoto malého a milého spisku do světových řečí.

Nejlépe ovšem vyhovělo by se akutní potřebě poučení ciziny o umění a životě Smetanově, kdyby odborně vzdělaný hudební spisovatel, který se skladbami Smetanovými náležitě jest obeznámen a zná též domácí literaturu smetanovskou, napsal o Smetanovi snadně přístupnou knížku orientační, která by, pokud možno, šla věci na kloub, byla jaksi již úvodem k budoucí biografii Smetanově a obsahovala její vůdčí motivy. Tím posloužilo by se věci Smetanově.“

**Biografie Smetanova** nebyla dodnes napsána; patrně z týchže důvodů, z kterých v článku shora citovaném (z roku 1896) volání po ní označil jsem za předčasné. Mezi tím značně rozmnožily se pomůcky k ní, práce předchozí, studie povahopisné, tísň poměrů vnějších, v kterých Smetana žil a tvořil, rozborů jeho děl, uveřejněny (Uměleckou besedou) skladby z pozůstalosti mistrovy a hlavně vydána byla (1901, nákladem J. Laichtera na Král. Vinohradech) kniha O. Hostinského *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, jako nejcenější příspěvek k tomu, co budoucímu biografu mistrovi nutno znáti, náležitě zařadit a doceniti. V předmluvě ku knize své, do které pojal úvahy o Smetanovi a jeho díle, prodlením čtvrtstoletí po různu v časopisech a časových publikacích roztroušené, podotýká Hostinský, že dosud nenašel čas pro velkou biografii Smetanovu. Z duše promluvena jsou mi slova spisovatelova: „pozoroval jsem, že čím dále tím více šíří se takové názory o Smetanovi a jeho době, které nesrovnávají se s pravdou historickou, že tedy zejména mladšímu pokolení se podává obraz namnoze zkreslený, nesprávný, a že nesprávnost poroste, pokud nebudeme mít onu velkou, dnes ještě nemožnou biografii Smetanovu“. Postřeh toho, že zkreslují se zjevy a nesprávně posuzují projevy z velkého hudebního hnutí českého, Smetanou vzníceného, byl i pro mne hlavní pohnutkou k tomu, že odhodlal jsem se vydati své *Paměti*. Snad i ty přispějí v něčem k tomu, aby dle historické pravdy pochopena byla doba a správně posuzovány byly její počiny. Zajímavou knížku o Smetanovi napsal a ještě před dílem Hostinského roku 1900 uveřejnil F. V. Krejčí. Šestipřednáškový kurz Zdeňka Nejedlého *Zpěvohry Smetanovy*, přihlížející hlavně ku slohovému vývoji dramatické hudby Smetanovy, vyšel 1908 tiskem ve *Sbírce přednášek a rozprav* (nakladatelství J. Otty v Praze). Pozoruhodným příspěvkem k povahopisu Smetanovu jest v kritické své části K. Hoffmeisterova kniha *Bedřich Smetana* (vyšla ve sbírce ilustrovaných monografií *Zlatoroh* na podzim roku 1915).

Příležitostným snímkem vzpomínek a pozorování jest článku, který uveřejnil jsem (v *Národní politice* ze dne 12. května 1909) na paměť úmrtí Smetanova před čtvrtstoletím. Uvažuje o vlivu Smetanovu na hudební tvorbu českou a jest drobným příspěvkem ke studii o **škole smetanovské**, o kterou dnes se již pokusiti z příčin již zmíněných bylo by předčasné. Snad všimne si jej v budoucnosti na tomto místě spíše ten, kdo pokusí se o vylíčení a docenění vlivu Smetanova na naši hudební produkci.

#### „Vliv díla Smetanova

(ku dni 12. května 1909)

Čtvrt století uplynulo od úmrtí **Bedřicha Smetany**. Naplnilo-li se čtvrtstoletí předcházející tvorbou Smetanovou, významnou a základem pro české umění hudební, vystupuje v prvním čtvrtstoletí posmrtném do popředí vliv této tvorby na hudební produkci českou. Vliv tento ani dnes ještě nelze doceniti, poněvadž zajisté uplatňovati se bude

i v budoucnosti. Chceme proto v jubilejním roce jen orientovati se poněkud v tom, jak a v čem nejvíce jevil se vliv Smetanův na tvorbu čtvrtstoletí následujícího, jak ji vzněcoval a v čem byl jí směrodatným.

Nejširší a nejintenzivněji působilo dílo Smetanova na další utváření se, na vývin **dramatické** hudby české. Přirozeně: i ve tvorbě Smetanově zaujímá hudba dramatická přední místo, jsouc nejdůležitější a nejnस्पělejší její součástí. Již za žití Smetanova měla pokrokovost a výraznost oper Smetanových silný vliv na okolí skladatelovo a vynikající v něm zjevy. Žádný z těch, kteří vedle Smetany působili na poli hudebního umění českého, nezůstal nedotčen tímto vlivem. Ani Šebor a Hřímálý, kteří stáli v táboře Smetanovým snahám nepřátelském, nemohli odolati, aby v lecčems třeba jen bezděčně neřídili se příkladem Smetanovým. Ovšem ani Zmařená svatba Šeborova, ani Švanda dudák Hřímálého neodpovídaly uměleckým ideálům Smetanovým. Zmařená svatba, akceptujíc oficielně stanovisko Prodané nevěsty, ve skutečnosti však daleko za ním, přímo čelila, či aspoň čeliti se vynasnažovala pokrokovým snahám Smetanovým, v lidové zpěvohře (prostonárodní' zněl běžný výraz), zdůrazniti dramaticčnost projevu a případnost kresby.

Blahodárněji působil vzor Smetanův na J. Rozkošného, francouzskému romantismu barev gounodovských a německému měkkosti mendelssohnovské zcela oddanému; v Popelce způsobil rozhodný obrat k lepšímu. K. Bendl, u něhož uplatňovaly se podobné cizí vlivy jako u Rozkošného, stál Smetanovi blíže, neodpíral jeho víře, ale jejím nadšeným vyznavačem nebyl. Tíhl podobně jako Šebor k okázalostem historické opery, ku vzoru meyerbeerovskému; byl ctitelem Smetanovým, ale šel vedle něho cestou pohodlnější, vyježděnou. Teprve neúspěch Černohorců přivedl Bendla k poznání, že po činech Smetanových v české opeře není návratu k homofonii a že nová doba sklátíla staré bohy. V té době vzal vznik svůj Bendlův sklon ku smetanismu; v posledních jeho dílech buď naznačený (Karel Škréta), buď přímo na odív stavený (Dítě Tábora).

Zvláště utvářil se poměr Smetany jako vůdce českého hnutí hudebního k nejnadanějšímu jeho vrstevníku, Antonínu Dvořákovi. Na poměr ten padal stín předpokladu v pivodovském táboru živěného, nejdříve, že Smetana nepřeje vloze Dvořákově, a později, že žárlí na úspěchy Dvořákovy. Kdo znal Smetanu blíže, ví, že obě bylo domněnkou nikterak nezdůvodněnou. Neleželo v jeho povaze záviděti úspěch nebo zlehčovati zásluhu druhého. V rozhovorech, které jsem měl se Smetanou o Dvořákovi, nikdy nic podobného jsem nepostřehl. Smetana ovšem těžce nesl, že cizina, jež Dvořáka nadšeně vítala, jeho vlastní tvorby hrubě si nevšímá; avšak řevnivosti v tom nebylo. Mluvil o Dvořákovi s plným uznáním a pociťoval jaksi zadostiučinění v tom, že i v té rázovité hudbě Dvořákově objevovaly se smetanismy. Ostatně i [v] dramatické tvorbě Dvořákově ohlašovaly se influence smetanovské. Na Tvrdé palice (1874) padal reflex Prodané nevěsty a Šelma sedlák (1878) dal pociťovati blízkost Hubičky. Avšak v nazírání na potřeby dramatického umění hudebního byla různost. Po mladistvém vzplání pro Wagnera a Liszta nastal u Dvořáka sklon k opeře kompromisní, živěný tužbami hudby absolutní a vlivem E. Hanslicka. Kdežto Smetana vyvrcholil své snahy pokrokové v Libuši a Tajemství, bral se Dvořákuv Dimitrij směrem konzervativním, jehož stopy později ještě v Jakobínu jsou patrný. Teprve po smrti Smetanově, v poslední fázi tvorby Dvořákovy (po návratu z Ameriky) nastal obrat ve směru pokrokovém, který i v opeře přiblížil velkého symfonika českého k zásadám zakladatele české zpěvohry. V Rusalce máme toho důkaz přesvědčivý.

Nejhorlivějším přívržencem pokrokových snah Smetanových byl Z. Fibich. Ještě před smrtí Smetanovou (28. března 1884) debutoval v Nevěstě messinské nejdůslednějším provedením zásad dramatu hudebního; požadavkům slohu deklamatorního vyhověl bezpodmínečně a přáním zvyklosti a libivosti neučinil ústupků žádných. Vzorem a posilou výrazností byla mu vyspělá hudební deklamace českého slova, jak uplatnil ji Smetana v posledních svých operách (Hubičkou počínajíc). On první z okolí Smetanova pochopil význam tohoto poznatku českosti hudby dramatické a na dále s neochvějnou věrností jím se řídil. Později slevil z přísnosti, s kterou dle vzoru Wagnerova prováděl zásady slohu deklamatorního a přiblížil se Smetanovi i v tom, že dal hlasům zpěvním vydatněji participovati na nekonečné melodii symfonickým orchestrem hudebního dramatu se vlnící. ‚Jsme národ zpěvný‘, vykládal kdysi Smetana v kruhu přátel, ‚a deklamatorní sloh Wagnerův ve všech důsledcích akceptovati nemůžeme.‘ K tomu přisvědčil mu nejhorlivější bojovník pod jeho praporem pokrokovosti, Z. Fibich, v operách Hedy, Šárka a Pád Arkuna.

Byl-li vliv Smetanův již na vrstevníky tak značný, že více méně podléhal mu každý v uměleckém okolí, a to již v době, kdy Smetana za své přesvědčení ještě úporně musel bojovat, jednak s nepřípravou obecnosti, jinak se zásadními nepřáteli pokrokových novot, tím více po vítězství jeho životního díla upevnil se ve skladatelském dorostu, pokud věnuje se tvorbě operní. Kovařovic, Weis, Foerster, z nejmladších Ostrčil, Moor a Prokop<sup>247</sup> nejen že stali se vyznavači uměleckých zásad Smetanových, nýbrž – pokud eklektismem jsou ovládáni – do značné míry jeho výrazu hudebnímu se přizpůsobili. Historie hudby učí, že umělecký zjev tou měrou rázovitý a v sobě scelený, jakým byl Smetana, určuje hudební mluvu vrstevníků a epigonů. V českém hudebním umění posmetanovském jsou skutečně smetanismy motivem příznačným; jimi jest nasycena hudební atmosféra uplynulého čtvrtstoletí, v kterém opanoval v české hudbě, a hlavně v hudbě dramatické, vliv Smetanův. Převládající eklektismus má v něm svou oporu a zároveň direktivu pro směr, kterým se má bráti všechna další práce: směr **českosti a pokrokovosti**.

Že českost hudby plyne ze správné hudební deklamace českého slova, při které vyniká zvláštnost rytmu a spádu melodického ve frázi, jest známo; a vzory smetanovské v té příčině založily u nás školu českosti ve zhudebňování slova. Že i v tom jest zdroj českosti, jak hudební invence skladatelova přimyká se k hudbě lidové a čerpá z této posilu, směřujíc její rázovitost s rázovitostí vlastní, v tom opět poučným a vůdčím jest příklad Smetanův. V té příčině ovšem neplatí předpis: rozhodujet individualita a náklonnost.

Přímým diktátem pro umělecké snažení jest pokrokovost. Její símě Smetana vložil do české hudby, i dramatické i symfonické, a símě to vzešlo, a produkcí vrstevníků i následovačů, ovšem ne vždy stejně. To ale můžeme si přiznati, že česká hudba posmetanovská pokroku neodpírá, v mnohých zjevech horlivě oň se zasazuje, některých i pochopila příkaz pokračovati odtud, kde Smetana přestal, následovati jej v té snaze, aby české umění stálo na výši doby, aby vyhovovalo požadavkům moderním.“

---

Končím své vzpomínky na Smetanu a jeho dílo slovy, kterými zahájil jsem pojednání o něm ve své knížce *Čtvrtstoletí české hudby* (s. 8):

„Cokoliv velikého česká hudba v budoucnosti nám snad poskytne – a její vývoj i nynější stav dávají zajisté právo k nejkrásnějším nadějím – zásluha Smetanova vždy trůniti bude na vrcholu zásluh o české umění; neboť Smetana nejen podal základní ideu jeho, nýbrž skvělými činy svými ji také uskutečnil. Kdokoliv v budoucnosti chopí se pera, aby zaznamenal osudy českého umění hudebního, aby napsal dějiny onoho památného vzletu české hudby od let šedesátých až na naše dny – ve skutečnosti jest, ať cizina jej uznává čili nic – tomu po pravdě bude říci: Na počátku byl Smetana! Jeho památka víže naši vděčnost, jeho činům náleží náš obdiv!“

\*

\* \*

### 3.2 O Antonínu Dvořákov<sup>248</sup>

---

247 Karel Weis (1862–1944), J. B. Foerster (1859–1951), Otakar Ostrčil (1879–1935), Karel Moor (1873–1945), Ladislav Prokop, vlastním jménem Ladislav Procházka (1872–1955). O všech těchto skladatelích píše autor podrobněji na jiném místě svých *Pamětí*.

248 Chválovu povahopisnou črtu o A. Dvořákov<sup>248</sup> publikovala v roce 1949 pro své členy Společnost Antonína Dvořáka (Chvála 1949). Text se obsahově nijak od autografu neliší, pouze odstavce jsou více rozčleněny a provedeny jsou drobné korekturní a stylistické úpravy; my se držíme textu autografu, ve kterém uplatňujeme předem definovaná pravidla kritického přepisu.

Více než s Bedřichem Smetanou, který byl již stížen hluchotou,<sup>249</sup> když osobně jsem se s ním seznámil, sblížil mne život s druhým z předních skladatelů českých, s Antonínem Dvořákem. Znal jsem ho již, když ještě hrál na violu v orchestru Prozatímního českého divadla a na varhany v kostele u sv. Vojtěcha a byl v počátcích své skladatelské činnosti. Od prvního mého setkání s Dvořákem (na sklonku let šedesátých v hostinci U zpěváčků, kam vábila mne společnost členů orchestrů obou zemských divadel, kteří chudému, pro hudbu horujícímu techniku umožňovali přístup ke zkouškám na koncerty orchestrální, a dokonce i usnadňovali návštěvu divadel) zajímal mne a podvědomě vábil k sobě mladý muž, o deset roků starší mne, vezdy zamračený, zpravidla zamklý, často roztržitý. Vědělo se o něm, že není pouze výkonným hudebníkem, nýbrž že „také skládá“, a zaujatostí skladatelskou vysvětlovaly se různé jeho zvláštnosti v obcování s lidmi, některé příkrosti zdánlivě povahové a úryvkovité, někdy dosti prudké projevy náhledů ve věcech umění i mimo ně ležících.

Ke mně, studentu vznětlivému, rozhovorů o hudbě a hudebnících čile se zúčastňujícímu, choval se Dvořák z počátku zdrženlivě, nedůvěřivě. Přístupnějším stal se teprve po delší době, a vpravdě přátelským a sdílným, až když jméno jeho již něco znamenalo, po prvních pronikavých jeho úspěších skladatelských, když v českých kruzích známost s ním stávala se ctí a důvěrnost byla vyznamenáním, s kterým vedl si z míry hospodárně. V letech sedmdesátých scházeli jsme se v Konviktu, také na komorních besedách u přítele Srba-Debrnova.<sup>250\*</sup> Dvořák rostl den ze dne, na křídlech *Moravských dvojzpěvů* a *Slovanských tanců* neslo se jeho jméno světem, zatím co Bedřich Smetana, buditel a vůdce hudebního hnutí českého, nedostal se za hranice své vlasti, ač stál na vrcholu své umělecké tvorby. Do této doby spadá počátek snah zasíti nespár mezi oba mistry a živiti jej z jedné strany poukazováním na nespravedlivost osudu k Smetanovi a k domnělému přeceňování díla Dvořákova cizinou, z druhé strany podezříváním ze znehodnocování skladeb Dvořákových a ze závistného sledu jejich úspěchů. Maje styky na obě strany, byl jsem svědkem toho, jak šířila či lépe řečeno soustavně uměle šířena byla trhlina mezi nimi a jak za naprosté neúčasti mistrů samých prováděna byla jejich přívrženci izolace obou táborů. Ač nikterak jsem nechápal, proč by někdo, jenž je pro Smetanu, musel býti proti Dvořákovi či naopak a navzdor svému horlivému smetanovství lnul jsem s láskou k zářivé vloze Dvořákově, či snad právě proto, sám stal jsem se obětí své nestrannosti. Smetanovci spíše potají než zjevně začali podezřívati upřímnost mé příslušnosti ku straně ctitelů Smetanových (zjevně dobře to nešlo, poněvadž mluvila za mne má činnost hudebně literární) a strana Dvořákova spatřovala ve mně bojovníka z nepřátelského tábora (rovněž přes to, že ve svých posudcích veřejných nikterak netajil jsem se svým obdivem tvorby Dvořákovy). Bylo ode mě žádáno, abych přiznal barvu, a poněvadž vždy znovu vytasil jsem se s oběma národními barvami, byl jsem, byť i ne napadán a bojkotován (to stalo se teprve později), přec považován za nespolehlivého na obou stranách. Scházel jsem vůči hledě v přízni dr. Hostinského a chladl též můj přátelský poměr k Dvořákovi. Teprve v druhé polovici let osmdesátých ožily opět mé přátelské styky s Dvořákem a nezkalily se více až do jeho skonu. Od roku 1889 bydleli jsme oba v téže ulici a častěji se scházeli. Léto trávil Dvořák, zbožňovatel přírody, na Vysoké u Příbrami, záhy na jaře se tam odebral a pozdě na podzim se vracel. V Praze konal své ranní procházky, při kterých odpočíval od práce časně započaté a z nichž ku práci se vracel po městě a zhusta spojoval je s mým doprovodem do kanceláře Buštěhradské dráhy v Bredovské ulici. Tak vídali jsme se často a mimo to často se navzájem navštěvovali. Viděl jsem růsti jeho dílo a poznal jsem jeho povahu, ba mohu říci, že viděl jsem mu do duše. Pravím tak jen proto, abych zdůvodnil, proč vlastnímu nazírání na život a dílo Dvořákovo důvěřuji, ač nesrovnává se s tím, co často o něm se mluví a píše.

Ze všech běžných a šířených mínění o Dvořákovi po mém soudu nejvíce od pravdy odchyluje se názor, že Dvořák, vychodivší jen školy obecné a nemající ani humanitního vzdělání středoškolského, byl člověk úzkého obzoru, jehož hudební vloha v lidské společnosti povznesla výš, než s jeho vědomostí a chápavostí bylo slučitelné. Dokonce prý nedostatek vzdělání byl příčinou toho, že Dvořák v hudbě nedomohl se slohovosti, poněvadž – tak

249 Smetana začal hluchnout v létě 1874 a zcela ohluchl na podzim téhož roku.

250\* Pro tyto besedy komponoval Dvořák své *Maličkosti* s harmoniem proto, poněvadž v bytě Srbově nebylo klavíru a stálo tam harmonium.



tvrdí se – sloh jest výsledkem vysoké kultury. Jaká pak byla školní výchova otce hudební slohovosti Josefa Haydna? Znal jsem Dvořáka a stýkal se s ním přes třicet let a nemohu říci, že bych byl pozoroval na něm nedostatek inteligence. Naopak jevil neutuchající touhu inteligentů po rozmnožení svých vědomostí a ustavičně dále se vzdělával. Čeho neposkytla mu škola, opatřil a dosadil mu vlastní důvtip, spojený s neobyčejnou chápavostí. Zejména zajímal se o věci s uměním hudebním souvisící. Co z maxima vývodů odlehlejších hned mu nešlo na rozum nebo zkřížilo dosavadní cesty dosavadního jeho uvažování a hloubání, o tom přemýšlel dlouze a intenzivně, až dodělal<sup>251</sup> se uspokojivého výsledku. Mnoho četl (i knih populárně vědeckých, hlavně ovšem spisů o hudbě a hudebnících) a vytrvale obíral se tím, co přispívalo k vytříbení názorů a upevňovalo v zásadách. Rád rozhovořil se o dojmeh, jež odnášel si z četby, a rád disputoval o věcech sporných, hledě uhájiti své stanovisko a přesvědčiti odpůrce o správnosti svého nazírání na věc. Často i ve věcech hudby se netýkajících překvapil otázkou, jež nasvědčovala tomu, že jest náležitě orientován a že rád by se zhostil pochybností přemítáním vzniklých. Ovšem nebylo mnoho těch, jimž takto odhaloval své nitro, a měl chvíle jednotlivé i celé doby, kde i před důvěrníky svými je uzavíral, snad z obavy, aby nebyl falešně posuzován a odsuzován. Na ranní cestě z bytu do mé kanceláře někdy vznikla mezi námi hádka, když v posuzování některé cizí skladby nemohli jsme se shodnouti, a Dvořák, vyčerpav své důvody a popuzen odporem, vyvrcholil a přeřel disputaci oblíbeným svým projevem: „Tak to se Vám líbí? To Vás lituju!“ Kdo by Dvořáka byl neznal, byl by po takovém ukvapeném výroku, mnohem hůře vypadajícím nežli míněném, musel mistru se vyhýbati, přinejmenším vyhýbati se rozpravě o věcech sporných. Kdo však znal ho jako já, věděl, že některá příkrá jeho rčení nebyla výbojná, spíše jen označovala rozpak z toho, že narazil na odpor a protidůvod nemohl náležitě vyvrátiti. I když, nemohouce se dohodnouti, jednou či dvakrát ve zlém jsme se rozešli, Dvořák ve své vrozené dobromyslnosti a dalek všeho hněvu hned druhý den byl tu zase a zjevně těšil se z toho, že bylo opět zcela jasno mezi námi. Bylť Dvořák z těch lidí, jimž shoda s okolím byla životní potřebou, jako „zlaté sluníčko“ a hudba. Častěji popudila ho má bezmezná netečnost v příčině reagování na časopisecké projevy ve věcech hudebních (také dr. Hostinskému byla proti mysli). Dvořák byl horlivým čtenářem časopisů domácích a cizích, a nemohl pochopiti, jak člověk do novin píšící tak málo může se zajímati o hudební pojednání jiných, že ani tehdy po nich nezatouží, když přímo upozorněn byl na jejich výbojnost. I když přiměl mne k četbě toho kterého článku, nepřiměl mne k tomu, abych naň reagoval. Rozčiloval se a divil se mé neinteresanosti i tehdy, když třeba sám jsem byl napadán. Miluji práci plodnou, pozitivní. Polemice, jako negaci práce pozitivní, vyhýbám se kde mohu.

Jednou z příčin, z kterých u Dvořáka křivě usuzovalo se na nedostatek inteligence, byla příslovečná jeho roztržitost a nevěšmavost ve společnostech. Za obyčejných rozhovorů zpravidla duchem nebyl při věci a k ní dotazován, často dával odpovědi překotné, záhadné či zvrácené. Avšak i v diskuzích, jež zřejmě ho zajímaly, učinil někdy překvapující odskok od věci. Měl jsem začasť ten dojem, že v jeho mozku závitý hudbě sloužící jaksi samočinně pracují dál i tehdy, když mysl zaujata jest látkou jinorodou, a že náhle, abych tak řekl, přesmyknutím spojů proces hudbotvorný zmocní se mysli celé. Z toho nepozornost, roztržitost, zaujatost sama sebou, občasná překotnost projevu. Ostatně není nikterak zjevem ojedinělým či nezvyklým. U lidí duševně silně se namahajících vyskytuje se zhusta; u těch roztržitost jest považována za následek zaujetí mysli velkými věcmi, za příznak duchaplnosti. U Dvořáka vznikala ze stejné příčiny, což však jeho odpůrci, vycházejícími z falešného předpokladu duševní obmezenosti Dvořákovy následkem nedostatečného vzdělání, bylo přezíráno neb zúmyslně popíráno. Proto to horlivé šíření anekdot a smyšlenek o Dvořákovi jedině za tím účelem, aby zdůvodněna byla představa o jeho nízké duševní úrovni, a v důsledcích toho o malé ceně jeho uměleckého díla. Žel, že i takové prostředky účel posvěcuje!

Snad i z důvodů méně nekalých líčen jest Dvořák často jako člověk ve všem všady naivní. I v tom zkresluje se jeho povaha. Byl naivní, ale jen v nazírání na poměry všedního života. Neuměl se uplatniti, nedovedl postřehnouti vlastního prospěchu a v lidskou zlobu uvěřil teprve tehdy, když se o ní přesvědčil. Neměl ani sebevědomí velkých mužů, neřkuli pýchy lidí, kteří z ničeho vysoko se povznegli. Byl naivní v posuzování bližních a jejich počinů,

---

251 dobral

v oceňování jejich upřímnosti a ryzosti jejich snah. I v tom byl naivní, že sám prost falše, nehledal ji v jiných. Nesčíslněkrát stal se obětí své prostodušnosti a dobrosrdečnosti. A vždy znovu byl tím překvapen a dojat – tedy opět naivnost. Avšak mýlil by se, kdo by z toho usuzoval na naivnost Dvořákovu před vyššími poznatky duševního života, na naivnost ve věcech umění. Tu byl hloubavým a prozíravým, nezřídka přátelům přímo imponoval svou orientovaností. Že v naší době skepse i notorická zbožnost Dvořákova považuje se za značku naivnosti, nepřekvapuje. Ve věcech víry byl Dvořák naprosto nepřístupný pochybnostem, byl šťasten v tom, že věří v Boha a že k Němu modlitbou může utéci se v době svízele a strážně. Jeho zbožnost bylo něco, s čím počítati musel každý, kdo se mu přiblížil. Nehonosil se jí, ani nevtíral, ale bolelo ho, dotkl-li se jí někdo nešetrně, či dokonce o ní vtipkoval. Dovedl utéci bez pozdravu ze společnosti, v které uražena byla jeho zbožnost.

Jinak nebyl Dvořák povaha ve všem upevněná a nepoddajná. Poměry a sklony dobové, místní konstelace a osobní styky měly vliv na jeho úsudek a do jisté míry i na jeho tvorbu. Že v úsudcích svých o cizím umění nebyl spolehlivým, že v nich kolísal, že na příklad v době neenergičtějšího rozmachu své tvůrčí síly zapíral Františka Liszta, k němuž z mládí se modlil a k stáru se vrátil, že z wagneriána vlivem Hanslickovým zvrhl se na protiwagnerovce a posléze přec zase uznal velikost reformy Wagnerovy – vysvětlují si faktem, že Dvořák, nadaný nezměrnou vlohou tvůrčí, vlohou rozpoznávací nikterak nevynikal, a že to, co z ní měl a si zachoval, často zkálil mu vlastní svéráz a vliv živlů protilehlých. Zkušenost učí, že rázovitost vlastní brání uznání rázovitosti cizí, majiteli buduje svět zvláštní, odcizující mu zároveň svět ostatní. V případě Dvořákově zkušenost tato v ničem neselhala. Byl vrtkavý ve svých posudcích a sklonech, vnímal touž věc pokaždé jinak, chválil něco (třeba podmíněně), co rok před tím naprosto odsuzoval, a promlouvaje důvěrně o skladatelích a skladbách, byl někdy paradoxní ve svých tvrzeních. Fibich v různých obdobích svého tvoření střídavě se mu líbil a nelíbil. Jen ku Smetanovi vzhlížel vždy s plnou úctou, i v době, kde byl proti němu popuzován a vyhráván. Ať tvrdí se cokoliv jiného, zůstávám při tom, že Dvořákovi nenapadlo stavěti se proti Smetanovi. Snad ze všech lidí, s kterými v životě blíže jsem se znal a přátelsky obcoval, Dvořák nejméně dovedl se opanovati a nejméně uměl se přetvařovati. I nejlehčí stín nějakého antagonismu proti Smetanovi byl bych na něm snadno byl postřehl. Dvořák znal každý výrok Smetanův o svých skladbách, věděl, co vytýká *Slovanským tancům*, jak pozastavil se nad reminiscencí z *Hubičky* v *Šelmě sedláku*. Mluvili jsme o tom, a Dvořák se ani neohražoval proti výtkám. V příčině reminiscence prohodil ve svém vrozeném dobráctví: „Pravdu má, všichni učili jsme se od něho; viděl-li reminiscenci, také viděl, co mám ze sebe. Smetana jistě mi neublíží.“ A v tom opět měl pravdu Dvořák. Smetana skutečně nikdy mu neublížil a mluvil s obdivem o jeho dílech, zvláště komorních. Nespolehlivost Dvořákova v posuzování cizí hudby ovšem do výše měla své pevné hranice. Nikdy nedotkla se Glucka, Beethovena, Mozarta, Haydna, Chopina, málokdy Schuberta a Schumanna; k Lisztovi a Wagnerovi lnul v době kvasu a v poslední fázi svého tvoření, v době sklonu ku klasicismu a romantismu přechodnému (v letech osmdesátých) citelně schladlo jeho zanícení pro ně. K Čajkovskému a Brucknerovi zprvu jevil nechuť, později jejich skladby vyhledával a si oblíbil. S modernismem Richarda Strausse nemohl se spráteliti. Kdysi přímo rozhorlil se nad tím, že mluvil jsem nadšeně o symfonické básni *Tod und Verklärung*. V těch mezích, v kterých kolísal Dvořákův soud, snadno uplatňoval se vliv vnější, způsobuje sympatii nebo odklon. Že Hanslick a Brahms posilovali konzervativní složku Dvořákova nazírání na potřeby hudebního umění, zejména dramatického, jest samozřejmo. Že horlivý propagátor Dvořákův, německý estét Louis Ehlert, o němž tvrdívá se totéž, nemohl míti snahu Dvořáka odkloniti od Wagnera, vysvítá jasně z jeho spisů, které Dvořák měl a dobře znal.

Pokud reminiscencí ve skladbách Dvořákových se týče, objevují se nejspíše v době konsolidace a následujícího mocného rozmachu jeho tvůrčí síly, od sklonku let sedmdesátých až do počátku let devadesátých. Zřídka kdy jsou prvorodé, tkvějí v základech díla, obyčejně udají se během tematické práce. V naší malé obci hudební vědělo se o nich, stopovaly se, určovaly v příčině původu a třídily dle stupňů příbuznosti s originálem. Fibich, který byl pilným sběratelem reminiscencí (i vlastních), rád stopoval příčiny jejich vzniku,<sup>252\*</sup> z kterých u Dvořáka

252\* Fibich měl svou zvláštní teorii o vzniku reminiscencí, kterou stále prohluboval a opatřoval doklady. Dokazoval, že nejméně stíženi bývají jimi vyslovení eklektikové, že zpravidla objevují se v tónině originálu i v jeho barvách, že jsou dětmi náhody atd.

nepůvodnost invence předem byla vyloučena. Bendl o nich říkával, že se „Toníčkoví připleťtý“. Že by považovány býti mohly za organickou vadu díla skladatele, který i mezi odborníky považován byl vždy za zjev kromobyčejně rázovitý, nikdy nikomu ani nenapadlo! Vždyť vědělo se, že není kostelíčka, aby nebylo kázáníčka, že reminiscence na projev jinorodý vyskytují se u největších mistrů, vzpomínalo se citátů z Glucka v operách Mozartových, meyerbeerismů u Wagnera, wagnerismů u Smetany atd., zkrátka ohlasu cizího typického znaku u skladatelů nejrázovitějších. Vědělo se též, že Dvořák v příčině formy svých děl vždy řídí se určitými vzory, že koná studie úměrnosti, že na příklad má na takty vypočítanou délku provedení v sonátových větách Beethovenových symfonií, že dobře zná odchylky od schémat v dílech klasiků, že rád analyzuje zvukové efekty v cizí hudbě, že jí vůbec mnoho se obírá. Ale nikomu z nás nepřišlo na mysl, že z toho všeho mohl by padnouti stín na původnost tvorby Dvořákovy. Vždyť právě u Dvořáka ohlas cizího zvuku jest vždy jen nahodilým příměskem, ve vyslovené původnosti jeho projevu rychle zanikajícím; vždyť právě on nejvíce překvapoval svět novostí nápadů hudebních a zvláštním, do jisté míry samorostlým způsobem vyjadřování toho, co mu napadalo. Mozarta, Wagnera hned poznáte, vstoupí-li neočekávaně – Smetanu a Dvořáka také. Vnesli vlastní silou tolik nového do hudby, že to, co z ní sami přijali, mnohonásobně jest vyváženo.<sup>253</sup>

---

Předesílám tuto črtu povahopisnou svým vzpomínkám na Antonína Dvořáka a jeho dílo v naději, že přispěje (třeba jen mírou skrovnou) k vyjasnění představy o něm, některým zúmyslným či bezděčným zkreslováním jeho profilu a otupováním markantních rysů snad iritované. Nikdy nepřál a nepřejí si jiného, než aby bylo jasno v nazírání na to, v čem naši velikáni hudební prospěli českému umění. Má láska k Dvořákovi, jež nikdy nevadila lásce k Smetanovi a obdivu toho, co tento vykonal, nebyla slepou; viděl jsem vedle předností výtvorů Dvořákových i slabiny některých z nich a netajil se s jejich postřehem. Konzervatismus, který se mu předhazuje, byl jen podmíněný, neútočivý, pokroku nebránil tím, že se k němu nepřidal ve všech případech. Nešel-li s pokrokem, šel za ním, ne proti němu. Poznával a uznával jej jaksi opožděně. Hudebnost, jež prolínala celou jeho bytostí a živelní silou zmocňovala se všeho jeho konání, neoploďňovala se a neřídila reflexí. U Dvořáka vzniklo dílo bezprostředně z vlohy, z nezdolné její nutnosti projevu; uvažování o něm přicházelo dodatečně, buď z popudu posudku cizího, buď z vlastního porovnávání jeho zjevu se zjevy jinými, vynikajícími, směrodatnými. Při tomto procesu vnitřním probouzela se v povaze jen podmíněně konzervativní touha po pokroku a snaha o uplatnění této touhy. Tím vysvětluje se horlivost, s kterou oddával se Dvořák přepracování svých děl, najmě operních, v kterých sklon ku konzervatismu v době jejich vzniku později nejvíce mu vadil. Méně z popudu pokrokovosti, spíše z potřeby dokázati, že invenci jeho dovede vznítiti básnická představa, přilnul Dvořák ve zralém věku k hudbě programové. Hudební duch jeho při tom nikterak se nezapíral, zjevně však ožil novými vzněty. Překvapil tím kruhy, v kterých bylo zvykem snižovati jeho intelekt a považovati jeho skládání za více méně pouze mechanické odčerpávání hudebního rezervoáru bohatou vlohou konstantně napájeného, který by jinak přetékal. Že v symfonické básni Dvořák projev upravil si po svém a že při tom tu a tam učinil koncesi choutce absolutního hudebníka (zejména v příčině formy), jest nesporno. Avšak křivdí se programové hudbě Dvořákově, prohlašuje-li se za pochybenou a prezírá-li se – když již vznos její invence zneuznati dobře není možno – její vzácný realismus lícně. Před tím přec nelze nikterak uhájiti výtku strnulého konzervatismu, Dvořákovi tak často činěnou.

---

253 Zde končí text publikovaný Společností Antonína Dvořáka (viz Chvála 1949).

První větší skladbou Dvořákovou, o které jako referent jsem se vyslovil, byla komická opera *Šelma sedlák* (v únoru roku 1878). Bylo tedy uplynulo od prvních dnů mé známosti s naším skladatelem bezmála celé desetiletí. Zatím dávno minuly první pronikavé úspěchy Dvořákovy doma (přivoděné *Hymnem* roku 1873 a operami *Král a uhlíř* roku 1874 a *Vanda* roku 1876), jichž byl jsem svědkem, v cizině mladý skladatel upozornil na svou vlohu *Moravskými dvojzpěvy*. Dvořák začal stavěti se na vlastní nohy (i po stránce hmotné, kterou státní stipendium polepšilo tak, že mohl se roku 1876 vzdáti místa varhaníka v kostele sv. Vojtěcha), nadešla éra slávy, vznícené *Slovanskými tanci* (1878), následovaly *Slovanské rapsodie*, provedlo se velkolepé *Stabat mater* (1880), vyšla tiskem první symfonie z D dur (1881), hrála se hojně a obdiv vzbuzovala komorní hudba Dvořáková, zjev skladatelův způsobil vzrušení ve světě hudebním, úspěch v cizině vzpružoval doma zájem o Dvořáka, po úspěchu *Tvrдых palic* (1881) chystal se v Národním divadle *Dimitrij*. Bezprostředně před jeho provedením (v *Politik* ze dne 8. října 1882) uveřejnil jsem fejeton o Dvořákově, který snaží se vystihnouti umělecký význam dosavadní tvorby skladatelovy i vysvětliti vzruch, který způsobila. Stavím jej poněkud anachronicky v čelo svých vzpomínek a statí k nim se přimykajících, poněvadž v příčině nazírání na činnost Dvořákovu zachycuje mínění doby svého vzniku, jest výsledkem posudků předchozích a podkladem pro posudky následující, zároveň pak do jisté míry doplňkem k povahopisu, jež předeslal jsem soupisu svých vzpomínek na Dvořáka.

### „Antonín Dvořák

*„Zde jest konečně jednou opět celý, a sice zcela přirozený talent.“ Takto pozdravil před několika roky<sup>254\*</sup> Louis Ehlert skladatele Slovanckých tanců, oněch rozkošných klavírních kusů, s kterými v letu téměř bezpříkladně rychlém jméno Dvořákově zakroužilo celým hudebním světem. Duchaplný německý hudební spisovatel Ehlert byl za hranicemi Čech prvním, jenž skladatele, J. Brahmssem zpod hory nahromaděných, po nakladateli volajících manuskriptů vytaženého, způsobem v pravdě uměleckým, přijal s otevřenou náručí, s jasnou a upřímnou radostí, bez nenávislného mimotního pohledu na jeho český původ, v průvodu, jehož mnohý jiný z kritiků ohlašoval veřejnosti svou novou známost s Antonínem Dvořákem. Mezi autoritami, jimž vůči vynořivšímu se českému skladateli národní stranickost nezkalila zkoumavý zrak, byl to dále proslulý hudební vídeňský kritik E. Hanslick, který o vloze Dvořákově vyslovil se s uznáním nezdrženlivým a spolu s oběma jmenovanými znalci jemu na cestu světem hudebně vnímavým dal průvodní list působící k tomu, aby k umělci dosud jen v jeho vlasti známému a váženému obrátila se pozornost všeobecná.*

*Po té opakovalo se ve světové kariéře Dvořákově krok za krokem vše, co před tím provázelo Dvořákovu uměleckou činnost v užším kruhu jeho vlasti: před fórem širší veřejnosti bylo umění Dvořákově samo svým nejvýmluvnějším zastáncem; po Slovanckých tancích následovaly Slovancké rapsodie, komorní skladby, písně, serenády, suita, symfonie, velké Stabat mater, klavírní výtah opery, legendy atd. – dílo za dílem opouštělo hudební tisk, aby razilo si cestu světem s vypjatými požadavky a skoro každé z nich upevnilo starou jeho přízeň ku jarně svěží múze skladatelově a zjednálo jí přízeň novou. Stále početněji a pozorněji naslouchalo se umělým zvukům zvláštní krásy, jež vyluzoval umělec do cizího světa hudebního právě teprv uvedený, s nenuceností pěvce z Boží milosti.*

*Při vystupování Dvořákově dvě věci získávaly mu rychle sympatie uměleckého světa, upevňovaly je a stupňovaly: eminentní divotvornou mocí zabavující vloha a uměleckost, sice stále o zdokonalení své se vynasnažující, avšak hotová již ve svých prvních projevech. Jako později cizině, objevil se kdysi Dvořák i své domovině co vyzrálý umělec; když se svou první, poněkud nadbytečně zvukem zatíženou operou *Král a uhlíř* a se svou silnou a vznosnou kantátou *Dědicové Bílé hory* předstoupil před české obecnstvo, tu stálo toto, jako později obecnstvo světové při uveřejnění Slovanckých tanců před umělcem, jenž již něčím byl, a sice něčím vynikajícím, tedy před žádným začátečníkem, který teprve něco slibuje; nebyla to poupata, do nichž lze nadíti se zdárného vývinu, nýbrž podávalo se hned ovoce zralé k požitku.*

<sup>254\*</sup> V květnovém sešitu renomovaného periodického časopisu *Westermanns Monatshefte*, číslo 284, z roku 1880.

Z předběžných stádií uměleckosti, v nichž působnost právem má ukládati se do studijních sešitů k věčnému spánku, a z prvních fází uměleckého vzrůstu, v kterých dle Webra topení, dle Schumanna pálení partitur jest hlavní věcí, Dvořák nikdy ničemu nedal vniknouti do veřejnosti.

On dlouho vyhýbal se veřejnosti, a dlouho vyhýbala se veřejnost jemu. Jeho hmotným poměrům tato askeze, zpola dobrovolná, zpola vnucená, zle posloužila, avšak jeho uměleckému vývinu snad, jeho umělecké autoritě na jisto prospěla. Léta těžkého strádání jeho pili – ‚geniálnost jest píle‘ praví Buffon – neochromily; zatím co nuzoval se špatně placený hráč v orchestru a ještě špatněji honorovaný organista Dvořák, hýřil skladatel Dvořák přepychem nevyčerpatelného bohatství své fantazie a hromadil hory manuskriptů, které autokritik Dvořák opět snášel. Tak stalo se, že v tomto případě svět o umělci dověděl se teprv, když tento očisťující proces, z kterého i geniálně založené povahy nevycházejí vždy vítězně, v hlavních věcech měl již za sebou. Tak stalo se, že když konečně Dvořák a veřejnost se poznali, na obou stranách byl z toho zisk: jemu dostalo se uznání a veřejnosti skýtaly požitek díla nezátížená těžkopádností talentů zpola vyvinutých a nestravitelností talentů zpola zkažených. Tehdy (i ještě ve Slovanských tancích) v dílech Dvořákových již jen tu a tam znamená a pocitována (ani ne nepřijemně) jistá přitřpklá příchůť v těch místech, kde svobodomyšlný hudební duch skladatelův nějakou svévolnou konstelací hlasů či odvážným směřováním témat a figurace pošádílil polyfonii. Avšak postačila upřímná rada horlivého zastánce a přítele Dvořákova, Johanna Brahmsa, v hudebním skládání nejpřísnějšího a nejcudnějšího umělce doby poklasické (výrok jeho zněl: ‚Nemůžeme psátí tak geniálně jak Mozart a Beethoven, ale tak čistě jako oni psát můžeme‘), a český umělec nadále stále pozorlivěji ve svých partiturách vyhýbal se i těmto malým extravagancím. Avšak nejen trpně, nýbrž i činně uplatňoval se v tomto ohledu Brahmsův vliv na Dvořáka. Mistrovský polyfonní sloh Brahmsův v mnohém byl Dvořákovi vodítkem, zejména ve snaze, aby své partitury vážil a umělecky odhadoval nejen v celých větách a periodách, nýbrž i v jednotlivých notách. Stačí porovnat partituru Slovanských tanců s partiturou Legend, aby bylo zřejmo, jak zdokonalil se Dvořák v umění ze skladeb odstraniti všechny zbytečné noty a polyfonní skladbu bez porušení její rázovitosti vystaviti jasnou a průhlednou, závažnou každým tónem.

Je-li vůbec možno získati alespoň v kontuře správný obraz umělce, jehož činnost není ukončena, tož u Dvořáka usnadňuje se to z dvou důvodů: předně měl Dvořák již dosti ostře omezený umělecký profil, když předstoupil před veřejnost, za druhé ukazuje jeho tvář charakteristické rysy, které stáří může jen přiostriti, nikdy setřítí. Předem napadá u Dvořáka velká bohatost a rázovitost hudební vynalézavosti. Bohatstvím opatřila ho spontánní vloha, podíl na rázovitosti má hudební živel jeho národa, který vsál do sebe již s mlékem mateřským. Původ tohoto živlu, který prolíná výtvořiny Dvořákovy, poněvadž jest mu vrozen a tvoří součást jeho hudební povahy, bude každou dobou lze zjistiti, a již proto nepovede se nám ve Dvořákovi popřítí českého umělce. S těmi apartně utvořenými melodiemi české lidové písně, které vlnitě obepínají tóniku, pak toužebně vznášejí se k oktávě a mají nepopíratelnou zálibu v tom, vyznítí v tercii, s těmi zpěvy lidovými, zde prostosrdečně se směřujícími, onde zádušnými, veselými nebo žalujícími, jsou v příbuzenství krevním všechny ty melodie, jež vynalézá Dvořák bohatě a rozmanitě, a sice ne pouze tam, kde skladatel ukládá si kresbu českých hudebních typů, tedy ve slovanských tancích, slovanských rapsodiích, furiantech, písních v národním tónu atd., nýbrž všady, ve velkých cyklických formách hudby orchestrální a komorní, v jejichž tématech národní barvy jistě nestaví se [na] odív zúmýslně.

Často se vyskytující domněnky a tvrzení, že Dvořák zpracovává národní zpěvy a své melodie tvoří dle určitých písní (kdyby tak činil, nebylo by jeho umění proto nikterak méně cenným), jsou nesprávné; jako Smetana, tak i Dvořák nikdy nevypůjčoval si melodie z hudby lidové, nikdy netvořil je dle vzorů stávajících, melodie obou jsou v duchu lidové hudby vynalezeny a ve všem majetkem těchto umělců. Národní zabarvení jest charakteristickou značkou hudby v naší době a vzniká z přilnutí k lidovému tónu, které – pokud se německé hudby týče – podmínilo přechod od klasického do romantického směru.<sup>255\*</sup>

255\* Dnes čtenář pozastaví se nad tím, že zde s nadbytkem ostrosti zdůrazňuje se věc samozřejmá. Že však nebyla samozřejmou v době, kdy hudba Dvořákova počala šířiti se světem a že ani po desetiletí, když Smetanovi otevřely se cesty do ciziny, nebyla samozřejmou, toho důkazem v cizině vždy znovu vznikající a horlivě kolportovaná verze, že Dvořák a Smetana zpracovávají a do umělé hudby zavádějí české národní písně. Ani Saint-Saëns a Čajkovskij při prvním styku s hudbou obou mistrů nesoudili jinak. Bülow, jenž znal původ témat Dvořákovy ouvertury ku *Kajetánu Tylu*, dlouho nechtěl věřiti, že citát lidové písně ve Smetanově *Vltavě* jest podvědomý.

Bohatství hudební vynalézavosti jest u Dvořáka ve všech jejích součástích rovnocenné a vyslovuje se jak v bujné hojnosti melodií, tak v rozmanitosti a často překvapující novosti harmonických a polyfonních kombinací, obzvláště pak v mnohotvárnosti a živosti rytmu. Proto ty ‚originální basy, při kterých řádnému hudebníku srdce v těle skáče‘, proto ty rozkošné střední hlasy, proto mladistvá svěžest a elasticita pohybu v partiturách Dvořákových. Požehnání z toho plynoucí rozlévá vloha po všech výtvorech Dvořákových, které klesí si cestu ku každému srdci hudebně vnímavému. Vezměme do ruky kteroukoliv partituru význačnějšího díla Dvořákovy, vždy máme dojem, jakoby mezi řádky vířily legiony nápadů, které v notových systémech nebylo lze umístiti, a jakoby skladatel, zachycuje a vyslovuje jednu myšlenku, proti celé řadě jiných byl musel se bránit. Mnohohlavně rozváděti myšlenku, šířiti se o ní nadbytečně, stále ještě mluvit, když již není co říci, není zvykem Dvořákovým.

Přirozeně nemůže umělkářství a nucenost vniknouti do tvorby, jež žije v nadbytku, čerpá sílu z bohatého a čerstvého pramene a mohoucností velkým talentům vlastní z atomů buduje světy: neodolatelný půvab přirozenosti zdobí všechna díla Dvořáková. ‚Nebeská přirozenost proudí touto hudbou‘ volá L. Ehlert, ocitnuv se před Slovanskými tanci.

Budiž nám dovoleno citovati ještě dvě místa z článku jmenovaného proslulého hudebního spisovatele o Dvořákovy,<sup>256\*</sup> z nichž prvé, promlouvající o dvou komorních skladbách (smyčcovém kvartetu a sextetu), charakterizuje sílu vynalézavosti a přirozenost projevu v nich těmito slovy: ‚Nikdy nepostřehl jsem při těchto skladbách posluchače lhostejné a nebo se nudící, neboť nic neskýtá požitek tak osvěžující, jako hudba originální a spontánní. Zde konečně jednou není nám [nutno] obírat se prázdnými úmysly. ... Nepáchne tu nic po voňavkáři, ani po cirku, nýbrž vše dýše čerstvým, živým dechem, kterým pookřívá duše i tělo. Není tu témat, která by stála mezi dvojím věkem a vzbuzovala žárnou touhu po ztraceném mládí, není strojenosti umělých zámků, jež považují se za důmyslné tak dlouho, až se pozná, že možno je otevřítí nejobyčejnějším z klíčů od domu, není motivů vůdčích a svádívých.<sup>257\*</sup> Právě to, co nazýváme vynalézavostí, u Dvořáka nenaráží na nejmenší odpor – Na jiném místě čteme: ‚Dvořákovu hudbu prolíná noční osamělost... Dvořák pracuje jistě jen večer a v noci.‘ Tak málo, jako tento výrok doslova srovnává se se skutečností, poněvadž Dvořák i v tomto vzhlédě jest pravým hrdinou dne, se zálibou pracuje v hodinách ranních a ‚sbírá smetánku ze dne‘, tak málo přesvědčuje nás jeho smysl obrazný. Nám zdá se, že Dvořák v celé své podstatě jest skladatelem ‚skutečnosti, na jehož partiturách má slunce největší podíl‘, jako že právě tento básník méně ‚odvislý jest od smyslné konstelace, nežli by se myslelo‘. Trváme, že noční nálady naprosto cizí jest, čím Dvořákovy skladby se vyznačují: nestrojená dobrosrdečnost, veselá tvář zpěvů, plesání z nitra překypujícího, především pak skvostný dobrácký humor vět allegrových. Podobně jako tento humor bez příchuti trpkosti jest bezděčným projevem jasného ducha, tak též nádech těžkomyslnosti, který někdy pozorujeme na zpěvných místech v dílech Dvořákových, jest podvědomý, neúmyslný, naivní, bez reflexí, není žádným destilátem odevzdanosti do osudu, není záchvěvem tísnivého klidu, následujícím po prudkém hnutí mysli nebo po boji duševním.

Dvořáková tvorba jest volným, svobodným projevem ryze hudební bytosti, na ostatním životě nezávislé, nezachvácené tajnostmi a obmysly vedlejšími – jak zní to v duši, tak ozývá se z duše, z té duše hudební, v které jest vždy den, ať zpívá z dur nebo moll. Proto máme při velkých instrumentálních skladbách Dvořákových vždy jen dvě myšlenky: jak jest vše krásně vynalezeno a jak krásně uděláno.

Jak krásně uděláno! ‚Uděláno‘ – toť výraz v příčině hudební práce často odmítaný, poněvadž nesprávně chápaný. Na dělanosti (maše) ve skladbě nemá vloha podílu menšího než na vynalézavosti, neboť v umění jest i macha umělostí; tam, kde poklesá k pouhé obratnosti, přestává dílo umělecké. Zvláště v hudbě polyfonní, v které umělá forma naplňuje se prací motivickou nebo tematickou, jsou vynalézavost a macha spolu spojeny tak úzce, že v ní vše možno označováno a považováno býti za ‚vynalezené‘ nebo za ‚dělané‘. Obratnost v obdělávání a zpracovávání

256\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v Politik] V květnovém sešitu Westermannových Illustrierte deutsche Monatshefte z roku 1880.

257\* Nepřeložitelná slovní hříčka: „Leit- und Leidmotive“.

témat, již možno se přiučiti, již možno odpozorovati v hudební literatuře, nemá při tom většího významu, nežli zběhlost v prstech při reprodukci uměleckého díla. Originální, jako vynalézavost, jest v dílech Dvořákových též macha. Svou hlavní sílu má v práci motivické, v onom zvláštním sledu myšlenkovém, z moci kterého z jediného motivu vyvíjí se mohutná hudební stavba. V tom řídí se Dvořák vznešenými vzory v hudbě klasické a výsledky snahy v tomto ohledu, které zračí se v jeho výtvorech, opět zjišťují<sup>258</sup> jeho vynikající poslání jako hudebníka. Slyšte jen jeho věty provedení ve formách sonátových! Jakého významu nabývá tu nepatrný motiv, který zprvu ostýchavě vynořil se z hudebního proudu, jak jása, jak žaluje v měnivém kruhu hudebních zjevů, kterými tvůrčí duch umělcův jej obklopuje. Zde vznáší se nad kompaktní zvukovou hmotou, onde utápí se v příválu středních hlasů a hned nato proběhne divoce stupnicí všech nástrojů; na jednom místě škádlen jest harmonickými tóny vzdálené příbuznosti, na druhém uprostřed hlasů o pohyb usilujících vzdorovitě drží se zachyceného stupně, tu vpíjí se do cizí melodie, jinde z vlastních prostředků melodii si sprádá, tu máme jej v dosahu ruky a hned na to ozývá se z daleka – vždy nový a vždy krásný proměňuje tyto věty provedení v malý zvukový div přírody. Dvořák nemiluje nadbytečných délek, a přihodějí-li se mu někde, jest tu vždy při práci na strážní jeho hudební duch, aby ochránil nás před únavou. Dlouhé jsou někdy Dvořákovy věty provedení, nikdy však zdlouhavé. V hudbě pojem délky až do jisté míry vůbec jest relativní; přijde na to, jak jsou založeny v ní dlouhé cesty a kam vedou, zdali stále stoupající v serpentínách míří k vrcholu, či semtam probíhají dalekým údolím.

Cennou složkou hudební síly Dvořákovy jest ta, kterou on ovládá prostředek, a to prostředek nejmocnější, orchestr. Orchester jest vlastně životní živel umění Dvořákova; myslím, že Dvořák cítí se ve tvorbě nejobtížnějším, svěřuje-li se orchestru. Je opravdovou rozkoší pozorovati, jak na jednotlivých nástrojích dovede vylouditi jejich zvuková tajemství, rozpoznati jejich cenné vztahy k okolí, jak ovládá jejich jednotlivé sbory a jak dle potřeby slučuje je v mohutný celek. On umí nanášeti barvy ve všech nuancích, od nejžhavějších k nejměkčím; jeho orchestr vždy hýří barvami, neboť jeho smysl pro zvukovost jest znamenitě vyvinut. Jeho skladby – i mnohé neorchestrovane – jsou orchestrálně myšleny; odtud všechny ty překvapující instrumentální efekty, kterými oplývají a které vyplývajíce z jejich povahy nemají nic vnuceného. E. Hanslick praví: „Orchestrální efekty Dvořákovy nejsou umělými květinami libovolně na koberec našitými; jsou to květy přirozené, či lépe řečeno, jest to kvetení a vyzařování z hudebního jádra, bez něho nemyslitelné“. Ne tak volně a sebevědomě vede si Dvořák na klavíru, jehož technika a moderní mnohohmatný sloh nejsou mu blízkými; on domnívá se, že má pod rukama malý orchestr, který dělí se do sborů a obligátních hlasů. Tak na příklad jeho klavírní koncert, dosud neuveřejněný, řídí se ve vnějšku úzkostlivě vzory starší klavíristiky, tak jeho svěží furianty neobejdou se bez „malé, dojemné nešikovnosti klavírní úpravy“; tak konečně byly jeho původně pro klavír na 4 ruce komponované Slovánské tance a Legendy vlastně jen klavírem anticipované orchestrální skladby, což dokazují jejich později vzniklé skvělé partitury.

Pojednání o jednotlivých výtvorech Dvořákových na doklad a osvětlení toho, co předem bylo pověděno, bylo by pouhým opakováním posudků v různých příležitostech dříve již projevených. Všechna velká díla Dvořákova kteréhokoliv druhu vykonala první krok do veřejnosti v Praze a byla jako zjev vynikající na tomto místě pozdravena. Laskavý čtenář, který tuto malou úvahu doplní si tím, co jí v posudcích předcházelo, buď ubezpečen, že ani dnes ničeho nelitujeme a neodvoláváme z radosti, s kterou druhdy přijímali jsme jednotlivá díla Dvořákova.

Na konec ještě několik slov o **českém** umělci Dvořákovi, o **našem** Dvořákovi. Dovídáme se, že vůči poznámce jednoho německého listu, který v nedocenitelné své munificenci<sup>259</sup> jediným škrtnutím pera Dvořáka zařadil mezi umělce německé, očekávalo se výslovně jasné dementi českého skladatele. Já myslím, že Dvořák oproti podezřívání své národní uvědomělosti a upírání českého původu, ani nehledě k tomu, zdali počín tento vznikl z poštilosti či perfidie<sup>260</sup> pisatelovy, nemůže se ohraditi okázaleji a účinněji, nežli učinil to ve svých dílech a projevuje vším svým konáním. My srdečně jsme se zasmáli tomuto přemetu německého zpravodaje, s příslovečnou důkladností

258 odvozeno od slova „jistit“

259 velkorysost, štědrost

260 pronevěra, zrada

provedenému, a jsme přesvědčeni, že též v cizině orientované vyvolal veselost. Celou bytostí svou tkví Dvořák v české půdě, kterou z duše miluje a jejíž zvelebení věnována jest v prvé řadě jeho umělecká snaha; on jest nadšeným pěvcem obrody českého ducha. Umění náleží světu, umělci svým národům; na tom ničeho nezmění ani známá blahovůle německé žurnalistiky k nám. Kdo na německý projev očekával Dvořákovu odpověď, dnes ji má. Dvořák na nabídku místa v německé Valhale odpovídá – českou operou.<sup>261\*</sup> Tedy **náš Dvořák!**“

V druhém [sic]<sup>262</sup> únorovém čísle Sládkova *Lumíru* z roku 1878 objevil se můj první posudek o Dvořákově tvorbě operní. Vznikl z podnětu provozování *Šelmy sedláka* v Prozatímním divadle. Velebil jiskřivou hudební vlohu skladatelovu, avšak zároveň netajil se námitkami proti kompozičnímu slohu díla. Vyjímám z posudku tohoto následující příznačné věty:

„Celá tato skladba, tak bohatá myšlenkami, tak vynikající nenuceností a bezprostředností hudebního výrazu, jest dílem jen několika neděl – toť zajisté nový důkaz neobyčejného talentu Dvořákova, který opravňuje ku skvělým nadějím do budoucnosti. Vedle Smetany jest Dvořák, více než kdo jiný, povolán naší národní hudbě i za hranicemi naší vlasti zjednati jména zvučného, a právě proto jest tím světlejší povinností kritiky nejen uznati výtečnost výkonů Dvořákových, ale i poukázati k vynikajícím vadám, jimiž trpí i nejnovější dílo jeho. A vady tyto nijak nesmí býti podceňovány, týkají se nejprřednějších zásad hudby operní, dramatickosti, deklamace a hudební charakteristiky. Originální motivy a dobré jejich zpracování dostačí sice v absolutně hudebních formách, ale nijak ještě v hudbě dramatické. Ta žádá více; žádá stálý kontakt mezi hudbou a dějem, vnitřní, dramatickému postupu odpovídající souvislost myšlenek a úplný souhlas zpěvu s podloženým mu slovem. Přísně se omezujících árií, dlouhodechých duet se stále opakujícími se slovy, hlavně ale oněch chaotických ansámblů, v nichž z pěti a více rozličných, najednou pronešených slov ni jednomu nemožno rozuměti, mělo by se co ústupku lehčímu slohu opernímu činěného, jen výjimečně a s velkou rezervou užívati – nijak ale nesmí tyto svou rozvlácností rušit postup děje aneb nabýti rozměrů, jimiž důležité dramatické momenty ustupují v pozadí. Vedle leckterých poklesků v tomto ohledu jest v Dvořákově opeře dojmu celkovému místy nedosti pregnantní, místy i zcela zanedbaná hudební charakteristika, jakož i občasné nápadná nepřesnost hudební deklamace na újmu. Že právem naše doba učinila dokonalý výraz hudební nejprřednější zásadou operní hudby, toho důkazem jest nám vedle vynikajících děl cizích též Smetanova Hubička, a bylo by zajisté velice prospělo Dvořákově skladbě, kdyby se i v tomto ohledu přísněji byl přidržel svého vzoru.“

Záhy po uveřejnění těchto řádek vyhledal mne Dvořák, jemuž jiní zatím namluvili, že stavě se na oko přátelsky jsem vlastně proti němu (již před tím začalo českou veřejností prokmitávat heslo „buď Smetana, nebo Dvořák“), aby, jak pravil, promluvil si se mnou o opeře. Mluvilo se dlouze, a jak již mezi námi ani jinak nemohlo býti, dosti temperamentně. Dvořák do jisté míry uznal oprávněnost mých námitek, přisvědčoval k tomu, že Smetana pro českou operu je zářivým vzorem, ale zároveň dovoľoval se tohoto vzoru v příčině mých výtek, týkajících se uzavřených čísel v opeře, rozložených ansámblů, opakování slov aj. Ujasňovalo se mi, že z Dvořáka, který ještě před dvěma roky (při rozmluvě o *Vandě*) neoponoval mému „potrhlému“ wagnerianismu, mluví vliv jeho vídeňských protektorů. Z poznámek o *Don Juanu* a *Hugenotech*<sup>263</sup> vycítil jsem našeptávání Hanslickovo, které v letech bezprostředně následujících stávalo se ještě zřetelnějším. Ký div – vždyť Hanslick a Brahms Dvořáka v pravém slova smyslu vynesli na veřejnost, zavázali si ho ku vděčnosti!

261\* Německý list vídeňský, na jehož výrok se tu reaguje, vypadl mi z paměti a výstřížek z něho, který obdržel jsem od Dvořáka, se mi ztratil. Opera, kterou Dvořák odpověděl, byl *Dimitrij*.

262 Posudek vyšel v prvním ze dvou únorových čísel.

263 Mozartova opera *Don Giovanni* a Meyerbeerova opera *Hugenoti*.



Po *Šelmě sedláku* nerozešli jsme se s Dvořákem ve zlém. Upřímná radost, s kterou jsem vítal jeho díla orchestrální, jeho hudbu komorní, patrně přesvědčila ho o tom, že, ač ctitel Smetanův, nejsem proti němu. Avšak přátelský poměr mezi námi přec poněkud schladl. Dvořák po nějaký čas se mne stranil a při nahodilých stycích choval se upjatě. Mimo to mé vyslovené přátelství k Fibichovi nikterak nepřispělo k utužení přátelského poměru k Dvořákovi. Nebylo v té době navzájem důvěry mezi oběma umělci, z nichž každý šel svou cestou. Zatím Dvořák, zbaven starostí o existenci, z celé duše oddal se skladbě a přehlížel díla, jež se mu nahromadila z let předešlých, v kterých tvořil z potřeby vnitřní, bez naděje na uveřejnění svých výtvorů.

Mluvě o tvorbě hudební a vnitřních k ní popudch nemohu nezmíniti se o tom, že v té příčině rozšířen a mylnými výklady hojně živěn jest názor, podle něhož skladatel musí vyčkati inspirace a dáti se do práce, když cítí, že se dostavila. Jen ten, kdo sám nikdy neskládal a nikdy nepátral po tom, jak u skladatelů z povolání, velkých, prostředních i malých jevil a ukájel se pud tvůrčí, může věřiti v potřebu vyčkávání inspirace. Ve skutečnosti skladatel zasedá ku práci, jako každý jiný pracovník duchem, pravidelně, v určitý čas, na určitou dobu, denně, pokud má práci rozdělanou. Inspirace, vzněty vniterní dostaví se samy sebou, jakmile vloha začne pracovati. Skladatel z povolání, či řekněme raději povolovaný skladatel velí své vloze a ona poslouchá, poddá se jeho obmyslům. Všichni velcí skladatelé pracovali pravidelně, po určité hodiny denní (nebo též noční); u těch, již měli též zaměstnání mimotní (jež zhusta bylo hlavním, pro existenci rozhodujícím – připomínám z našich na příklad Fibicha, který většinu dne strávil vyučováním), činnost skladatelská akomodovala se mimotní zaměstnaností, často vtěsnila se do volných chvil. Náš Dvořák zpravidla pracoval v časných hodinách ranních (nejraději v kuchyni, kde chystala se snídaně), pak po kratší procházce celé dopoledne až do oběda. Jiní (na příklad R. Wagner) zamilovali si noční práci, ale rovněž vykonávali ji ne nahodile, nýbrž pravidelně. Na inspiraci nečekal z nich nikdo, ta přišla na zavolání. Jedině dispozice k práci není vždy stejná, pochopitelně – vždy závisí na rozpoložení duševním i na dispozici tělesné; proto pracuje se skladateli někdy tíž, někdy snáze – jako každému v jiném povolání. Báchorka o vyčkávání invence a jejím zachycování ve šťastných chvílích neměla by se šířiti.

Nadešla doba rostoucí popularity Dvořákovy na sklonku let sedmdesátých – ovšem mimo divadlo. Koncertní síň častěji ožívala kyprými zvuky múzy Dvořákovy. Po vzrušujícím účinku orchestrovaných *Slovanských tanců* uplatnily se *Slovanské rapsodie*, přišly *Symfonické variace*, zvítězily obě serenády (pro smykací a pro dechové nástroje), pronikla *Suita* (op. 39), zahlaholily nové písně, vyrojilo se množství novostí z pera Dvořákova a úžasnou plodností skladatelovu provázel úžasný úspěch. Dvořák sám dával v Praze dva koncerty s programem vlastních skladeb (prvý v listopadu 1878, druhý ve prospěch fondu pro dostavění Národního divadla v březnu 1880) a sláva jeho i z ciziny nesla se do vlasti. Na sklonku roku 1880 objevilo se v koncertní síni jedno ze stěžejních děl Dvořákových, jeho *Stabat mater*. Leželo přes tři roky v pracovním stole Dvořákově vedle jiných dosud neprovozovaných jeho skladeb. Dvořák z partitury svého díla leccos mi ukázal a já, tuše velikost díla, naléhal jsem u Společnosti hudebních umělců, která pořádala vánoční a velikonoční oratoria, na provedení Dvořákova *Stabat mater*.<sup>264\*</sup> O díle referoval jsem (v *Politik* ze dne 28. prosince roku 1880), jak následuje:

### „Stabat mater

*Pro soli, sbor a orchestr složil Ant. Dvořák.*

*Uvážíme-li, jak často a zálibně přistupuje se k hromadnému odsuzování vši církevní hudby po době Bachově vzniklé, uvědomíme-li si fakt, že liturgický soudce, červeně přeškrťávající dějiny církevní hudby pobachovské, pardonuje klasiky jen s ohledem na jejich ostatní činnost a všemocnou autoritu: tedy musíme, stojíce před moderním duchovním dílem, si říci, že bylo k tomu zapotřebí zmužilosti, když skladatel s úvahami nové doby a v jejím hudebním úboru odvážil se do říše, v které každý jeho krok sleduje se s nedůvěrou.*

*Kdo s ohledem na uměleckou cenu duchovní hudby vedle povznášející zbožnosti v ní pouhou etickou její hloubku považuje za nedostatečnou, bude s Dvořákovým Stabat mater rovněž tak málo spokojen, jako s duchovními skladbami Lisztovými, s Brahmsovým Německým rekviem a s Rekviem Verdiho. My sami celým svým myšlením*

<sup>264\*</sup> Na partituru jest poznamenáno, že dílo vzniklo v náčrtu v květnu 1876 a orchestrováno bylo v říjnu a listopadu roku 1877.

a cítěním pohybujeme se v kruhu, v kterém těmto dílům vychází se vstříc s nezkalenou radostí z krásna, a přiznáváme, že nám Dvořákovo Stabat mater skytlo velký hudební požitek. Imponuje nám důstojností zjevu a zabavuje nás svým duchem; velká vloha měří se tu velkým dílem.

„K talentům nebudme zdvořilí“, praví Schumann. Chceme-li se řídit touto radou a býti upřímnými, tedy musíme připustiti, že mezi novějšími publikacemi Dvořákovými nachází se mnohý opus, který nás zarazí, i některý dokonce, kterému se vzpíráme. Mnoho se změnilo a nestalo se lepším od těch dob, co Dvořák v notách jest vybíravějším nežli v myšlenkách. Hladká faktura jest mocnou družkou ve spolku živlů uměleckých, stojí-li na druhém místě, ale živlem povážlivým, dere-li se na místo první a své moci užívá k utlačování ducha myšlenek volně zrozených. Vedle toho v posledním čase nejednou vtíral se nám postřeh, že mnohostranně zabavený skladatel v příčině práce, zejména menších věcí, není k sobě dosti přísným (malost nesmí se ztotožňovati s nepatrností).

Nyní ve svém Stabat mater vyslovil Dvořák velké slovo, v jehož impozantním kovovém zvuku zanikají slabiny některých jeho novějších skladeb. V plné síle vyvíjí se tu spontánní vloha skladatelova, krásně zasazený skvějí se tu nejvzácnější drahokamy jeho bohaté vynalézavosti. Z díla tohoto vyzařuje ušlechtilý oheň, žádný neklidný, násilně vzvednutý a uměle udržovaný, nýbrž tichý a jasný žár, živený z bohatého zdroje, který vnáší do něho geniální jiskry. Vysoce vážíme si ušlechtilosti výrazu, důstojné, lacinými a nepřístojnými efekty nedotčené mluvy, ozývající se v Dvořákově Stabat mater. Hluboká vážnost, již přikazuje předmět, halí se tu v moderní, všemi vymoženostmi hudební techniky vyzdobené roucho.

Dvořákovo dílo, pro koncertní síň určené, má objem velkých oratorií, k nimž i celým svým založením se druží. Text sekvence Stabat mater rozdělil skladatel tak, že získal z něho pro svou skladbu deset samostatných oddílů. Poněvadž úpěnlivá modlitba s výjimkou posledních slov nepřipouští změny ponuré nálady základní, a tím vylučuje předem sled vět náladově kontrastujících, musel skladatel pomýšleti na to, aby monotonii, hrozící objemnému dílu, čelil bohatou rozmanitostí hudebního projevu, pokud v daných mezích byla přípustna. Že se mu to dokonale podařilo, jest jednou z nejzávažnějších předností díla. Přes značný rozsah jednotlivých vět nemáme trapného pocitu umdlévajících délek, poněvadž i nejšíře rozložená provedení s vracejícími se tématy z moci svých hudebních půvabů ani na okamžik nepřipouštějí utuchání zájmu.

Hned první oddíl, v jehož předešle nad vydrženým tónem Fis vystupují motivové chromatické chody, načež následují žalné sekvence sboru, protkaného dojemnými zvuky tenorového sóla a prohloubené finále, jest kusem geniální vynalézavosti a duchaplné skladby.

Následující kvarteto (z e moll), číslo čtvrté se sólem basovým (Fac ut ardeat cor meum), nádherné altové sólo s kontrapunktujícími basy (číslo 9, z d moll) zabavují svou procítěnou náladovostí, dojemným tónem a osobitostí projevu. Nad mistrovsky pracovaný sbor číslo 5 (Es dur) ryzí hudební krásou vyniká sbor v oddílu sedmém (A dur, Virgo virginum), šířící světlo kolem svou vroucí melodií, opojný krásou své zvukovosti a překvapující rázovitostí při vedení hlasů. Závěr síly händlovské korunuje povzneseně dílo Dvořákovo; jest to dech z plných plic, mohutný projev: po úvodním sólovém kvartetu, do něhož sbor vstupuje s reminiscencemi na první větu, následuje, připraveno vzestupem na slova ‚paradisi gloria‘, závěreční směle vypjaté ‚amen‘, věta fugovaná (žádná úplná fuga), pracovaná s mohoucností starých mistrů a pronikavého účinku. Poněkud dlouhým zdá se nám vyznívání poslední věty.

Orchestrace díla jest ve své působivosti z nejskvělejších jeho předností: případně důstojná a vážná ve všem, poutá a přináší mnoho nového a neobyčejně účinného. Pozorný posluchač postřehne mnohou zvláštnost v užití dechové harmonie, též překvapí ho mnohá kombinace zvuková. Považujeme partituru Dvořákova Stabat mater za nej přednější a nejzralejší dílo velenadaného skladatele, a vůbec za jedno z nejzajímavějších děl toho druhu v novější hudební literatuře.“

---

Celou skladatelskou snahou Dvořákovou prochvívá touha po pronikavém a trvalém divadelním úspěchu. Samostatné české divadlo a v něm samostatná česká zpěvohra byla jednou z předních našich kulturních

vymožeností, a přičiňovali se o její zdar všichni vynikající skladatelé čeští. Dvořák lnul k ní po celý svůj život, věnoval jí hned v počátcích své skladatelské kariéry komickou operu *Král a uhlíř* (z roku 1874) a v postupu svých prací v časových intervalech kratších i delších dalších osm oper; labutím zpěvem jeho byla opera – *Armida*, jež krátce před smrtí svého tvůrce objevila se na scéně Národního divadla a v příčině úspěchu nesplnila očekávání Dvořákovo. Lásku, již Dvořák choval k divadlu, toto neopětovalo v stejné intenzitě. Dvořák, jehož oslavovala koncertní síň po celém světě a dosud oslavuje, měl též v opeře silný úspěch (ovšem jen domácí), který vyvrcholil v lyrické pohádce *Rusalka* (z roku 1901). Avšak nikdy nebyl divadelní úspěch Dvořákův tak bezprostřední a bezpodmínečný jako v koncertní síni. Mezi dramatického skladatele a účinn divadelní častěji stavěl se absolutní hudebník, jenž v umělecké povaze Dvořákově měl [na]vrch a začasté zatlačoval dramatika z pozice vůdčí. Tam, kde Dvořákovi a priori se nepřálo, konstruoval se z tohoto fakta odsudek vši dramatické hudby mistrovny, což zajisté bylo svrchovaně nespravedlivé a nesprávné. Dvořák sám pociťoval, že v jeho zpěvohrách není vše tak, jak by mělo být a vždy ochoten, ba přímo puzen byl k opravám a přepracování. *Král a uhlíř*, *Vanda*, *Dimitrij* a *Jakobín* doznaly různým přepracováním (v některých případech i vícenásobným) podstatných změn. A zpravidla působily tyto změny k odstranění dramatických poklesků a usilovaly o dramatické zdůraznění hudby.

O první opeře Dvořákově *Král a uhlíř*, jež skladatelem nadobro byla přepracována než dostala se na veřejnost (roku 1874), referoval jsem (v *Politik* ze dne 30. ledna roku 1881) u příležitosti jejího znovuuvedení na scénu Prozatímního divadla z popudu pěvce J. Lva, jenž obral<sup>265</sup> si ji k své benefici a přiměl Dvořáka k osobnímu řízení díla. Z kritiky, jež stěžuje si do chabosti libreta a o hudbě promlouvá takto:

„Vznikla v době, v které neznámý skladatel zakoušel veškeré svízele a trpkosti, jež osud připravuje umělci ‚od sprostého‘ sloužícímu, na něhož usmívá se múza, avšak ne svět. Hned s první svou operou dožil se zklamání: jeho výbojná umělecká povaha nahromadila v ní tolik obtíží, že i osvědčení zpěváci nevěděli si s nimi rady. Dvořák musel partituru vzít zpět a odhodlati se k úplnému jejímu přepracování. Avšak i v novém znění měla opera Dvořákova štěstí jen dočasné a teprv nyní uplatnila se hudba skladatelova. Předehra se strhujícím vzletem a se žhavou horlivostí koncipovaná jest odkazem prvotního znění díla; jest v ní mnoho plechu, avšak oplývá nádhernými myšlenkami, teplo vyzařujícími. Co v hudbě následuje, závisí na životnosti textu; jest smutným osudem této opery, že tento text dávno jest mrtev a že hudba dosud svěže jej oblétá.“

Následuje v kritice pojednání o ději a neúčinnostech textu. Zejména brojí se proti třetímu aktu:<sup>266</sup> „Tento třetí akt jest vyběsněným neštěstím skladatelovým a musel by se podstatně změnit, aby nebyl na škodu celému dílu.

Hudba ukazuje často chválenou velikost Dvořákovy vlohy. Jako vážil poklady ze zdroje nevyčerpatelného, skladatel po celý večer plným rukama rozdává ryzí zlato v tónech. Není v tom vše skvost umělecký, ale vše jest vzácný kov, nic falešná nebo vypůjčená mince. Po Králi a uhlíři stal se Dvořák slohovějším ve své hudbě, obzvláště od těch dob, co poznal ve Smetanovi zářící vzor, avšak charakteristické značky jeho múzy, jeho osobitosti, shledáváme skoro v plném počtu již v této opeře. Tak ostré záhyby jeho melodií, v bujných zvukových barvách hýřící harmonika a v ní světlé figurace, důslednost práce motivické, blesky ducha v kontrastech ostrého spádu atd.“

Po vypočtení vynikajících míst partitury dokládá kritika: „Také polonéza, lóni pro akademický ples komponovaná, již Dvořák užil jako vložky baletní a tím vyrval zapomenutí, se nám líbí, obzvláště v prvním dílu. Neztratila se tedy v opeře *Král a uhlíř* žádná z velkých předností hudebníka Dvořáka; ona musela však též za své přijmouti některé slabiny dramatika Dvořáka. Často dá si tento ujíti důležitý obrat děje, rozdrobí důležitý dialog do toku orchestrální fráze a nebo jej v něm utápí, jinde zdržuje nutkavý děj, aby začatý kus provést mohl v krásné trojdílnosti a opakuje zbytečně bezvýznamná slova. Příznačným v té příčině jest na příklad způsob, jak Dvořák zhudebnil první scénu. Zaznívají fanfáry lesních rohů, vystoupí lovecká družina a pje veselý sbor pohybu polkového; pojednou se postřehlo, že schází král: všeobecné zděšení, úzkostlivé signály na vše strany – ale nehledě

---

265 vybral

266 Na levém kraji je tužkou vertikálně vepsáno a podtrženo rukou E. Chvály: „O zpracování z r. 1887 dodatí!“ Podle toho se dá usuzovat, že měl Chvála snad v budoucnu záměr doplnit text o finálním přepracování opery *Král a uhlíř*, již se tak ale nestalo.

k své úzkosti vrací se družina k svému polkovému sboru a odchází, jako by se nic nebylo přihodilo, vesele, jak přišla.“

O druhé opeře Dvořákově *Vandě* (z roku 1876) psal jsem u příležitosti jejího znovuuvedení na scénu Prozatímního divadla v novém zpracování v únoru roku 1880. Situaci osvětlil několik výňatků z kritiky, uveřejněné (v *Politik* ze dne 15. února roku 1880):

„Ode dne prvního provedení Vandy uplynuly skoro 4 roky. Skladatel díla zatím svými četnými hudebními publikacemi proslavil se za hranicemi naší vlasti, v které rovněž jest ctěn. Ku přepracování Vandy přiměla ho vyhlídka na provozování jeho oper na vídeňské dvorní scéně.“ (...) „Podstatné odchytky od původního znění nacházíme na dvou místech: dřívější předehra nahrazena byla novou velkou ouverturou a úvodnímu sboru v třetím aktu předeslána jest nová scéna (dueto Vandy a Slavoje); ostatní změny nemají většího významu. Že skladatel při přepracování díla měl na zřeteli hlavně provozování na jiných scénách vysvítá z toho, že nenapravit při tom všechny poklesky proti správné deklamaci. Nová ouvertura jest v příčině slohové jednotnosti, původností myšlenek, polyfonie a formy umělecké dílo pozoruhodné ceny. Forma jest pravidelná; allegro (hlavní věta g moll, vedlejší B dur) předchází úvod mírného pohybu, ostatně zachována jest forma sonátová; věta provedení obsahuje detaily duchaplné práce a bohaté vynalézavosti, proto někdy též překvapujícího účinu.“ (...) „Dvě zla tížila dílo: přílišná délka a librettem podmíněný nadbytek hromadných efektů, ku kterým dialog málo významný a zpěv sólový nedovedl zjednotit účinnou rovnováhu. Prvému zlu šťastně odpomohlo se vynecháním třetího aktu, který děj bez hlubší příčiny protahoval,“ (...) „druhé zlo vložení zmíněného dueta vyváženo jen částečně. Toto dueto (po dvakrát nesený zpěv sólový, spojení obou hlasů a závěrečná stretta) opírá se sice o staré zvyklosti, ale jest ve své procítěnosti a hudební kráse jedním z nejlepších darů partitury, místo koncipované s elementární silou. Vedle typické původnosti myšlenkového bohatství a zajímavé orchestrace má hudba Vandy jako hudba operní vzácnou přednost v tom, že ohledně kvality od počátku ke konci pohybuje se v linii stále vzestupné, že tedy zájmu posluchače nedá ochabovati. Škoda jen, že text, na jehož slabiny ze všech stran se poukazuje, po čtvrtém aktu, v kterém efekt se hromadí, k závěru tak bezvýznamně odpadá – opera to po celý svůj život těžce ponese.“ (...) „Mezi nečetnými, avšak přec se vyskytujícími případy nedostatečné ostroty hudební charakteristiky zdá se nám případ na počátku 6. výjevu v prvním aktu příliš důležitým, než abychom se o něm nezmínili: přerývaný, průvodní pochodovou fanfárou trhavě se prodírající zpěv není případným zhudebněním slov vyslance – jasná, volná a pádná hudební fráze dodala by náležitě váhy těmto slovům, označujícím obrat v ději.“

K *Vandě* jevil Dvořák vždy velkou náklonnost, snad proto, že byla odstrkovaným dítětem jeho múzy. Častěji o ní se rozhovořil a poukazuje k tomu, že příbuznost situací nabádala k tomu, jíti za vzorem *Lohengrina*, zároveň však přivolávala nebezpečí utonutí ve wagnerismech. Takového nebezpečí myslím že u Dvořáka nebylo. Ač mnohý hudební projev ve *Vandě* Wagnera připomíná, byla při vzniku tohoto díla hudební povaha Dvořáková přec již tou měrou osamostatněna a scelena, že v podstatě své cizím vlivem ohrožena býti nemohla. Wagnerismy jsou výjimkou, dvořákismy pravidlem již v tomto díle. Dvořák v pozdějších letech zabýval se myšlenkou nové úpravy *Vandy* a častěji, ještě před odchodem do Ameriky, se mě ptal, jak o tom soudím. Přimlouval jsem se za uživotnění díla, které často se odsuzuje, též in contumaciam,<sup>267</sup> lidmi, kteří v životě nikdy se s ním nesetkali. Po Dvořákově návratu z Nového světa, kde uskutečnilo se dlouze projektované přepracování *Dimitrije*, o *Vandě* nebylo více řeči. Až po *Rusalce* (1901), krátce před vznikem poslední opery Dvořákovy, *Armidy*, tedy na sklonku života mistrova, kolportovala se zpráva, že na jeviště Národního divadla uvedena bude znovu přepracovaná *Vanda*. Avšak nedošlo k tomu. *Vanda* není mezi živoucími operami Dvořákovými, kdežto rok před ní komponovaná (avšak teprve roku 1881 provedená) jednoaktovka *Tvrde palice* dosud žije a prospívá.

O opeře *Tvrde palice* vyslovil jsem se (v *Politik* ze dne 4. října 1881) jak následuje:

<sup>267</sup> v nepřítomnosti

„Antonín Dvořák nebyl ještě slavným skladatelem, kterým jest dnes když napsal poslední akt této své komické opery. Žádný divadelní ředitel nenaléhal na její dokončení, žádný nakladatel neodtahoval mu pod rukou mokré ještě noty, aby dal je do tisku, nikdo netázal se nedočkavě po prvním provedení opery. Dvořák psal ji, maje v odměnu jedině radost nad tvořením, hlavně aby ukojil pud své výbušné umělecké povahy, pro schránku ve svém psacím stole, kde po léta sdílela osud ostatních neuveřejněných manuskriptů mistrových, konečně pak pro divadelní archiv, kde rovněž dlouho čekala na provedení. Naštěstí nadal mistr své dílo takovou životní silou, že dlouhým čekáním nezemdlelo. S roztomilou veselostí plynula minulou neděli před námi hudba Dvořákovy opery, posypávajíc vlastní cestu čerstvými, krásnými a vonnými květy. Jako při jiných vynikajících dílech Dvořákových i zde zdá se nám, že hudba ta jest ve spojení s hudebním prazdrojem. Na vše strany plyne její požehnání, a přec fond její neklesá pod úroveň nadbytku. Vloha životností překypující skýtá zde skladateli celé poklady myšlenek, z kterých on jednotlivé vybírá a v pravdě umělecky zpracovává. Na této skladbě nelpí post úzkostlivosti, není v ní ničeho znásilněného, pracně vynuceného, ničeho chytře či nechytře vyumělkovaného. S notami kanou skladateli též myšlenky z pera, skladba nestojí ho více námahy než (abych užil slova básníkovy) způsobuje uchopení not za stopky a jejich svázání.<sup>268\*</sup> A on váže je uměle, aniž by dlouze o tom přemítal, jak že by vázány byly nejumělečtěji.

Jako nejčastěji v českých operách, též ve Tvrdých palicích jest libreto Achillovou patou díla; ani ne tak dějem a scénickým uspořádáním, jako v příčině dikce.“

Následuje vypravování děje, jež nechci zde opakovati, předpokládaje, že děj opery všeobecně jest znám.

„Pro jednoaktovku jest tu dosti syté a dosti vděčné látky. V symetrii děje dvěma tábory probíhajících, která důsledně opakuje v levé kulise, co před tím v pravé se odehrálo, a zprava i zleva všechny nitky klade do rukou kmotra (Řeřichy) v pozadí sedícího, tkví jistě formální pohodlí pro hudební práci. Její obměny vyplývají jaksi samy sebou z příbuzných situací; též kmotr vždy znovu se vyskytující má svou vlastní hudbu, z které budují se spojovací mosty mezi situacemi. Avšak z této symetrie vyrůstá zároveň jakási jednotvárnost, poněvadž básník nechává ji bez umělecké pomoci, dává ji divoce růsti a se nadbytečně dloužiti a šířiti.

Laskavý čtenář již z úvodních slov této zprávy seznal, že se nám Dvořákova opera líbila. Jest často tklivá, často vtipná, tu dovádívá, tu vážně zívající, zde jednoduchá, s melodií lehce se pnoucí, onde nasycená zvláštními harmoniemi nebo zajímavě kontrapunkticky sprádaná – všady svěží, zabavující, vyvěrající z bohaté a osobité vlohy. Podobně jako ve Dvořákově hudbě vůbec, jest i zde bohatost a původnost myšlenek hlavním zdrojem půvabu; druhým jest skvostný způsob práce s motivem. Z prvního plynou krásné, rázovitě zvlněné melodie a jejich harmonický podklad, z druhého nádherné Dvořákovy věty provedení. Zůstávajíc při těchto, všimněme si na příklad skvostné věty provedení v ouvertuře. Hlavní motiv vyňat jest z tématu věty allegrové, nám dosti nesympatického, která zvláště v těch místech, kde provázena jest akordickými doskoky, tedy též v kupletovém dozpěvu Řeřichově, vyznívá poněkud vulgárně; v provedení hýří imitace tohoto motivu v nádherných barvách a způsob, kterým po tonálně vyzdvižené vedlejší (zpěvné) větě se obrací a do hlavní věty zpět uvádí, jiskří v pravdě geniálně.

Jen několik slov ještě o kompozičním slohu opery. Zdá se nám býti šťastným, šťastnějším než sloh v mladší opeře Dvořákově, v Šelmě sedláku.<sup>269</sup> Dvořák, který ve svých operách často absolutnímu hudebníku dává přednost, a to na úkor dramatické opravdivosti hudby, který též se nerozpakuje přiznati, že hudebník v něm předčí dramatika, vede ve Tvrdých palicích hudbu volným, nepřetržitým proudem, kterým unášen jest dialog; spokojuje [se] s málem uzavřených čísel situací zdůvodněných, přihlíží pozorně k obrátům děje, aby též hudebně je vyzvedl (jen pro to, co s dějem rovnoběžně hraje v pozadí, nemá vždy náležitě vyzdvihující akcent) a vystihne tam, kde toho potřebí, výhodný, lehký a výrazně se ozývající konverzační tón. Při konstrukci tohoto tónu výborně slouží mu suverenita v ovládnutí motivů a témat; celou hudební výstavbu scény provede z jednoho tématu, jež zde uvádí do vábného toku, jinde ve významu vyzdvihuje, různě osvětluje, figuracemi oprádaná, kontrapunkticky vyzdobuje. Z toho plyne zhudebnění slova vážný prospěch zachování lokálního tónu v prokomponované scéně, který při dějových obracech

268\* Tak kdysi Jan Neruda v kruhu přátel humorně vyjádřil se o snadnosti práce hudebních skladatelů.

269 Opera *Šelma sedlák* měla premiéru roku 1878 a *Tvrde palice* roku 1881, přestože tato jednoaktovka vznikla již roku 1874.

vystřídán jest jiným případným. Přihází se skladateli i zde, že slovo neb věta některá zaniká v hudebním proudu, nebyvši náležitě zdůrazněna, avšak závažnějších poklesků v té příčině neshledáváme.“

Na podzim roku 1882 (8. října), krátce před premiérou Smetanovy *Čertovy stěny*, provedena byla v Novém českém divadle nová vážná opera Dvořákova, *Dimitrij*, komponovaná na text Marie Červinkové-Riegrové. Předběžné zprávy o novince způsobovaly ve veřejnosti značný rozruch; byť Dvořák té doby již proslaveným skladatelem též v cizině a každá jeho větší hudební publikace s napětím se očekávala a okázale vítala. V případě *Dimitrije* vzpružil se zájem též tím, že spisovatelkou libreta byla dcera vůdce národa, který Dvořákovi přál (říkalo se tehdy, že mnohem více než Smetanovi) a jím jako příslušníkem svého národa se honosil. Jisto jest, že záštita Riegrova, třeba nepřímá, v příčině ochoty divadelní správy (tehdy ještě maýrovské) ku přijetí, horlivému studování a působivému vypravění byla *Dimitriji* doporučením neúčinnějším. Též zvědělo se záhy, že ku premiéře nové opery Dvořákovy zavítají do Prahy hudební notability z ciziny, že tedy jest i na vně otázkou cti divadla, aby provedením se vyznamenalo. A divadlo skutečně se činilo; na zkoušky dohlížel sám skladatel a splendor Maýrova vůči požadavkům výpravy přímo vzbuzovala obdiv (svou ojedinelostí). Největší zájem ovšem byl o hudbu Dvořákovu. Můj referát o *Dimitriji*, uveřejněný (v *Politik* ze dne 11. října roku 1882), jemuž před premiérou preludoval jsem obšírným výpisem historického podkladu děje, zněl takto:

„Pamětihodné události let 1605 a 1606, kterými záhadný muž z tiché cely klášterní povznesen byl na carský trůn ruský, aby po krátké slávě došel tragického skonu, zaměstnávaly začasť již historiky i dramatiky. Historikové vynasnažovali se (dosud marně) zjistiti původ caře<sup>270</sup> Dimitrije, dramatikové viděli v něm hrdinu, jehož osudy o sobě jsou historickou tragédií a zpod tajemné roušky, jež je obestírá, prozrazují kouzlo rytířské a milostné romantiky.

Pro operní libreto a ne méně pro tragédii jest *Dimitrij* myšlenkou velmi šťastnou a v přiléhající dějinné a básnické látce takřka předem již půl úspěchu. Skoro ani nelze si představit postavu šťastnější nad tohoto hrdinu *Dimitrije*, zpola dějinám náležejícího, zpola v obraznosti vzniklého, tohoto ztělesněného kompromisu mezi vybázněností a pravdou. Jeho ctižádost hýbe hlučným světem vnějším, rozkazuje masám a v nich zmírá, náklonnost jeho srdce živí svět citu a podněcuje konflikt mezi cítěním a poměry životní skutečnosti, urychluje tragický skon hrdiny. Obé vyrůstá nad zabavující dějinnou základnou přirozeně z povahy hrdinovy, netlačí se a není utlačováno. Ve dvou protilehlých směrech, ve směru vnějšího lesku, postavu *Dimitrova* obklopujícího a jeviště okázalými průvody a slavnostními kvasy naplňujícího, pak v příčině projevů duše milující a po lásce toužící, skýtá se tu hudbě vděčný úkol.“

Následuje pojednání o libretě a jeho vztazích k Schillerově fragmentu (*Demetrius*) a Mikovcově dramatu *Dimitrij Ivanovič*, pak o tom jak libreto po způsobě Scribově (ve velké historické opeře) potřebám skladatele vychází vstříc. O prvním dějství se praví, že v něm scéna uznání *Dimitrije* carevnou matkou, jež děje se před lidem, který z průtahů uznání v libretě zdůrazněných a skladatelem široce rozpředených přirozeně jat by byl podezřením, jest příliš dlouhá. Scénám spiklenců v hrobce a doprovodu Šujského k popravišti vytýká se, že jdou za laciným efektem. Při nazírání na citelné délky kusu zjišťuje se, že z části spadají na vrub skladatele, který, když dramatik v něm se vyslovil, se zálibou ještě absolutnímu hudebníku ponechává slovo. Pak usuzuje se o hudbě:

„*Jest v nejkrásnějším slova smyslu ryze dvořákovská, smyslně krásná, jímá srdce svou mladistvou svěžestí, jest originální, nádherných barev, bohatá a štědrá, skýtá neúnavně skvostné dary z říše krásného zvuku, v kterém její panství jest neobmezené, v nezdolné své životní síle vždy sobě stačí – a proto někdy zapomíná na slovo po svém boku, stává se nevěrnou charakteristice, nedramatickou. Změřiti text ohledně rozdílů ve výškách dramatického významu, označiti pádným znamením obraty na cestě, kterou děj se ubírá, vystupovati či sestupovati zvukem ku slovu, postřehnouti jeho význam v proudu řeči, roztřídit momenty dle jejich důležitosti – všechny tyto úkoly*

270 cara

dramatického skladatele nejsou Dvořákovi cizími, avšak někdy hudebník v něm dramatikovi neponechává dosti času a volnosti, aby plně je rozřešil. Jak by jinak mohl bouřlivé výkřiky lidu ‚Ať zhynou Godunovi! Smrt caru Fedorovi!‘, dáti odzpěvovati chorálně v táhlých tónech, jak dal by si ujíti vděčné zhudebnění momentu, v kterém Marina uvědomuje si svou lásku k Dimitriji, jak mohl by zneuznati případný tón, kterým vyznívati má vzrušená scéna Mariny s Dimitrijem, jak by on, jemuž hudebně vše se daří, nebyl našel silnější zdůraznění rozhodujících slov Dimitrijových ‚Vy klamali jste – já byl oklamán!‘? Některé z těchto poklesků daly by se – kdyby Dvořák si jich všiml – napravití několikerým črtnutím pera, jiné snad vyžadovaly by občasné svedení hudebního dramatického proudu do hlubšího koryta, ale všechny stály by za úvahu v díle, jež nejen všady hudebně, nýbrž v důležitých momentech i dramaticky mohutnou silou dovede se povznésti k velkému významu.

Ouvertura Dimitrije jest nádherným, živým a umělecky pracovaným hudebním kusem, jednolitým od neseného úvodu počínaje, až k vítězné kodě věty allegrové. Sborům první scény lidové, jež po důtklivém i hudebně významném oslovení patriarchově (starobyle zvlněná linie ve slově ‚věřící‘ jest jemný hudební nápad) rozdělí se ve dva tábory, kontrapunkticky účinně proti sobě si vedoucí, dodává jednak na polské straně mazurkový podklad, jinak na druhé psalmodující či v pádných trojzvukových sledech o staré církevní tóny se opírající zpěv výrazné charakteristiky. Pompézní vstupní pochod a mohutně koncipovaný závěreční ansámbl jsou dalšími skvělými momenty prvního jednání. Vůbec náleží po našem soudě ansámblu Dimitrije k nejvýznačnějším uměleckým výkonům Dvořákovým v oboru opery; v nich on uplatňuje celou svou hudební moc, vzlet myšlenky, umění výstavby a v oslňujících efektech – ve světelném vznosu hořejších hlasů, v anticipaci harmonických tónů, ve vzrůstající hybnosti basů – na odív stává rázovitost svého hudebního ducha.<sup>271</sup>

Poněkud překvapuje v předehře k druhému jednání, že zde skladatel nevěší si předpokladů libreta o úvodu do korunovačního plesu a spokojuje se s úvodem do scény Mariny s Dimitrijem. Tuto předehru právem opanovati mohla rušná hudba slavnostní (a kdo mohl by ji uskutečniti skvěle, ne-li Dvořák?); ona by na tomto místě působila nejen [sama] o sobě, nýbrž kontrastem by zvýšila účinnost následujícího projevu lyrického. Stála by skutečně za pokus tato hudba svatební – Dvořáka stála by jen depeši na svůj všemohoucí talent.<sup>272\*</sup>

V prvním oddílu druhého dějství vyniká na prvním místě milostný zpěv Dimitrijův (téma v sextových akordech sestupující má zabavující měkkost a připomíná v dalším průběhu snivé zvuky Cikánských melodií<sup>273</sup>), pak nádherný, úmyslně k prvnímu Slovanskému tanci se odnášející reminiscenci přizdobený tanec Poláků, do jehož veselí mísí se výhrůžné projevy Rusův. Druhý oddíl (v hrobce) přináší celou řadu zpěvů krásou jímajících; v žalných z nich (Dimitrije a Xenie) lze postřehnouti odezvu lidového tónu maloruského,<sup>274</sup> veselé (s výjimkou poněkud vtíravého a obhroublého popěvku za scénou) jsou zdravím kypící dítky Dvořákovy múzy. Píseň Něborského (s terciovými předrážkami) jest malým mistrovským kouskem veselého popěvku. Pak následuje nejdojemnější okamžik opery, Xeniein dík za ochranu: proti chromaticky sestupující zpěvní frázi pohybují se vzhůru tóny základního trojzvuku – jest to velice jednoduché, a přec divuplné! Dueto Xenie s Dimitrijem připomíná Aidu, závěrečný ansámbl však vyzní rázně a rázovitě.

Třetí dějství začíná poněkud chabě, dosahuje však v ansámblu, následujícím po carově aktu milosti v rychlém vzletu výše velkoleposti rozhledu vše dosavadní překonávající, aby pak záhy (ve scéně Mariny s Dimitrijem) opět pokleslo. Tato scéna působila na nás dojmem poměrně nejslabším, ač by pro význam svůj v ději měla dominovati.

271 Na konci souvětí bylo nutné kvůli nejasnému významu upravit pro lepší srozumitelnost slovosled podle znění německého originálu v periodiku, v ostatním zůstal Chvátův vlastní překlad nezměněn.

272\* Dvořák dal si říci a později, ne hned při úpravě *Dimitrije* pro Národní divadlo, která přivedla hlavně změnu posledního aktu, ale ještě před pronikavým přepracováním v Americe podniknutým, (roku 1885) napsal do *Dimitrije* jako předehru k druhému jednání skvostnou plesovou hudbu.

273 *Cigánské melodie*, op. 55 z roku 1880.

274 Malorusko = dnešní Ukrajina

Ne že by hudebně byla nepatrnou: naopak chová vzácné krásy a hlavně znamenité efekty orchestrální; ale nedovede (jak již shora naznačeno) rozezvučeti strunu vášně, kterou má býti zmitána a ve vypravování Marinině, jež má napínati až k zatajení dechu, rozptyluje se [do] drobných hudebních obrázků bohaté barvitosti, ve dvojzpěvu na ne právě případná slova zoufalostí utváří se krotce, místy skoro líbezně. Zde mělo by se leccos změnit a vydatně škrtati.

Velká zkratka stihnuvši scénu Xenie s Dimitrijem, hudebně opět krásně založenou, nese se těžce, snáze jen při uvážení, že vůči citelným délkám opery celku jest na prospěch, a pakli vniterní obrat, zapuzující tóny štěstí lásky, ostřeji se vyzdvihne a krátká slova loučení, po zkratce zbývající, náležitě se zdůrazní. Scéna závěreční zabavuje hudebně i dramaticky, jest důstojným vrcholným kamenem zajímavé stavby. Padá na váhu v příčině účinu celkového a zpečetuje dojem, jenž odnesli jsme si z nového dramatického díla Dvořákova.

Pokud týče se dramatického kompozičního slohu Dimitrije, tedy lze jej nejspíše srovnati se slohem, kterým napsal Verdi svou Aidu. Přiznáváme se upřímně, že nám bylo by vítáno bývalo větší jeho přiblížení k Lohengrinu; avšak o tom jest těžko diskutovati. Jest věcí umělce, jak dobývá svých úspěchů – jen když jsou skutečné úspěchy.“

Po Dimitriji Dvořák jako dramatický skladatel na delší dobu se odmlčel. Příčin k tomu bylo dosti. Rozmrzen výtkami jeho operní tvorbě i v kruzích mu oddaných činěnými, bezděčně od ní se odvracel. V přátelských rozhovorech velmi energicky a temperamentně hájil se zejména proti předhůzce, že často absolutního hudebníka v sobě protežuje proti dramatikovi; dovolával se vzoru Mozartova, popíral oprávněnost nadvlády deklamatorního slohu a stavěl se proti wagnerianismu v české opeře. Bylo zjevno, že vliv E. Hanslicka, který Dvořákovi Dimitrije pochválil a námitky proti jednotlivostem činil spíše na utužení formalismu v této opeře nežli k vymítní dramatických poklesků, u Dvořáka jest ve vzestupu. Zatím co na vně výtkám živě odporoval, pro sebe nad nimi v tichosti se zamýšlel. Bylť Dvořák povaha příliš opravdová (do jisté míry i hloubavá), než aby byl nepřemítal o tom, jak se o jeho Dimitriji usuzuje. Že ze všeho vycítil potřebu oprav, toho důkazem jsou změny v partituře Dimitrije provedené u příležitosti uvedení díla do Národního divadla, pak o dvě léta později, hlavně pak naprosté přepracování, podniknuté za mistrova pobytu v Americe. Psal mně o něm z Nového světa a doufal, „že budu s ním spokojen“.

A byl jsem. Fejeton v *Politik* ze dne 10. listopadu 1894, pojednávající o provedení přepracovaného Dimitrije v Národním divadle, připisuje změnám umělecký význam a účín dramatický. Z úsudku o nich vyjímám následující věty:

„S velkou energií přičinil se Dvořák o to, aby nadbytečné hodnoty absolutně hudební v Dimitriji zaměnil za dramatické a, odstraňuje zbytečnosti, nutnosti vyzdvihl a v účínu podepřel. Především odstranil mistr rázně hromadná opakování slov, která v jeho opeře bujela a podporovala výstavbu formálních hudebních kusů na úkor dramatického postupu.

Doby, kdy na čtyři slova – dvě vážná pro adagio a dvě radostná pro allegro – komponovaly se velké árie, na dobro minuly; co v opeře chce žít, musí žít pro pokrok. Pokroková snaha dala podnět k přepracování Dimitrije a vedla je.“ (...) „Nebudiž podceňován prospěch, který přepracované opeře plyne ze změn orchestrálního doprovodu; mluva orchestru v místech změněných bujněji vzkvétá, získává v protihře hlasů mnohý skvostný nápad a namnoze obohacuje se překvapujícími efekty zvukovými – ve všem poznáváme mistrovskou ruku Dvořákovu. Nový zdroj bohatství vznikl orchestru opery z toho, že připadl mu melodický poklad, uvolněný podřízením zpívaného slova zákonu správné a plastické deklamace.

Snad nezvaně vnikl tu kus wagnerianismu do opery Dvořákovy: absolutní melodie zpěvní, deklamačním slohem přemožena utíká se do orchestru a posiluje jeho symfonickou moc – tak stává se člověk wagnerovcem, chce-li býti dramatikem. Velice užitečnou pro dojem celkový jest v orchestru novost, plynoucí z uhajování srozumitelnosti zpívaného slova a chránící orchestraci před přesycováním zvukem. Mnoho v té příčině získaly dramatické scény *Marfy* a *Dimitrije*, pak *Mariny* a *Dimitrije*. Nejvíce překvapuje, jak mnoho [Dvořák] z původního majetku Dimitrije obětoval snaze o odstranění průtahů a překážek ráznému dramatickému postupu opery v cestě stojících. Hned v počátku nahrazena jest široce založená předehra, vynikající to, ale žádného dramatického poslání v díle



nemající hudební píecka,<sup>275</sup> krátkým úvodem do první scény opery. Podobně ustoupila v druhém aktu symfonická hudba proměny krátké předehře. Zmizely velký ansámbl při vystoupení carevny – matky, následující dvojzpěv Dimitrije a Mariny v závěrečné scéně tohoto jednání, zmizela nadobro árie Dimitrije v čele tohoto aktu. Blahodárnou jest zkratka, již skladatel provedl ve čtvrtém aktu své partitury; velký souzpěv před koncem, který zcela nezdůvodněně zdržoval postup děje ku katastrofě spějícího jen za tím účelem, aby získáno bylo místo pro široce založené číslo hudební, odpadl a na jeho místě ozve se jediný povzdech carevny Marfy, doháněné ku přísaze; její prostý, poněkud vtíravě hlasitým houslovým sólem provázený zpěv, působí zde mnohem přesvědčivěji, než mohutná ansámblová věta předtím.“

Dvořák miloval divadlo a touha po pronikavém, nepopíratelném úspěchu v něm naplňovala celý jeho život; proto pouhé námitky proti kompozičnímu slohu *Dimitrije* jistě by ho pro delší dobu od divadla nebyly oddálily. Vzrůstaly však vůči hledě požadavky na jeho tvorbu mimodivadelní. Cizina dovolávala se nových ukázek velkého symfonika a Anglie speciálně nabádala skladatele úchvatného *Stabat mater* ku tvorbě v oboru velké kantáty, oratoria. Skladba koncertní odklonila Dvořáka od skladby divadelní a připoutala ho k sobě. *Houslový koncert, druhá symfonie* (z d moll), druhá řada *Slovanských tanců*, díla komorní vydaly svědectví o silném rozmachu absolutního hudebníka; dvěma obsáhlými kantátami, baladou *Svatební košile* a oratoriem *Svatá Ludmila* odpověděl Dvořák k apelu na tvůrce proslulého již tehdy *Stabat mater*. Odkládaje na krátko soupis svých pamětí, k těmto činům Dvořákovým se odnášejících, obracím se od *Dimitrije* přímo k následující opěře mistrově, k *Jakobínu*, jejíž premiéra v Národním divadle byla 9. února roku 1889. Činím tak z toho důvodu, že podstatná změna v nazírání na potřeby dramatické hudby a v důsledku toho obrat ve tvorbě operní u Dvořáka nastal teprve v pause skoro desetileté, která *Jakobína* odděluje od pohádkové opery *Čert a Káča* (1899). Kompoziční linie, na které vznikl *Dimitrij*, rovným směrem vede k *Jakobínu*. Nechci proto tyto opery, časově značně od sebe vzdálené a též látkou odlišné, od sebe oddělovati.

Z předběžné zprávy o *Jakobínu* (v *Politik* ze dne 10. února roku 1889), která hlavně pojednává o libretu, vyjímám následující odstavce:

„Od delší doby chystá se Národní divadlo k provedení nové opery *Jakobín Antonína Dvořáka*. Po četných zkouškách, na něž skladatel osobně dozírá s vytrvalostí a horlivostí otce, který klade své dítě do cizích rukou, chce míti jistotu, že dostalo se do rukou dobrých, pokročily přípravy k *Jakobínu* tak, že na 12. t. m.<sup>276</sup> položena jest jeho premiéra. Soudíc dle intenzivní účasti mistrovy, na každé jednotlivosti bohatých příprav k provedení, jedná se patrně o miláčka skladatelova. Kdo zná Dvořáka blíže a zná též zkoušku trpělivosti, již ukládá pozvolné studování obsáhlého a složitého díla, žasne nad vytrvalostí, s kterou skladatel oproti<sup>277</sup> skrovné hudební chápavosti a na vleklý postup počátečních zkoušek jindy tak citlivý, obcoval zkouškám od prvopočátku. Z této jeho účasti kyne provedení díla v Národním divadle ten zisk, že vše, co za stávajících, nikterak nepříznivých poměrů z obmyslů mistrových uplatněno býti může, skutečně bude uplatněno. Že ze strany divadla neopomine se ničeho v tom, aby dílu proslulého umělce se vyhovělo, rozumí se samo sebou. Ví se, že při provedení *Jakobína* předpokládá se prvořádná zkouška úkonnosti ústavu. Zatím koluje slovo ‚*Jakobín*‘ v kruzích divadlu nakloněných od úst k ústům. Od *Dimitrije*, tedy od bezmála šesti roků, neposkytl Dvořák, zaměstnán výhradně oratoriem, symfonií a hudbou komorní, žádné opery. Zatím sklízel v síni koncertní vždy znovu vavříny a jest pochopitelné, že napětí, s kterým před šesti roky hledělo se vstříc *Dimitriji*, se nyní při očekávání *Jakobína* zdvojnásobuje. Chtivě pohlcuje a horlivě diskutuje se každá

275 hudební kus

276 tohoto měsíce, tedy 12. února 1889

277 vůči

divadelní noticka k opěře se vztahující a kdo podezřelým jest z toho, že o díle něco ví či dokonce *ex offio* věděti má, jest obléhán a obtěžován otázkami: ‚Tak, jak je s novou operou Dvořákovou? Je skutečně tak krásná, jak se o ní tvrdí? Krásnější Dimitriji? Je to opera komická nebo vážná? Jaký jest její děj? Libreto působivé? Krásné zpěvy, co? Samozřejmě skvěle instrumentovaná? Kdo má nejlepší úlohu? Bude i laikům srozumitelná?‘ Tolik otázek jedním dechem, a oproti všem ‚znalcí‘ a ‚rozumící‘ upjatí a pohotově s radou: ‚Přijďte na premiéru.‘ Chytráci, tito ‚znalcí‘ a ‚rozumící‘ – mínění jsou tu v první řadě ‚kritikové‘. Od těch dob, co nějaký věštec v nových Hudebních listech nad slunce jasně dokázal, že kritikové svým míněním přivodili prudké poklesání hudebnosti v Praze a že jsou z posledních, kdož smějí míti mínění o uměleckém díle, že vůbec nemají míti žádného osobního mínění, nýbrž že mají vyčkati, co tomu řekne obecnstvo a pak prostě učiniti o tom sdělení, aby Praha, opět jako kdysi, vedle Milána a Paříže jako nejvyšší instance usuzovati mohla o hudbě celého světa (samo sebou ovšem, též věštec jako vynálezce famózní trojice měst a zakladatel nového zlatého věku pražského) – od těch dob kritikové mají pevnou direktivu pro své konání, nemají žádného mínění a ku každému dotazu odpovídají: ‚Přijďte na premiéru!‘ Jen v jednom zůstávají mne, jenž naneštěstí náležím rovněž ku zničenému tovaryšstvu recenzentů, nové Hudební listy v pochybnostech. Laskavý čtenář zná můj zvyk o libretu opery, do které si něco slibujeme, promluvíti, jakmile vyšlo tiskem, tedy nečekati na provedení opery. Teď ale nevím, zdali záповěď projevu vlastního mínění kritika platí též v příčině operního textu. Smím psát, či nesmím? Odvážím se toho ještě pro tentokrát. Jsem-li v nepravu, doufám, že proto Praha ku vládě nad veškerým světem hudebním nedostane se ani o den později.<sup>278\*</sup>

Následuje delší pojednání o textu Marie Červinkové-Riegrové s obšírnějším výpisem děje, o němž zde nemohu zrovna se šířiti. Za to doslovně uveřejňuji kritiku o hudbě Dvořákově (fejeton v *Politik* ze dne 13. února 1889 [sic]<sup>279</sup>), vzniklé na výsluní slávy skladatelovy.

„Zdržel-li se Dvořák, který ve všech oborech hudební tvorby jest neobyčejně produktivním a též v opěře docílil značných úspěchů, po dlouhou dobu skladby operní, tedy nebyla příčinou toho nechuť nebo dočasná lhostejnost k práci hudebně dramatické. O tom jeho Jakobín, komponovaný s láskou a chutí nenechává v pochybnostech. Důvody, z kterých Dvořák tak dlouho se stranil opery, jsou povahy vnější a vyplývají z poměru konzumujícího světa hudebního k produkci mistrově. Zatím, co symfonická a komorní díla Dvořáková jdou světem, jeho oratoria všady (Víděň ovšem vyjímajíc) se slaví a jeho drobnější lyrické skladby, taneční fantazie atd. jdou na dračku, nemohou se jeho opery na cizích jevištích uchytili; vždyť i v Národním divadle zachází se s nimi, podobně jako s jinými domácími operami, macešsky, dávají se málo nebo vůbec se nedávají. Nesmí se zazlívati českému skladateli, užije-li svého času lépe než při skladbě oper pro divadelní archiv.<sup>280\*</sup> Složil-li Dvořák přes to, že jeho Dimitrij Prahu

278\* Z podnětu Pivodova začly rokem 1889 vycházeti nové *Hudební listy*, ale záhy zanikly. Na jejich článku o úpadku proslulé kdysi hudebnosti pražské, zaviněném prý proudem wagnerismu, kritikou šířeným (byl namířen proti dr. Hostinskému a proti mně) se tuto reaguje mimochodně. Hostinský, jenž vycítoval ze článku pokus o obnovu snah reakcionářských, nabádal mne k obhajobě vážné. Mne však zdálo se, že po stránce věcné celý výpad nestojí za polemiku; proto spokojil jsem se s tímto jejím odbytým příležitostním. Přišel jsem jako kritik záhy k poznání, že přesvědčivě pošetilým projevům, uchylujícím se s vypjatou bojovností do listů málo čtených, širší veřejnosti po většině neznámých, prokazuje se nejen příliš mnoho cti, nýbrž přímo i cenná služba tím, když reaguje se na ně vážně a se zdůvodněnou rozhorleností v časopise silně čteném. Nad to škoda každého atomu energie, vyplývaná na odraz přepadu naprosto nenebezpečného. Odtud má notorická, přátele i nepřátele dráždící nevšimavost oproti osobním nájezdům (a jinak než za osoby a proti osobám se u nás skoro již nebojuje) a naprostá nechuť k polemikám. Byla mi často zazlívána, ale dodnes mne nepřešla.

279 V čísle ze 13. února (viz Chvála 1889b) se v hudební rubrice nachází pouze nepodepsaná zmínka o provedení premiéry a obsazení opery. Článek, který cituje Chvála v textu, se nachází až v dalším čísle, tedy ze dne 14. února 1889 (viz Chvála 1889c).

280\* Psáno v jednom z oněch období citelného odlivu reprodukce českých oper, do kterého kritika ani v Národním divadle nepřestala si stěžovati. Opravdovým ničitelem zájmu obecnstva na českých operách byly operety a výpravné balety, ku kterým divadlo utíkalo se za účelem posílení svých příjmů. Operety Národní divadlo v první době na dobro se stranilo. Pak ale ji aktivovalo na výslovnou žádost z kruhů abonentů.

neopustil a i zde objevuje se zřídka, novou operu, tedy jest to důkazem jeho lásky k opeře. Jiným důkazem této lásky jest – jak již shora bylo pověděno – fakt, že Jakobín jest svěže koncipován a múzou Dvořákovou hojně obdařen.

Dispozice k práci přichází u Dvořáka sama ze sebe; z jedné myšlenky rodí se druhá, vůle rozkazuje invenci, a tato nikdy nevypovídá služby. Hudba v Jakobínu oplývá bohatstvím v pravdě dvořákovským; v její vynalézavosti není stopy námahy z hledání, ona vždy čerpá z plna a rozdává plnými rukama. Při hudbě Dvořákově posluchač nikdy neuvědomuje si obtíž umělecké práce, formování, hlazení a výzdoby, třeba znal její nesnadnost. Nejsložitější místa v ansámblech, v kterých každá nota jest odvážena a umělecky osazena, která čtou se jako mistrovské konkurenční úkoly z kontrapunktu, plynou při provedení tak hladce, jako byly by prací nejjednodušší. Toť obratnost vyzrálého, disciplíny ve všem ovládajícího umělce, kterému netřeba zajíti si do školy pro disciplinovaný a vybraný výraz. Snad přáli bychom si v Jakobínu to či ono jinak, než se jeví; avšak celek proto přec si libujem a pochvalujem. Opera tato skýtá svěží, srdce osvěžující hudbu, převahou obsažnou, často přímo skvělými nápady prozářenou a v mnohých vynikajících dramatických momentech skutečně dramaticky zdůrazněnou. Úkaz takové hudby jest dosti vzácný, než aby nebyl pozdraven s upřímnou radostí a více než dostačitelny k tomu, aby opeře získal přízeň obecnstva a trvalé místo v pořadu divadelních her.

Pokud dramatického vznosu se týče, domáhá se jej Jakobín, převážně k lyrickým dojmům se odnášející, komickými situacemi probíhající a ve veselém, často bujně zvířeném konverzačním tónu si libující, jen výjimečně; kde však jej požaduje, nezůstává vloha skladatelova za tímto požadavkem. Jsem toho mínění, že v příčině dramatickosti Dvořák v žádné ze svých dřívějších oper nebyl tak šťastným, jako v dramaticky vzpružených scénách na konci druhého a třetího jednání Jakobína, kde zároveň s vášnivým projevem a dramatickým vznosem invence skladatelova skýtá své nejcennější dary. Scéna druhého dějství, v které Bohuš dává se poznati jako syn hraběte Viléma a Adolf, jehož sobecké plány jsou tím ohroženy, usiluje o to, aby za každou cenu zmařil setkání otce se synem, jímá svým rozmachem a vyvrcholuje v závěrečném ansámblu (H dur, 6/8), jehož invence i provedení náleží k nejlepšímu, co od Dvořáka máme. Silou dramatické koncepce a hudebním významem této znamenité scéně blízkým jest i třetí akt od okamžiku, kde přičiněním Jiříka maří se slavnost uvítání. Skladateli velmi dobře se podařilo zhudebnění stupnice nálad, ovládajících situace rychle se střídající; zprvu při Adolfově zprávě o smrti Bohuše, pak za tajuplného ticha v zámeckém sále, ve zjevení se Julie, v jejím výrazném, hluboce procítěném monologu před obrazem hraběčtím, při zvucích ukolébavky, která Bohušovi v dětských letech bývala zpívána a nyní mocně dojíká starého hraběte, v následujícím citově vzrušeném dialogu Julie a hraběte a za jáсотu konečného shledání se otce se synem. Pro vše to má hudba Dvořáková živost, náladovost, plastické zobrazení. Jestli přes to zde účín nevyvrcholuje tak, jak v závěru se žádá a očekává, tedy dlužno příčinu toho spatřovati v poněkud násilném a na scéně málo srozumitelném řešení zápletky.

Kdo se pamatuje, jak v dřívějších operách Dvořákových někdy absolutní hudebník nepostřehl dramatický obrat a přesunul jej do lyrismu, v kterém zpola neb zcela zmizel, musí v Jakobínu, v kterém celé řady scén jsou nejen hudebně krásny, nýbrž i dramaticky účinný, zaznamenati pokrok operní kompozice Dvořákovy. Tento pokrok vyslovuje se též ve zvýšené skladatelově péči o charakterizaci jednajících osob a situací, jakož i o deklamaci zpívaného slova. Přihází se Dvořákovi sice dosud, zvláště v kadencích, že bezpřízvučná konečná slabika slova připadne na nejtěžší první dobu v taktu, nebo že pře[d]ložka, jejíž přízvučnost v české řeči jest charakteristická, tu a tam svůj nárok na akcent neuplatní. Avšak celkem skladatel dbá o správnou deklamaci a dociluje dokonce její pomocí namnoze spolehlivého účínu, zejména ve veselých zpěvech opery.

Nejlépe však vyjadřuje se převaha Jakobína vůči jeho předchůdcům v dramatické hudební tvorbě Dvořákově v prokomponovaných veselých scénách prvního a druhého aktu. Tyto vznikají ponějvíce z jednoho neb dvou pro situaci a jednajících osoby charakteristických témat, která obklopena bohatstvím harmonických a instrumentálních půvabů v orchestru vedou život bujný, zatímco na jejich melodickém pni vyrůstají a vzhůru pnou se protimelodie a imitující zpěvní hlasy dialogu. V tomto vzhledu obzvláště skvostně prokomponovány jsou první scény druhého aktu, kde starý purkrabí, provázen hněvem i výsměchem okolí, svými dotěrnými námluvami obtěžuje švarnou Terinku, dceru učitelovu; vyvrcholuji ve dvou nádherných kvartetech (Filip, Terinka, Jiří a Benda), v kterých neodolatelně působí známé smavé humory Dvořákových scherz. Roztomilé jest drobné menueto (G dur), kterým

purkrabí uvádí se do prvního kvarteta – řekl bych, že jest to schubertovské vnuknutí, kdyby nebylo právě dvořákovské.

Z prokomponovaných scén – jsou mezi nimi též vážné a dramaticky významné – plyne pro operu ještě další zisk: svěží, nerušený hudební proud, v kterém ožívají akce i dialog. Opakování slov, v kterém Dvořák dříve si liboval, v Jakobínu obmezeno jest na minimum; kde se vyskytuje, neruší. Zálibné vnucování trojdílného hudebního čísla textu trojdílné formě se vzpírajícímu, kterým Dvořák dříve své operní skladbě ubližoval, v Jakobínu se nevyskytuje. Zkrátka – v této opeře jeví se pokrok, a když vynikající skladatel vede si pokrokově v oboru, v kterém již mnoho vykonal, tedy jest tím nejen řečeno, nýbrž i způsobeno mnoho. Nelze o umělci říci něco krásnějšího, nežli že dbá pokroku. Čím znamenitějším jest, tím lepší jest každý jeho pokrok.

K uzavřeným číslům skýtá text Jakobína dosti příležitostí. Dvořák využil výborně těchto příležitostí, tj. on uzavřená čísla nadal krásnou vynalézavostí a udělal je jen tak dlouhá, aby nepůsobila žádné pomlčky v ději a aby nezvrhla se v hudbu koncertní. Výjimkou jest zkouška na serenádu, u které Dvořák, zálibně koloruje a figuruje, prodlévá déle, nežli text vyžaduje; všechna ostatní uzavřená čísla opery jsou formy koncizní. Větší délku serenády proto nepociťujeme jako tíž, že jest velice vtípným a zábavným kusem. Starý Benda – jmenovec proslulého hudebního rodu českého – vyzná se ve svém Mozartu a v serenádě k němu se sklání. A jak dovedně kontrapunktuje a téma ovíví figuraci! Ovšem že starému Bendovi při tom každou chvíli vplete se do cesty nový Dvořák.

Po zkoušce na serenádu v druhém aktu následuje ve třetím její provedení; v dalším průběhu slavnostní hry přimyká se k ní po náladové scéně domácích bůžků a posílá radost v alegorii instrumentální kus klasického střihu a skutečně též klasické obsažnosti, ekossaisa.<sup>281</sup> Z baletní hudby takého druhu možno se zaradovati.

Bujnou komikou vyznívají v prvním aktu výsměšná píseň Jiřího („Znáte toho pána?“), prováděná ve sboru výbuchy smíchu a jako výlev neukrotné zlosti odvetný kuplet purkrabího v polonézovém rytmu. Originální, velice cenná vynalézavost chrání tyto zpěvy před dojmem příliš drastického zdůraznění komiky, kterému by při slabší hudební výbavě nutně propadly. Jest faktem, že si Dvořák, opřen o svou jiskrnou vlohu, může dovolit leccos, co by člověku menšímu zlámalo vaz. Někdy uhodí na téma, jež lidový tón, který jen v jistých mezích lze učiniti přístupným umění, upřílišněně realisticky přiostrňuje. Jiného svedlo by takové téma k vulgárnímu hudebnímu kusu, v rukou Dvořákových, jeho tvůrčím duchem ozářeno, pozdraví se, vzkvete a dá podklad k účinné větě.

Že však i umělci skvělých kvalit Dvořákových v nestřeženém okamžiku a právě proto, že nebojí se žádného tématu, proklouzne vulgární hudební kus, toho důkazem jest v Jakobínu kvinteto z H dur v druhém aktu. Zmýlí-li se mistr, zmýlí se pořádně! Uvědomme si situaci: dovolávající se pohostinnosti, vstupují Bohuš a Julie do domu Bendova, právě když tento se dověděl, že cizinci podezřelí jsou z příslušnosti ku straně Jakobínů. Benda, Jiří a Terinka bojácně prohlížejí si příchozí a tito pociťují trapnost situace. A jak vyjadřuje se v této situaci Dvořák? Spustí galopádu, která slušela by operetě, v opeře však jest z míry povážlivou, v opeře Dvořákově pak přímo děsí! Toto místo rozkazně volá po přepracování a bylo by chybou, kdyby opera trvala bez něho a dokonce bez něho dostala se na cizí jeviště.

Méně ostře zaráží, avšak přec též mimo okruh původní a nádherné invence Dvořákovy vzniklo v následujícím dvojzpěvu Julie a Bohuše místo: „Jen ve zpěvu jsme našli úlevu“. Skladateli, který si, soudíc dle častých opakování, v něm libuje, ušla patrně jeho nemístná, ku vzrušnosti slov nikterak se nehodící příbuznost s valčíkovými tématy straussovskými (ani charakteristický krok septimový a sextový neschází). Posluchači však neujde.

Těžko se chápe, jak podobné věci mohou napadnouti skladateli, který hned na to stvořil zabavující, ušlechtilé vznosnou závěrečnou scénu druhého dějství a krátce před tím, po nádherné serenádě, v sólovém zpěvu hraběte Viléma ze srdce vřele cítícího dává vynořiti se lyrickému projevu úchvatné krásy. Larghetto z Des dur (3/8) „Ó, nevzpomínej!“ jest opravdu perlou lyriky hluboce procítěné; jeho opření při návratu základního tématu o zvláštní, zajímavě vedený hlas basového klarinetu jest důmyslné a zvukově krásné. Škoda, že scéna, jíž Dvořák dal darem tento skvost, není náležitě motivovaná. Že hrabě nechce slyšeti o svém synu, dozvěděl se od něho učitel již v prvním aktu; a touží-li po místech, na kterých jeho ztracený syn dlíval, tedy je má na zámku mnohem blíže. Dávám

---

281 écossaise = skotský typ tance

na uváženou, nebylo-li by lépe tuto scénu z druhého aktu, v kterém umístěna jest nevýhodně, přesunouti do třetího před slavnostní hru, v kterém by mohla se zakotviti jako monolog hraběte, anebo tak jak je, s rozmluvou hraběte s Bendou.

Další vonné lyrické květy skýtá opera v prvním duetu Terinky a Jiřího (*largetto*, B dur, 3/8), v pohnutém zpěvu Bohušovu na začátku prvního aktu, jehož dotek s církevní písní, z kostela zaznívající, jest velice působivý a jehož orchestrální dohra má mohutný vznos, jakož i v ukolébavce třetího jednání, plně zvláštního melodického a modulačního půvabu. Pronikavě účinné jsou v Jakobínu sbory. Sytý zvuk a životnost těchto dvořákovských sborů, v kterých cítíme bezprostřední blízkost slavného skladatele Slovanských tanců, jest zejména v prvním aktu, kde hrají vynikající úlohu, skvělým efektem opery. Pravou velmocí pro účín jest kvetoucí, nádherou barev oplývající orchestr Jakobína, protkaný umělým předivem hlasů a plný překvapujících zvukových kombinací. Orchestrace Dvořákova jest kusem jeho vynalézavosti; z ní se rodí a v ní žije. Jen tak mimotně mi napadla otázka, zdali by archaizující tón v orchestraci serenády (tedy bez pikoly a velkého bubnu) nebyl případnějším pro to, co představuje?<sup>282</sup>

Není pochyby o tom, že Dvořák potřebu přepracování *Jakobína* pociťoval rovněž tak naléhavě, jako nutnost změn v partituře *Dimitrije*. Čím dále více tížily ho ústupky, zde i tam formalismu učiněné. Znatelně počal se vymaňovati z vlivů Hanslickova a příklad Smetanův vždy jasněji si uvědomoval. Ještě před odchodem do Ameriky, v době, kdy zabaven byl skladbou svých programových ouvertur (*V přírodě*, *Othello* a *Karneval*), Dvořák častěji rozhovořil se o svých obmyslech hudebně dramatických a uznávajíc poklesky ve svých operách, promlouval o svých záměrech opravních. Jsem si tím jist, že též postup Fibichův v opeře působil na Dvořáka silným dojmem. On sice nemohl sprátemi se s kompozičním slohem *Nevěsty messinské*, ale když později, zejména v *Hedy* a *Šárce*, Fibich poněkud ustoupil od nejkrajnější výspy hudebního dramatu („dává alifer“, usoudil teoretický bulkár Dvořák),<sup>282</sup> rád se s ním sblížoval.

Přepracování *Jakobína* ztíženo bylo hlavně tím, že předpokládalo novou, zdůvodněnější a dramaticky účinnější koncepci třetího jednání, ku které nepřestal jsem raditi a k níž na žádost Dvořákovu odhodlala se spisovatelka textu M. Červinková-Riegrová po návratu skladatelově z Ameriky. Dvořák, jemuž nikdy nescházelo chuti k opravám a jenž nikdy nelitoval invence a práce a vždy byl ochoten k obětem s opravou spojeným, předělal celý třetí akt *Jakobína*, provedl pronikavé změny v druhém a retušoval vydatně též v prvním aktu. V nové podobě proveden byl *Jakobín* v Národním divadle poprvé 19. června roku 1898.

Z fejetonu *Politik* ze dne 21. června 1898, v kterém referoval jsem o opravách *Jakobína*, stůjtez zde některé poznámky:

„Při změnách původního stavu byl mistr veden snahou o zvýšení plastiky zpívaného slova, o zmírnění orchestrálního doprovodu místy překypujícího, o zušlechtění některé vulgárně se zvrhující větve zpěvní a hlavně o posílení lidové hudby. Toto posílení lidovosti nezpůsobovalo Dvořákovi, jemuž lidovost proudí v žilách a který jest národním skladatelem v celém a plném slova smyslu, žádných obtíží a nebylo pro něho spojeno s žádným ziskem. On v této příčině všady dobře pochodil a zvláště v novém zpěvu Terinčině ‚Na podzim v ořeší‘ (D dur, 2/4) – text k němu na doplnění literárního odkazu své dcery z básnil sám dr. F. L. Rieger – daroval Jakobínu jednu ze svých nejkrásnějších písní v tónu lidovém.

Tato píseň přišla na místo árie hraběte Viléma v druhém aktu (*Ten úsměv děcka*), jež i se skvostně komponovaným dialogem s Bendou přeložena byla do třetího aktu, kde obojí mnohem výhodněji jest umístěno. Dále napadá v druhém aktu přednost, že galopáda kvinteta z H dur (*Kterak si nás prohlíží*), která již dřívější změnou byla značně zmírněna, nadobro zmizela a že larmoyantní, zdravé hudební povaze Dvořákově se přičítá zpěv

<sup>282</sup> Alifer = z latinského alias fer = nes jiné (rozdej znovu – v karetní hře bulka), přeneseně také dát něčemu sbohem. Bulka = soubor speciálních karet a původně benátská karetní hra ze 16. století s názvem trappola, která se v nejrůznějších modifikacích později rozšířila ve střední Evropě. V době českého národního obrození patřila k nejoblíbenějším hrám vůbec.

„Jen ve zpěvu“ ustoupil zpěvní větě ušlechtilé procítěné. Vedle toho dlužno zaznamenati mnohé jiné zušlechtění hudebních projevů; tak v árii Filipově, v prvním aktu, v duetu Terinky a Jiřího, v kterém vypuštěna byla celá stretta z C dur, ustoupivši zabavující prstonárodní větě z a moll, jež mluví k srdci, ve sboru „Pane učitelí“ aj.

Nový třetí akt Jakobína ohlašuje v předehře, zabývající se výsměšnou písní o purkrabím, vystoupení Jiříkovo a libuje si i jinak v citování témat příznačných, uplatňujíc stoupající význam hry s motivem ve vývoji velkého symfonika.“ (...) „Krásným lyrickým darem jest Bohušův zpěv „Ó, mám tě zas“ ve scéně smíru a bujně vykvétající z něho sextet. Se závěrečným ansámblem „Zajásejte, zaplesejte“, který v podstatě zachoval si původní znění, jest opera vlastně skončena. Balet, vložený mezi oba díly tohoto ansámblu, menuet, odvozený z tématu serenády a tanečního motivu Filipova, polka a ekossaisa, z původní partitury sem přenesená, skýtají zářivou hudbu, plnou nádherné invence a mistrovsky propracovanou; avšak hudba tato nepatří k věci a účinkuje nedramaticky, zdržujíc násilně závěr. V opeře může býti nejkrásnější hudba chybou, vynutí-li si místo, jež vůbec není k zadání.“

Jakobín byl poslední z oper Dvořákových, podrobených přepracování. V desítiletí ležícím mezi vznikem Jakobína a báchorkovou operou Čert a Káča (1898) spravilo a ustálilo se Dvořákově nazírání na kompoziční sloh operní. V téže době zmizela, jak víme, jeho dávná nechuť k hudbě programové, povstaly jeho symfonické balady – zkrátka připravil a stal se obrat v uměleckém smýšlení i konání Dvořákově. Vyrostla úcta před dílem Wagnerovým a znovu ožila stará láska k němu. Liszt, který byl na hanslickovském indexu a Dvořákem v letech osmdesátých okázale byl odmítán („To není hudba pro mne,“ odbyl mne kdysi, když zval jsem ho k návštěvě generální zkoušky na oratorium *Kristus*), stal se zamilovaným jeho skladatelem a partitury symfonických básní Lisztových jeho oblíbenou lekturou. Jednou vracejíce se z delší procházky právě dokončovali jsme rozhovor o tak zvané nesmrtnosti uměleckých úkonů, když tu Dvořák vpadl mi do řeči svým oblíbeným biblickým citátem: „Marnost nad marnost“ a dodal: „Co pan Ježíš kázal a co Liszt napsal, zůstane!“



Jest na čase, abych pozornost laskavého čtenáře, zajímajícího se o mé paměti obrátil k mimodivadelní tvorbě Dvořákově, kterou naplnila se období mezi *Dimitrijem* a *Jakobínem* (1882–1889), pak mezi *Jakobínem* a *Čertem a Káčou* (1889–1899), léta neutuchající činnosti a rostoucího úspěchu umělce. Slávu Dvořákovu založila a pozvedla jeho tvorba mimodivadelní; v ní tkvěla největší jeho síla a k ní odnášel se pronikavý jeho úspěch doma i za hranicemi jeho vlasti. Poněvadž Dvořákovy skladby – s malými výjimkami – v Praze dávaly se poprvé a odtud braly se do světa, téměř všechny prošly vizurou, již na nové zjevy řídil hudební referent denního listu. Viděl jsem díla mistrova vznikat i růsti v jeho pracovně, byl jsem svědkem jejich prvního kroku do veřejnosti a referoval o něm svým čtenářům. Tlustý svazek tvoří sbírka mých novinářských zpráv z koncertní síně o skladbách Dvořákových. Ač značí se v nich názorně postup práce skladatelovy a její výsledek, nemůže býti řeči o jejich umístění v této knize, která by tím nabyla rozměrů původní dispozici daleko přesahujících. Dlužno spokojiti se s poukazem na díla nejvíce vynikající a jen k tomuto přičiniti citát z referátu. O ostatním možno zmíniti se jen příležitostně, namátkou, v poznámkách povšechných, jak přináší je vzpomínka a lektura původních záznamů o provedení nových děl.

V době podimitrijovské největší zájem přimyká se ku zjevu balady *Svatební košile*, komponované na báseň Erbenovu ve způsobu oratoria pro soli, smíšený sbor a orchestr. Poprvé provedena byla ve svatojanské akademii spolku českých žurnalistů v Národním divadle, 16. května roku 1885. Zpráva, již podal jsem o ní ve fejetonu (*Politik* ze dne 19. května 1885) zněla takto:

#### „Svatební košile

(Balada pro soli, smíšený sbor a orchestr. Báseň Karla Jaromíra Erbena.)

Pověst o dívce, jež očekává návrat milence, a ta hříšnou prosbou k Panně Marii pyká tím, že s mrtvým milencem koná hrůznou pouť k dalekým hrobům, žije v ústech lidu u nás i jinde, a jako jinde, též u nás našla svého básníka. Od Bürgerovy balady Leonora odlišuje se Erbenova lidovým tónem se nesoucí balada Svatební košile hlavně svým smírným závěrem, dívka, jež ve smrtelných úzkostech vzývá bohorodičku, jest zachráněna.

Pro hudební zpracování utvářena jest látka balady velmi příznivě. Příšerné světlo, prochvívající scénou v jizbě při zjevu nočního hostě, hrůzy noční pouti, stupňující se až k děsnému řevu mrtvých na hřbitově, pak smírně vyjasněný závěr balady – veskrze nálady to, obrazy a kontrasty, jež skladatel povolany zhudebniti může v tónech mohutného účinku. Balada Bürgerova několikrát byla zhudebněna (Zumsteege komponoval ji pro zpěvní hlas, Liszt jako melodrama, Raff čerpal z ní volný program pro svou symfonii Leonora, Ottu Bachovi skytla látku k opeře); populární báseň Erbenova nalezla v proslulém A. Dvořákovi skladatele, který vyšel jí vstříc s nevšedním talentem a nevšední skladatelskou dovedností.

Obraceje se ku Svatebním košilím ustanovil se Dvořák na skladbě velkého slohu a tradiční formy, na kantátě pro soli, sbor a orchestr, na světském oratoriu, které na základě monumentálního Stabat mater a jeho senzačního úspěchu v Anglii bylo u něho objednáno.<sup>283\*</sup> Za předpokladu takové formy díla bylo po mém náhledu potřeba, aby báseň Svatební košile obmyslům skladatelovým byla přizpůsobena, účelně upravena. Tak jak jest, dožaduje se báseň Erbenova pěvce balad (sóla nebo sboru), hlavně pak nerušeně v před se beroucího epického tónu, v kterém vyznělo by chvatné vypravování v jednotném, nepřerývaném proudu. Nerada a z donucení vpravuje se v původním svém znění do rozdělení v osm samostatných čísel, která sice bez přestávky za sebou následují, z nichž však každé pro sebe jest scelenou jednotkou. Nelze dramatickou báseň zobraziti epicky a nelze epickou báseň bez předchozí účelné úpravy postavit do služeb formy oratoria, které dává slovo osobám jednajícím a uvnitř uzavřených forem sleduje postup dramatický. Příčinnost z toho pochodící jistě Dvořák při skladbě Svatebních košil živě pociťoval; přes to, že jeho k absolutní hudbě tíhnuccí povaha přehoupla se přes mnohé povážlivosti, naskytlo se mu dosti obtíž, jež nebylo možno odstraniti; jejich stíny neustupují v díle nadobro ani před září hudebních krás, jimž dal vzniknouti jeho génius.

Upjatost lícně v jednotlivých částech básně donucuje skladatele, který šíří se náladově a hudební formy (ponejvíce trojdílné) ve větách úplně chce vybudovati, často k hromadnému opakování slov, přičemž za rychlého střídání se scénické lícně s dějem, epikou básně podmíněném, stává se, že nejen nálada doznává obměny, ale i úkon v básni se opakuje. Ještě ostřeji vystupuje příčinnost, vznikající z neupravení básně pro účel oratoria, v řečích osob jednajících. Dvořák dialogizoval je s ohledem na potřebu střídání se sborů a zpěvů sólových. Strašidelný ženich, živoucí mrtvý, jest uveden jako osoba jednající, rovněž i jeho nevěsta. Tak děje se, pokud báseň pro vybudování formálně zaokrouhlených zpěvů sólových má dosti slov a otázky i odpovědi možno uložiti do uzavřených čísel sólových, či sloučiti je v dvojzpěvu. Avšak v nejdůležitějším okamžiku, ve vzrušeném obraze, kde mrtví dožadují se své oběti, strašidelný ženich tluče na dveře umrlčí komory a od umrlce žádá vydání kvetoucí živé, kde dívka ve své úzkosti utíká se s modlitbou k bohorodičce a básník sám modlí se za duši dívky umrlci štanou, kde v úzkém rámci několika málo slok tísní se líceň a děj, epika, dramatika a reflexe: tu skladatel textem tou měrou hnán jest do úzkých, že upustí od dosavadního hudebního odlišování osob jednajících a zpěv celé scény, bez ohledu na žádaný dialog, svěřuje sólovému basistovi, který dosud zastával úřad vypravovatele (předzpěvce pro sbor). Podobné nedůslednosti vyskytují se ovšem též v dílech velkých skladatelů oratorií z dob minulých; ale nesmí se zapomenouti, že jejich způsob zpracování slova naší době, v příčině zhudebnění textu mnohem citlivější a pokročilejší, nemůže býti zářivým vzorem.

Těmito vývody chtěl jsem jen naznačiti, jak bylo žádoucí, aby zde text předem byl upraven pro potřeby formálního založení díla, rovněž předem již určeného. Dohoda mezi básníkem a skladatelem, v které by byly bývaly

<sup>283\*</sup> Nemohu na tomto místě nezmíniti se o tom, že v hudbě díla na objednávku vzniklá stíhává předsudek jako díla méně cenná, poněvadž pod tlakem ujednání a pevného závazku zhotovená. Marným bývá tu poukaz k faktu, že velcí mistři – Bach, Händel, Haydn, Mozart aj. na objednávku nepracovali s menším úspěchem než při úplné volnosti z vlastního popudu. Jen tam, kde není jasné představy o vznikání a vzrostu uměleckého díla, kde z nedostatku z vlastní zkušenosti stále ještě kolportuje se bájka o tom, jak skladatel není pánem své vloh, nýbrž musí čekati na inspiraci, mluví se spatra o dílech na objednávku vzniklých.

smluveny a uznány navzájem požadavky obapolné, mohla vésti k cíli přímou cestou, mohla odstraniti všechny obtíže a učiniti zbytečným užití prostředků povážlivých.

Vtírající se takto poznání, že v mezích předurčené formy měla se dříve provésti výhodnější dispozice slovní, ničeho nemění na faktu, že ve Svatebních košilích opět stojíme před dílem, které ospravedlňuje naši velkou důvěru v uměleckou mohoucnost Antonína Dvořáka, které opět skýtá dary, jaké udělovati může jen talent z milosti Boží a umění vyspělé. Dílo toto neobsahuje nic tázlivého, nic pracně shledaného, nic otrocky neb úzkostlivě napodobeného; jest skutečně tím, čím jej mistr, veden **svým** nazíráním na umění a svou vůlí absolutně muzikální, míti chtěl: světským oratoriem slohově vyspělým, formálně urovnaným, provedeným s obdivuhodnou uměleckou dovedností a nadaným zabavující hudební krásou. Jako takové vykoná své poslání v umění, stane [se] významným článkem v řetěze děl, která způsobila, že jméno Dvořákovo stalo se zvучným jménem světovým. Snad i jinde ozvou se z důvodů výše uvedených námitky proti některým rysům jeho balady – kde jsou dnes umělci bez hany a bázně, kde vznikají velká díla, proti nimž by nebylo žádných námitek? – avšak radostně vnímati se budou její krásy všady (předpokladem jest lásky plně vyjití vstříc dílu uměleckému), jako my radostně jsme je vnímali.

Prohlížejíce galerii krás této Dvořákovy balady, staneme v obdivu hned před náladovou, z charakteristických motivů uměle zpředenou předehtou a přimykajícím se k ní prvním číslem (obraz: skromná světnice matně lampou osvětlená, v ní panna v slzách před obrazem bohorodičky se modlí). Houpavě, jako na zvucích zvonů, vystupují a sestupují hořejší hlasy ve kvintě, klidně plynoucí základní harmonii provází lehounce zvlněný bas a do toho vpadá, prostě vypravuje, sbor s první slokou básně. Druhá sloka přináší jemně zladěnou, proto srdečnou větu zpěvní v tónu lidovém, načež trojdílné číslo za smutečního projevu vrací se k tématu základnímu. Celek dojíká hlubokou procítěností zpod balady, čímž vnější linie, formu díla obemykající, jaksí se spojí a scelí. Jiného důvodu, nežli tohoto formálního, pro tento důvod není, neboť báseň sama na konci skýtá obraz od prvního podstatně se odlišující, stojící k prvnímu v poměru smírného rozluštění k úzkostnému očekávání.

Charakteristický ve své náruživé vzrušenosti a zajímavý zvláštní příkrasou zpěvní fráze jest recitativ uvádějící do ariosa (3/8, *As dur*), vynikající krásou melodickou. Instrumentální doprovod, živých barev, ale diskrétní, věncí v umělé polyfonii zpěv, v žalné odezvě žalu panny, která prosí bohorodičku za návrat milencův a v bolném roztoužení svém pronese rouhavou žádost: ‚milého z ciziny mi vrať – aneb život můj náhle zkrat‘. Tato slova, z nichž plyne tragická vina dívčina a která způsobují všechny ty hrůzy, jež vytrpěti musí panna k odčinění své rouhavé žádosti, skladatel silně zdůrazňuje, avšak on zdrží jejich účín v básni bezprostředně následující (obraz bohorodičky se pohne, lampa zhasne a strašidelný ženich objeví se v okně), aby formálně zaokrouhlil sólovou větu, zpěv opatřil širokou kodou a číslo uzavřel dle pravidel.

Zjev živého umrlce, vyzývajícího nevěstu, aby ho následovala, v hudbě ani zdaleka nepůsobí tak příšerně jako v básni; jeho charakteristika jest velice krotká, zakrytá, řekl bych příliš jemná, ona spíš příklání se k lícní skutečného, životného, vřelého milence, než ku lícní zjevu hrůzoplného. V oslovení ‚Hoj má panenka, tu jsem již‘ čtvrtého čísla, a ještě více v závěrečném dvojzpěvu jest tato líceň ku podivu měkká, skoro roztoužená. Nejinak vysvětlují si líbeznou, jako dechem jara ovanutou náladu, jež při příšerné noční pouti – umrlec napřed, za ním úzkostí zmírající dívka – vždy znovu se vrací, jakmile strašidelný milenec pronese slova ‚Pěkná noc, jasná‘. Skladatel zde dává vzniknouti kontrastu ku hrůzám noční pouti, líčeným s velkou mohoucností myšlenkovou a za pomoci velkého umění<sup>284\*</sup> – básní tento kontrast podmíněn není, ta nepřetržitě dává pocítovati blízkost umrlce, ale skladatel jej potřebuje a vytváří.

Hudebně vyniká jako tato místa, ale případnou charakteristikou též ve spojení se slovem jeví účinnost líčení: ‚Byla noc, byla hluboká‘. Naproti tomu nezdá se mi pochodové, dosti zpohodlněným tempem (*Andantino*) si vykračující téma čísla 10 na slova ‚A tu na dveře buch, buch, buch!‘ ani silou ani barvou vystihovati divý rej strašidel, na umrlčí komoru útočících. V tomto čísle, jež vůbec zůstává za ostatním a není koncipováno s onou suverénní mocí, již Dvořák v rozhodném okamžiku tak často užije, objevuje se též ona příčnost, o které jsem se již zmínil

<sup>284\*</sup> Připomínám na příklad mohutnou gradaci, v které pozouny přinášejí jadrně rytmizovaný motiv, z rozložení sextakordu vznikající, zatímco přes něj jako vítr sviští letí řezavé figury houslí.



a proti níž vzpírá se všechen cit posluchače: vypuštění jednajících osob z děje, nesouhlas hudebního založení se slovesným. Obzvláště krásná a procítěná jest následující modlitba dívčina; nadobro odčiňuje rozladění, z čísla předešlého pochodící. Není to, jako v básni, úpěnlivá prosba z duše zmučené k nebesům vyslaná, nýbrž vroucí, zbožná modlitba, prosba jasně zladěná, důvěry plná. Není charakteristická, ani náladou ani obzvláštní svou délkou nepřiléhá k situaci. Venku zuří strašidla, v umrlčí komoře potřetí zvedá se mrtvý, aby živou vydal, vše visí na okamžiku, a přec ta dlouhá, od situace se odlišující modlitba. Jest zvláštní, jak Dvořák, jenž často chápe se nejmenších drobností, aby je případně zhudebnil, často právě tam, kde jedná se o případný rys pro celek, ocitá se v zajetí absolutního hudebníka, zapřede se do krásné myšlenky a zapomíná na její vůdčí slovo.

Proto myslím: jakákoliv významná díla na slova Dvořák již napsal a ještě napíše – jeho celá velikost, skutečná geniálnost pozdravuje nás v jeho tvorbě instrumentální, v hudbě komorní, v jeho skvostných symfoniích. Zde máme před sebou mistra takřka neomylného, kdežto ve skladbě na slovo mistr tento někdy dává se svěsti z cesty absolutním hudebníkem. Velikost jeho jako umělce tím ohrožena není; ani největší umělci nebyli mistry univerzálními, právě proto byli největšími v tom či onom oboru.“

Nemohl jsem si odepřít toho, podati zde svůj první referát o *Svatebních košilích* v plném znění. Dilem proto, že toto dílo později často bylo předmětem výtek a útoků (patří k nejvýznačnějším a nejdávanějším), hlavně však z toho důvodu, že ze strany Dvořákovi nepřátelské tu a tam ozvalo se obvinění, jako bychom my, přátelé a ctitelé Dvořákovi, vědomě přezírali vady jeho tvorby a slepou lásku lnuli ke všemu, co vyšlo z jeho duševní dílny. Co jsem z kritik svých dosud zde uveřejnil, jistě stačí, aby vyvrátilo tuto pomluvu. Připomínám si, že opětně překvapil mne Dvořák otázkou, proč právě proti němu vedu si ostřeji než proti ostatním? „*Poněvadž Vás mám rád a poněvadž Vaše dílo výtky snadno snese*“, odvětil jsem vždy znovu.

Sotva dozněly poslední akordy balady *Svatební košile* a již zanášel se Dvořák na popud z Anglie projektem nové kantáty, oratoria *Svatá Ludmila*. Tentokrát byl ve výhodě tím, že básník textu, Jaroslav Vrchlický, založil svou dramatickou báseň hned předem tak, aby vyhovovala obrysům skladatelovým a potřebám oratoria do uzavřených čísel rozděleného. Mimo to jevil básník neochvějně ochotu přizpůsobiti se v jednotlivostech přáním skladatelovým, mezi prací vzniklým, takže dílo tím způsobem povstávající bylo výsledkem naprosté shody skladatele s básníkem. O *Svaté Ludmile* pracoval Dvořák se zanícením a s napětím všech sil, nepřetržitě; během necelých šesti měsíců napsal objemnou partituru díla (o 563 tiskových stránkách). Ještě v roce vzniku oratoria *Svatá Ludmila* (1886) byla jeho premiéra v Leedsu v Anglii, pro jehož festival byla objednána, pak první provedení v českém originálu olomouckým<sup>285</sup> pěvecko-hudebním spolkem Žerotínem, jemuž dílo jest věnováno.<sup>286</sup> V Praze dávala se *Svatá Ludmila* koncertně poprvé v únoru 1887 v Národním divadle. Referát o tomto stěžejním díle mistrově (v *Politik* ze dne 27. února roku 1887) uvádím zde rovněž v plném znění.

### „Svatá Ludmila

*Půl druhého století za námi leží zlatá doba oratoria, žádný nepřetržitý proud vývinu tohoto druhu umění nespojuje nás s Händlovým oratoriem a s Bachovou pašijovou hudbou, jen jednotlivé praménky označují cestu, po které naše století udržuje sporé styky s oratoriem. Byla snad pokrokem v opeře a priori podmíněna nehybnost oratoria? Jisto jest, že realistický rys naší doby, který v opeře uplatňuje se stále důrazněji, přímo namířen jest proti ztělesnění oněch idejí, kterým sloužilo oratorium. Dramatičnost, jež v opeře jest účelem, v oratoriu jest pouze prostředkem k dovršení účele; oratorium – máme tu na mysli vlastní, duchovní oratorium – zobrazuje či vyjadřuje náboženskou ideu prostředky poezie a hudby.*

---

285 olomouckým

286 Poprvé se v českém prostředí dávala *Svatá Ludmila* v Praze 25. února 1887. Žerotínu Dvořák dílo sice dedikoval již roku 1886, ale nebylo tehdy na českém území nikde oficiálně provedeno. Ani na pražské premiéře ze dne 25. února 1887 tento sbor neúčinkoval. Až v dubnu roku 1888 Dvořák osobně dirigoval olomouckou premiéru, kterou již Žerotín zpíval. V Olomouci však od Dvořáka a pod jeho taktovkou zazněly dvě české premiéry – *Requiem* a *Te Deum*.

V textu oratoria J. Vrchlického vyslovuje se idea vítězství křesťanství v Čechách, triumf náboženství lásky láskou způsobený. Vyvrcholuje v obrácení knížete Bořivoje a jeho lidu na víru křesťanskou, tedy v onom momentu dějinná událost dotýká se legendy o svaté Ludmile a náboženská myšlenka spojuje se s ryzí pohnutkou erotickou (láskou Bořivoje k Ludmile). Toto založení textu oratoria Svatá Ludmila jest oprávněno a esteticky zdůvodněno. Námitka, že oratorium, nesoucí jméno svaté Ludmily, mělo by vyvrcholit v mučednické smrti světice, končiti oslavou oběti víry,<sup>287\*</sup> vyvrací se faktem, že báseň Vrchlického, jež představuje umělecký celek a oslavuje náboženskou ideu vítězné víry, zplna vyhovuje účelům oratoria a estetickým jeho požadavkům.

I jinak vybaven jest tento text oratorní všemi přednostmi skvělé básnické vlohy Vrchlického. Bohoslužebné pohanské zpěvy, kypré obraznosti a účinně seskupené do kontrastujících tónů v prvním oddělení (dílo rozděleno, či lépe řečeno sceleno, upevněno a stupňováno jest ve třech oddílech), jejichž jas a ples naráz prchá před ohromujícími údery slov sv. Ivana: „Do prachu s vámi! Jeden jest Bůh!“; vroucnost milostných slov v druhém oddělení a nadšený, mohutně vznosný hymnus víry ve třetím: vše to jsou vzácné dary bohaté obraznosti, která pro krásnou myšlenku vždy nalézá krásný výraz. Jejich cena jest tím větší, že jejich poetický dárce stále s láskou připomíná si hudebníka, jemuž mají posloužiti, a formální rozvrh činí vždy tak, aby jím nebyly ohrožovány, nýbrž přímo podporovány hudební formy skladatelovy. Dvořák, jenž krátce před tím v baladě Svatební košile, přibližně na způsob oratoria komponované, prodělal všechny svízele, vznikající z neshody textu s předurčenou kompoziční formou, zde vznícen jest slovem, které jeho hudební obmysly netísni, spíše předem již s nimi počítá. Slovem: Dvořák tentokrát našel svého básníka, jako básník ve Dvořákovi našel svého skladatele.

Svou vyslovenou, v umělecké povaze tkvící povolnost ku skladbě duchovního oratoria Dvořák již osvědčil ve svém proslulém Stabat mater tou měrou, že v produkci soudobé tohoto druhu skladby zabezpečil si pozici vyvýšenou. Je-li dnes skladatele, který dovede modliti se v tónech, vroucně a oddaně, ze srdce důvěrou naplněného, tedy tímto skladatelem jest Dvořák. V jeho Stabat mater proniká krásnou hudbou nelíčená, pravá zbožnost. Dvořák dává nám tu pociťovati věřící, úvahami skepse nedotčené nitro, téže, z něhož ve velké minulosti oratoria rodila se umělecká díla „ku cti a slávě Boží“ a jež v pozdějším čase vždy stávalo se vzácnějším a ohlašovalo se v duchovní skladbě jen ojedinele. Vždyť i v jednom z nejpozoruhodnějších moderních děl z oboru hudby duchovní, v Brahmově Rekviem, vážnost etická nahrazuje projev víry a zbožnosti, zatím co ve směru odstředivém náboženský mysticismus způsobil ono přímo nepochopitelné poblouzení, jež vyznívá z oratoria Gounodova.

Zdá se mi býti významno, že i v Anglii, jež osvědčila se vhodnou půdou pro projevy hledané jednoduchosti francouzského mistra v oboru duchovní hudby, Dvořákova Svatá Ludmila označena byla jako přímé pokračování oratoria. Skutečně Dvořák ve Svaté Ludmile – podobně jako kdysi Mendelssohn – na tento druh skladby navazuje v místě, z kterého přímé pokračování oratoria jediné jest myslitelné: v místě, kde stojí oratoria Händlova a Bachova. Shledáváme-li u Dvořáka část oné živelné moci, jež oplodňovala a v plodnosti vynikající udržovala velmistra oratoria, tož u Dvořáka – již v jeho Stabat mater – též pociťujeme onen zbožný vznos duše, který vedl a vyvyšoval tvorbu Händlovu. Bez tohoto zbožného vznosu nejsou myslitelnými hudební skladby přímo ze zbožné duše jako modlitba se vynořující, jak v novém oratoriu utvářejí se ve zpěvu Ludmily „Já hledám pravdu zde“ (G dur, číslo 15), v rozjasněném sboru andělů, nebo v prosbě Svatavy „Ty, jenž jsi vesmíru vládce“, jež jak by vznášela se na obláčcích vonného kadidla.

Pochopitelně bylo přiblížení se k Händlovi, pro něž v myšlení i citění českého mistra dány jsou všechny podmínky, vydatně živeno oddaným studiem velkých oratorií, k němuž Dvořák odjakživa lnul a jež před započatím skladby Svaté Ludmily obzvláště horlivě pěstoval. Skutečně vyslovují se v oratoriu Dvořákově jasné vlivy velkých mistrovských děl Händla a Bacha (zvláště Matoušových pašijí); Dvořák přiznává se k nim otevřeně, bez ješitnosti a úzkoprsosti. Avšak tyto vlivy, vztahující se i k založení i k architektonice Svaté Ludmily, neuplatňují se někde <sup>287\*</sup> [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v Politiku] Z takového ponětí látky mohlo by samozřejmě – v předpokladu náležitěho zdůraznění silné víry a náboženského nadšení – vzniknouti rovněž správné založení oratorního textu; z toho však nikterak nevyplývá, že by text oratoria Dvořákova byl méně oprávněn (sám dokonce dávám mu přednost před ztělesněním martyria). Myslím, že by pokračování oratoria Svatá Ludmila, o kterém se mluví, bylo by podnikáním povážlivým oproti nesporné básnické i hudební scelenosti díla, jež nepotřebuje žádného doplňku.

v chabém napodobování mocných projevů těchto hudebních heroů – jak stává se, když malí lidé k přemožení úkolů nad jejich síly jdoucích u svých vzorů činí výpujčky, jež ani z části nemohou zplatiti – nýbrž jeví se jedině ve výhodném, požeňání přinášejícím přilnutí silných a rázovitých talentů ku svým velkým vzorům.

Z moci této nad vši pochybnost vyvýšené rázovitosti Dvořákovy vlohy, jež má svou podstatu, a kdekoliv se vyjadřuje, uplatňuje tuto svou podstatu a jen ji může uplatniti; z moci této původnosti, jež upevnila vládu dnes Dvořákem v hudebním světě vykonávanou, objevuje se oratorium Svatá Ludmila, vzniklé za vlivů klasických děl mistrovských, jako dílo ryze dvořákovské, čerpané z bohaté a osobité vynalézavosti, stojící na výši vyzrálého mistrovství skladatelova. Podobně vysoko, jako druhá symfonie Dvořákova (z d moll) nad první (z D dur), stojí oratorium Svatá Ludmila nad předcházející, rovněž na způsob oratoria komponovanou baladou Svatební košile; nad to po mém soudu převyšuje vše, co Dvořák komponoval na slovo. Pátrám-li s rozvahou po příčinách zabavujícího dojmu, kterým na mne působilo Dvořákovy oratorium, tedy zdá se mi, že v něm skladatel vystoupil hned o několik stupňů výše na řebříku své slávy. Cokoliv velkého Dvořák dosud vykonal, náladami – a ty jsou hlavním zdrojem účinku v oratoriích – ještě nikdy nás tou měrou nedoal, jako v tomto oratoriu. Teprve dodatečně jaksi dostavuje se vědomí obdivuhodného umění, s kterým vše to jest vybudováno, co svou náladovostí tak neodolatelně působí, zabavuje, strhuje.

Vezměme hned první předehru, která v tajuplném pološeru šeptající motiv základní spřádá do poutavých sekvencí jako v mlhách, jež po úvodním sboru ‚Tmy vrátily se v skryše skal a lesů‘ rozptýlí první paprsek slunce, pozdravený sborem kněží: ‚Ó slunce, záři z nadpozemských krajů‘. Jaké napětí náladové, co tu původnosti a krásy!

Jako třetí díl oratoria (křest Bořivoje a Ludmily), tak i první ovládnán jest sbory; jejich rozmanitost sice jest již [do určité míry]<sup>288</sup> podmíněna textem, [ale]<sup>289</sup> skladatel stupňuje ji neobyčejně účinně tím, že šťastně seřazuje kontrastující, avšak vesměs v organický celek se spojující a k vrcholu směřující věty sborové. Skvostně odlišují se v prvním díle sbory pohanských kněží od rozveselených zpěvů lidu, vzpružených naivní zbožností. Vzájemným prolínáním obou sborových skupin dociluje skladatel dalších silných efektů; jsou ovšem podmíněny velkým uměním mnohohlasu, jež jest majetkem mistra. Celým bohatstvím své vynalézavosti zahrnuje skladatel tyto měnivé sbory, které ve své stále se omlazující síle připomínají účinný sbor Händlova Israelé v Egyptě.<sup>290</sup> Jak krásnou, v imitacích kypře vzkvétající melodií nadán jest sbor připojující se k modlitbě Ludmily: ‚Slyš naše písně horoucí a vroucí‘ (číslo 3, F dur), skoro vzdorovitě po té sbor ‚Sláva budiž věčná bohům všem!‘. Konec vyznívá v tklivé prosbě k bohům za ochranu české země.

Možno skutečně tvrditi, že zde nepřetržitě střídají se krásné účinky; nikde nepocituje se jejich oslabení. Sólové zpěvy Ludmiliny a píseň rolníka, bohům obět přinášejícího (tato veselá píseň z G dur ‚Sem rychle Vesny květ‘ s hopkujícími doprovodem, trio ve scherzu pastorální symfonie připomínajícím, jest skvostnou skladbou) rozmnožují svěží dojmy v jejich okolí vznikající.

Po písni rolníkově nabývají sbory, dosud pouze lyrismu se oddávající, rázem dramatického významu. Hluk, zvěstující příchod svatého muže (Ivana), před nímž strážé v ostychu ustupují, způsobí v lidu mocné vzrušení, jež skladatel ve sboru ‚Ký v pozadí to hluk‘ případně hudebně zobrazuje. V silném vlnění a v protiproudech hlasů jest uchvacující dramatická živost. Pádně, se železnou silou proniká při zjevení se Ivanově jeho kovový povel: ‚Do prachu s vámi!‘ V úžasu sleduje dav počin smělého muže, ‚jehož blesk neskolil‘, a v teskném očekávání se táže: ‚Co bude nyní?‘ Po ústupu prvního zděšení děje se pohyb sboru se vzrůstající vášní a dáváje vznikati pravým kabinetním kusům kontrapunktiky ve větách vokálních, vyvrcholuje ve velkolepém vzývání věčného světla (‚světlo věčné, sleť dolů‘); v těchto jeho slovech vyšinou se soprány na vysoké A a G a jako obrovskými vlnami neseny vznášejí se nad bouřlivě vzrušeným zpěvem, který uzavírá první díl oratoria.

288 Doplněno na základě německého originálu citovaného článku tak, aby souvětí dávalo gramaticky smysl.

289 Viz předchozí poznámku.

290 Dnes se většinou překládá jako Izrael v Egyptě.

Druhý díl naplňuje se převahou zpěvy sólovými, z nichž jedna část (vážné, v odměřených krocích se pohybující zpěvy Ivanovy a měkké, oddaností ve víře dýšící zpěvy Ludmiliny) věnována jest víře a druhá (milostné zpěvy Bořivoje láskou k Ludmile vzplanuvšího) projevům lásky. Zde umístěny jsou v árii Svatavy ‚Já neměla ti víry dáti‘ a v tercetu ‚Tam Kristův kříž‘ (Ivan, Ludmila, Svatava; g moll, číslo 24) skladby zřejmě v händlovském slohu koncipované – všimněte si starobylé melodie v první a kontrapunktujících basů v druhé této skladbě – při tom však svéráz Dvořákův uhajující. Následují veselý lovecký sbor, v němž přírodní tóny lesních rohů vtírají se též zpěvním hlasům, pak dvě árie Bořivoje, z nichž druhé, vroucně procítěné (‚Ó, cestu ukaž mi‘), náleží přednost a Ludmilina árie ‚Já pravdu hledám zde‘. V sólovém kvartetu (Ludmila, Svatava, Bořivoj, Ivan, allegro moderato, Es dur) zabavuje mocný hudební vznos, který za přistupujícího sboru ještě se stupňuje a vyvrcholuje v krásném, rozjasněném zpěvu andělů k zemi se snášejších. Tento zpěv jest z nejvýznamnějších a nejpůsobivějších čísel oratoria, skladba silné invence a důmyslné práce. Uzavírá vzletně druhou část díla, která oproti první, ne sice invenčně, ale svou rozkouskovaností, zúmyslným rozčleněním v čísla, poněkud ustupuje. Spáry mezi jednotlivými čísly rozstoupily se při zdejší provedení následkem vypuštění chorálních mezivět.

Koruna celku, zdobící třetí díl, skví se a hoří ohněm nejzářivějších drahokamů z pokladnice našeho hudebního Kroesa.<sup>291</sup> Tvořice povahou svou jaksi pendant k dílu prvnímu, dokončují zde sbory se stupňovanou mohoucností úlohu, již v prvním díle přijaly. V prvním díle měly sbory, plnice své poslání v táboře pohanském, buď zkyprené, či drsné, v plné síle skoro tvrdé, divoce výbojně, vždy pak – i v ztlumených prosbách – jaksi exotické rysy. V třetím díle proniká je (opět přiléhavě k ději, předvádějícímu křest a sňatek Bořivoje a Ludmily, jakož i obrácení lidu na víru křesťanskou) základní tón křesťansko-církevní. Šťastným a v provedení, jak se Dvořákovi podařilo, velice působivým nápadem bylo vytěžení toho základního tónu ze staročeského chorálu Hospodine, pomiluj ny!

Překvapující smělost, s kterou Dvořák, spoléhaje na svou tvůrčí mohoucnost, často vysílá svá témata do nejdlehlějších, jejich povaze naprosto cizích krajů, aby pak patřil na vítězný jejich návrat do domova (vzpomeňme si na mistrovskou, často skoro odvážlivou hru s motivem ve větách provedení Dvořákových symfonií a kvartetů), zračí se ve způsobu, kterým Dvořák užívá tématu chorálu Hospodine, pomiluj ny! v předehře ku třetímu dílu k vybudování živé věty pochodové (v mixolydickém tónu). V umění dlužno vystříhati se průpovědi: smělce milují múzy! Jistě však může být smělým, koho múzy milují. V pochodové předehře zrodila se z této smělosti, kráčící ovšem ruku v ruce s obdivuhodnou uměleckou dovedností, skladba zcela zvláštního, neodolatelného půvabu, jež posvěcení své zčásti přenáší též na následující sbory. Geniální nápad staví ji do nového světla v místě, kde vymyslí si lesní roh k základnímu tématu originální, skoro bych řekl vyzývavou protimelodií. Taková hudba rázem musí podmaniti.

Mnohem pomaleji a nikterak bez odporu zvykám tomu, že také ve vokální větě, v nadšeném zpěvu, fugovaném a v jásavém finále, proniknutém vyspělým uměním, téma i slova starocírkevní sekvence Hospodine, pomiluj ny!, kterou od dětství chováme v paměti jako pokornou a tklivou modlitbu prosební, tvoří ohnivě tekuté jádro skladby. Jinak právě toto finále jest koncipováno se strhující vervou a vyznívá velkolepě v širokých závěrečných akordech prosby ‚Kyrie eleison!‘

Umělými retardacemi v čilém toku radostného hymnu, tvořícího podstatu třetího dílu oratoria, jsou zvolněné zpěvy: několikrát se objevující chorální slavnostní sbor ‚Nuž poklekněte před biskupem oba‘ (andante, 3/4), překrásné, se zbožnou náladovostí vášně teplo procítěnosti spojící duo Ludmily a Bořivoje (‚Ó, nech již skanout nad našimi čely‘, Lento, Es dur, 4/8), krátké zpěvy Ivanovy a píseň Svatavy se skvostnou melodií, po nichž vždy znovu v síle neutuchající propuká jásot.

Celá partitura oratoria Svatá Ludmila pracována jest s vynaložením všeho umu vyvrážděného, své poslání s plnou přísností plnicího skladatele a s pečlivostí, již neušel ni takt, ni slovo. Dvořák stojí v tomto svém největším a nejhlubším díle na výši své tvorby, na výši světového významu v oboru oratoria. Rázovitá, mohutná, vždy nové obrazy opojného zvuku vykouzující polyfonie, mistrovské ovládnutí vokální skladby, znamenitá orchestrace, jež při vši umírněnosti v nanášení zvuku s vyvinutým smyslem pro půvab barev vynalézá nové efekty: vše působní k tomu,

291 Řecký Kroisos, latinsky Croesus, bohatý a mocný lýdský král; antický frazém být bohatý jako Krésus = být hodně bohatý.

aby účín díla jasně zazářil. Též v příčině deklamace zpívaného slova vedl si tu Dvořák, který jak známo bývá ochoten ku značným, i přílišným ústupkům ve prospěch svého rytmu, se zjevnou pečlivostí; jen zřídka narážíme na podivnosti, jakou jest na příklad dlouhá nota na první slabiku slova ‚slzách‘. Častěji stává se, že v kadencích na bezzvukou slabiku závěreční padá závěreční nota těžké doby v taktu. To vše však jsou jen výjimky, kdežto v celku deklamace jeví úctu mistrovi před požadavkem prozodie.

*Nové oratorium jest velkým činem českého umělce, monumentálním dílem českému umění věnovaným.“*

Z vývodů této kritiky, zde v plném znění citované, vysvítá, že z dosavadních děl Dvořákových, na slova komponovaných, **oratorium Svatá Ludmila** cenil jsem nejvýš. Ani čas dojmy nivelující, ani pozdější tvorba Dvořákova na tomto úsudku ničeho nezměnila. Tvůrčí síla Dvořákova a jeho umělecká dovednost v tomto díle nejvíce vynikly. Dvořák věnoval mi (1888) partituru Sv. *Ludmily* a vyslovil své potěšení nad tím, že nejlépe líbí se mi dílo, na němž pracoval se zanícením a s napětím všech sil. Sv. *Ludmila* později často se dávala a dodnes se dává u nás i v cizině. Dávala se též **scénicky**, a sice v Národním divadle u příležitosti oslavy šedesátých narozenin Dvořákových (poprvé 30. října 1901). V referátu (v *Politik* ze dne 1. listopadu 1901) formuloval jsem své námitky proti scénickému provedení díla a jeho okleštění za tímto účelem. Stůž zde z části jejich zdůvodnění:

*„Dlužno se opřítí titulu ‚duchovní opera‘, pod kterým oratorium Svatá Ludmila uvedeno bylo na jeviště, a sice z důvodů věcných, v zájmu správného pochopení díla, třeba – jak noviny sdělovaly – básník textu (J. Vrchlický) i skladatel mu přisvědčili. U nás a všady, kde oratorium Svatá Ludmila jest známo, nechová jeho označení jako duchovní opera v sobě žádného nebezpečí; každý ví, že zde jde o pouze vnější spojení krásného, dojemného, starobylými tradicemi duchovního oratoria z plna ovládaného díla se scénou a že tohoto spojení domáháno se jen za tím chvalitebným účelem, aby monumentální dílo umělecké, které v obmezených poměrech našeho koncertního života jen málo nachází příležitosti objeviti se v celé své slávě, sblížilo se s divadelním obecnstvem a co možná trvale připoutáno bylo k divadlu. Jinak však bude usuzováno tam, kde oratorium toto jako duchovní opera novinkově bude uvedeno, tedy za duchovní operu považováno. Tam tímto označením octne se v nepříznivém světle a bude posuzováno za jiných předpokladů, nežli byly ty, za nichž vzniklo. Duchovní opera moderního skladatele především musí býti skutečně operou, zhudebněným dramatem, v kterém osoby zpívající též jednají, kde se dějí věci dramatický zájem vzbuzující a poutající, kde divadelní kus spojuje se s hudbou jeho účín vyzdvihující. Tak na příklad vede si duchovní opera Gounodova. Avšak dílo Dvořákovo ve své impozantní epické šířce a v neobmezeném lyrickém vznosu chová se naprosto odmítavě k požadavkům duchovní opery; nechce býti operou, nýbrž jen tím, čím skutečně jest, oratoriem velkého slohu, slavnými tradicemi svého druhu se naplňujícím, v kterém umělecký odkaz Händla a Bacha postaven jest na moderní základ a v moderním duchu jest zpracován. Lisztova Svatá Alžběta měla ku klasickému oratoriu velkého slohu mnohem dále než dílo Dvořákovo a ve svém z části skutečně operistickém založení k duchovní opeře mnohem blíže než Svatá Ludmila; a přec byla k uvarování se všeho matného označení na scénu uvedena jako oratorium. Tak mělo se státi i zde, aby se předešlo možného nedorozumění.“*

---

Pronikavý úspěch na poli hudby duchovní přirozeně posílil sklon mistra k hudbě této, v které zrcadlila se jeho zbožná mysl a ukájela se jeho tužba, velebiti Boha, modliti se k němu v tónech, jež vloha vnukala. Mimo to i vnější vlivy působily k tomu, aby Dvořák záhy vrátil se ku skladbě duchovní. Anglie, nadšena Sv. *Ludmilou*, zatoužila po dalších pracích mistrových z oboru duchovní kantáty a londýnský nakladatel Novello neopominul Dvořáka na to častěji upozorniti. Prání obecnstva vycházelo tedy vstříc vlastním jeho obmyslům a dávný projekt skladby smuteční mše (rekviem) jasněji se vynořoval z plánů mistrových a záhy z plna ho zabavil. Již roku 1890 dokončena byla partitura *Rekviem*, které podobně jako Sv. *Ludmila* z Anglie přes Olomouc (tam dával je Žerotín 12. a 13. března 1892) dostalo se do Prahy a 25. dubna 1892 poprvé dávalo se v Národním divadle. Též *Rekviem* jest

monumentálním dílem Dvořákovým, hlásajíc jeho velikost a sílu. Proto o něm zmiňují se obšírněji, cituje z fejetonu (v *Politik* ze dne 27. dubna 1892) jak následuje:

### „Dvořákovo Rekviem

*Moderní hudební tvorba, která z větší části zabrána jest převládající operou a zbývající síly věnuje větším úkolům symfonickým, jakož i drobnější práci vokální i instrumentální, jest světskými povinnostmi zaměstnána tou měrou, že duchovní hudbě, jíž dřívější umělci tvořící sloužili zcela a až hluboko do osmnáctého věku převážně, vždy více se odcizuje. S posvátným úkonem smuteční mše a dojemným jejím liturgickým textem udržuje styky i moderní tvorba; zatím co ostatní církevní hudba, pokud netěží ze starobylého odkazu, živí se jen z drobných nabídek, věnovali rekviem i v nové a nejnovější době prvořádní umělci své nejlepší síly. Ať pohnulo je ku skladbě zhrucující drama smuteční mše, či zaujalo je výstražné a prosebné slovo posvátné básně, nebo povzbudila je k práci památka nějakého drahého neb velkého zesnulého, či nezvratná pravda, že v životě skon jest věcí nejhlavnější – v tom shodují se všichni moderní skladatelé smuteční mše, že hudba jejich jest spíše uměleckým dílem než modlitbou, a že psána jest, ne-li výhradně, tož převahou pro koncertní síň.*

Po Rekviem Mozartově, jež jen zpola náleží kostelu a přinejmenším zpola síni koncertní, vykazuje velká hudební literatura či hudební literatura velikánů jen smuteční mše pro přednes koncertní. Od Cherubiniho, nejvážnějšího a nejsmutečnějšího skladatele rekviem, až k Berliozovi, nejteatrálnejšímu jeho skladateli, měli umělci tvořící, komponující rekviem, na paměti vždy spíše umělecký než církevní obřad. Přirozeně hovořil při tom umělec s Pánem Bohem po svém, ve své řeči, podle svého citu. Celý svět odděluje Cherubiniho Rekviem od Rekviem Verdiho, ač oba skladatelé byli Vlaši. U Němců Schumanna, Brahmsa a Kiela (Lachner jest zastaralý)<sup>292</sup> nebyla by vzdálenost mezi jejich rekviem menší, kdyby nesbližoval společný vliv Bachův. Berlioz, jako ve všem, i v rekviem zaujímá zvláštní pozici, v něm snad ještě spíše než v ostatním. Každé z těchto děl jest hudbou koncertní, každé však má vedle svého uměleckého významu též význam etický a náboženský.

Nyní vstoupil do řady vynikajících skladatelů rekviem Antonín Dvořák. Měl k němu blíže než kterýkoli jiný žijící mistr; jeho Stabat mater dávno již otevřelo mu posvěcenou cestu ku smuteční mši, v níž dalo se od něho očekávat dílo nejen umělecky vynikající, nýbrž též upřímně zbožné, hluboce procítěné. V důstojné nádheře svého zjevu vznikla jeho duchovní hudba patrně pod dojmem liturgických úkonů církve křesťansko-katolické. V jeho Stabat mater a v jeho Rekviem zdá se nám, že postřehujeme kmit hořících svěcených svící a že vdechujeme vůni kadidla. A přec jest jeho Rekviem již pro velké rozměry, v kterých bylo založeno, a pro vypjaté požadavky na provedení kostelu rovněž tak nedostupné, a snad ještě nedostupnější, nežli Stabat mater. Koncertní síň, jež dnes má již své pravidelné hodiny zbožnosti, byla by zajisté bývala vhodnější pro provedení nového Rekviem, nežli divadlo, jež má příliš světské tradice a pro koncertní produkce velkého slohu není dobře zařízeno. Přes to musíme býti Národnímu divadlu vděční za to, že seznámilo nás s monumentálním dílem Dvořákovým; neboť za stávajících poměrů dlouho bychom se nedočkali provedení jeho v koncertu.

Liturgický text rekviem, jehož nejvýznačnější a nejobjemnější díl tvoří sekvence *Dies irae*, nahrazující *Gloria* a *Credo* mše a vystupující v novějších skladbách do popředí, rozdělil Dvořák ve svém díle do třinácti částí (Mozartovo Rekviem má 12, Berliozovo 10 částí). *Dies irae*, jež v mohutném Rekviem Cherubiniovu vyznívá v nepřetržitém proudu – ve starých skladbách se zhusta zcela vynechávalo a Rheinberger ve svém Rekviem a capella vrací se k této staré tradici – přináší Dvořák, stejně jako Mozart, v šesti uzavřených větách. Důmyslnou odchylku od obvyklého rozdělení *Dies irae* dovoluje si Dvořák v tom, že po *Tuba mirum* závěr nestanoví až před slovy *„Rex tremendae“*, nýbrž samostatnou větu počíná tesknou otázkou *„Quid sum miser tunc dicturus?“*, když přímo připojuje se *Rex tremendae* (podobně vedou si Berlioz a Kiel). Čistá lidskost vynucuje si na tomto místě hluboký

<sup>292</sup> Mezinárodní renomé získal Friedrich Kiel (1821–1885) právě díky svému *Rekviem f moll*. Franz Lachner (1803–1890) působil ve Vídni, Mannheimu a Mnichově. Jeho *Rekviem* patřilo – vedle opery *Catharina Cornaro* – k Lachnerovým největším uměleckým úspěchům.

oddech. Minula líceň posledního soudu: trouby andělů vzbudily mrtvé, kniha viny jest otevřena a objevuje se nejvyšší soudce. „Co řeknu? Obstojím?“ ptá se teskně sám sebe člověk se třesoucí.

Celou skladbu svého Rekvie mu zakládá Dvořák na hlavním motivu pozůstalých, bledých nad rakví zemřelého. Ve skladbě položen jest tento z malých půltónů se skládající a charakteristickým krokem zmenšené tercie základní tón nahoru a dolů obstupující základní motiv jako lapidární nadpis díla v čelo prosté orchestrální předehry, jež jest úvodem do Requiem aeternam. Pak ozývá se v pozdějších větách, vždy znovu, zde usilovně, onde ztlumeně, a když na konci oddílu Agnus vír kotlů připomíná hlínu na spuštěnou do hrobu rakev se syjící, základní tento motiv vysílá za zesnulým posledním vzdechem – a uzavírá dílo, jež byl započal.

Nad bolem z utrpení ztráty vítězí útěcha, již skýtá modlitba. To zdá se mi býti vůdčí myšlenkou celého díla. Ji vysvětluje se velká láska obemykající vlastní modlitby tohoto Rekvie mu, oddíly Introitus, Graduale, Recordare, první část Offertoria, Pie Jesu (tvořící zvláštní vložku) a Agnus. Tyto oddíly naplňují se nejvzácnějšími dary vlohy Dvořákovy, obsahují hudbu nejušlechtlejší krásy, dojemné vnitřnosti a hluboké prociťnosti. Vůbec hudba tohoto Rekvie mu vyvěrá z hloubi velké a zbožné duše umělce, nadchnuté k oslavě Boží. Nikde tvůrčí jeho duch neumdlévá; naopak – závěrečný oddíl Agnus s krásným svým vokálním kvartetem v starém církevním tónu a s obdivuhodným smírným vyjasněním<sup>293</sup> v Lux aeterna vpravdě korunuje celé dílo.

S jakou oddaností a vroucností Dvořák zahlubá se do modlitby v tónech, dokazuje Recordare, jehož text komponoval nezkrácený a s vynaložením nejlepší invence. Tenorové sólo (D dur, 3/4), jehož vroucné téma později přebírá zpěvní kvarteto a capella, vyniká dojemnou krásou. Obzvláště rázovité jest Hostias s obligátním basovým klarinetem; důtklivé, jakoby chvatné prosby Libera eas (Spas je!) je prochvívajícím – zdůrazňujícím takřka dramaticky svou naléhavost. Podobně dramaticky zdůrazněna jsou mnohá místa v Dvořákově Rekvie mu. Stále vidíš před sebou zbožnou obec, jež nejprve ústy jednotlivých vůdců (soli) vysílá své prosby za milosrdenství Boží a pak k jejich posile sama do nich vpadá s rostoucí důtklivostí a naléhavostí. Podobný rys lze postřehnouti v Rekvie mu Mozartově, vynořujícím se z povahy rozjasněné, avšak (podobně jako u Dvořáka) naprosto zbožné.

V místech, v kterých text rekvie mu připouští rozjasnění hudby, propuká v plné síle Dvořákova vrozená láska k slunečnímu svitu a míru, provázena celým leskem instrumentální jeho geniality. Tak v Sanctus a Benediktus,<sup>294</sup> které Dvořák vedle liturgického pořádku slučuje v jeden celek. Jasně světlo hobjí, klarinetu a fléten rozlévá se tu do nadšeného zpěvu oslavného, který při zjevu nejsvětějším (Benediktus) u vědomí blízkosti Boží na okamžik umlká, aby v Hosanna tím nadšeněji znovu propukl.

Následující Pie Jesu, které Dvořák komponoval jako vložku mezi Benediktus a Agnus na verš z Dies irae vyňatý, přináší hudební číslo plné poetické vůně a tklivé náládovosti. Jeho krásně měkký a přitom posvátný zpěv (Adagio, g moll, 6/8) veden jest ve sboru i v sólovém kvartetu skoro výhradně a capella, z čehož při nespolehlivé intonaci oproti instrumentálním mezihram vzniká svízel. Zkušenost při birminghamském festivalu nabytá přiměla mistra k tomu, že sbory podepřel instrumentálním doprovodem; to pomáhá sice, avšak citelně též stlačuje účín.

Dvořák ve svém Rekvie mu [odpustil]<sup>295</sup> si obvyklou sice, avšak žádnou pevnou tradicí nepodmíněnou fugu v Kyrie (v Mozartově Rekvie mu vyrůstá z dvojitého tématu v mohutné číslo); zato ale neměl se za oprávněno vzepřít se odvěkmu požadavku fugy na slova „Quam olim Abrahae“ v ofertoriu. Přináší poctivě pracovanou, pevnou fugu s dvojitým tématem, jež dobře zní. Přirozeně dopadá u Dvořáka, v polyfonním slohu zdomácnělého, fuga jinak než u Verdiho, na němž jest – jak Hanslick trefně podotýká – znáti, že od čtyřech ku čtyřem taktům dívá se do schématu, aby zvěděl, „co přijde nyní“, a jinak než u Berlioze, u něhož posluchači ze škrobenosti tématu a provedení jest až úzko. Ostatně také u Dvořáka jest fuga spíše umělým kusem než kusem umění; krásný zpěv,

<sup>293</sup> Původní perem psané sousloví „[...]“ a s unylým divukrásným smírným zásvitem [...]“ opravil tužkou v autografu do výše uvedené podoby nejspíš E. Chvála.

<sup>294</sup> Sanctus a Benedictus

<sup>295</sup> Upravujeme z hlediska lepší srozumitelnosti sloveso „dával si“ na „odpustil si“, přičemž přihlížíme k originálnímu článku v Politik, v němž je použito sloveso „schenkte“ právě v tomto významu.

kvetoucí ve volném slohu polyfonním, pociťuje přísné formy imitační vždy jako pouta, v nichž ztrácí se jeho vůně, zavírají se jeho květy. Ne jinak též u Brahmsa. Celá moderní umělecká generace nemá štěstí ve fuze, a pravým štěstím jest pro nás, že nespátřujeme v tom žádného neštěstí.

Volná polyfonie vyvíjí se v Dvořákově Rekviem v plné rázovitosti, se všemi charakteristickými značkami umění mistrova, v celé otevřenosti jeho zpěvu; třeba v něm tu a tam zaznělo něco trochu světsky, neruší to vážnost celku, jež stejně upřímně se podává, jako upřímně jest pociťována. Vždyť též na rakvi zesnulého voní květina a raduje se ze své svěžesti! Hlasy vedeny jsou všady ušlechtilé, nenuceně a v krásné linii. Pro pěvce naskýtá se v Rekviem mnohé nesnadné, ba i velmi nesnadné místo, ale žádné nezpěvné. Vlohu vždy jako samozřejmost předpokládajíc, způsobuje velikost umělce, píle a hluboká vážnost práce. V příčině vážnosti práce jest Dvořákově Rekviem dílem přímo vzorovým. Nic není v něm povrchní, nic vypočteno na laciný efekt, nic ukvapené, nic opsáno pohodlně. Místa, v nichž vypjaté umění sprádalo hlasy, plynou tak lehce a hladce, jako by nikdy koncepci nebyly způsobovaly obtíž. Jest mnoho namahavé umělecké práce v tomto díle, avšak – a v tom tkví její uměleckost a cena – nikde co taková se nevnučuje.

U moderního skladatele jakým jest Dvořák, který napsal celou řadu oper, miluje bohatou barvitost, vyzná se v dramatickém účinku orchestrálním, překvapuje umírněností ponětí a zhudebnění onoho místa v *Dies irae*, které přirozeně nutká k dramatickému přístřeší a lehce svádí k divadelní pointě. Verše staré sekvence, vylučující hrůzy posledního soudu, chovají v sobě pro moderního skladatele, disponujícího mohutným vokálním a instrumentálním aparátém, silné dráždidlo a též nebezpečí svodu k malbě církevního díla z rámce ven. Tomuto nebezpečí se Dvořák pečlivě a prozíravě vyhnul. Jeho *Dies irae* s otřásající terciovou figurou orchestrovou, s pádným unisonem a kánodem zpěváků jest věta velké mohoucnosti, v *Tuba mirum* slyšíme trouby k poslednímu soudu svolávající, a v *Confutatis maledictis* šlehají plameny pekelného ohně do výše: avšak nikde hudební líceň nekalí a nezkrsluje čisté a vznešené kontury duchovního díla. Žádný profánní, žádný vtíravý tón neruší vážnou celistvost tohoto Rekviem, kterým Dvořák moderní literatuře duchovní hudby skytl dílo monumentální.“

---

Tím, co zde dosud pověděno bylo o kantátě a církevní hudbě Dvořákově, není reagováno na veškerou jeho činnost skladatelskou v tomto oboru. Zachycuje vzpomínky na události hlavní a pojednání k nim se přimykající, mohu jen mimochodem zmiňovati se o věcech ostatních, o zjevech, jež vedle událostí těchto poutaly pozornost a doplňují obraz činnosti mistrovy v předmětném oboru skladby. Snadno dal bych se zlákat k tomu, vylíčiti dojmy památného prvního provedení *Hymnu* (1873), *Žalmu 149.* (1879), *Mše*, komponované z popudu Hlávka<sup>296</sup> pro vysvěcení kaple v Lužánkách,<sup>297</sup> či šíře založené, činnost skladatelovu na poli duchovní hudby zakončující slavnostní hymny *Te Deum laudamus*.

*Te Deum* komponoval Dvořák za svého pobytu v Americe<sup>298</sup> pro slavnost Kolumbovu roku 1892. V Praze provedeno bylo (pražským Hlaholem) poprvé 25. března roku 1899. O díle referoval jsem v *Politik* ze dne 30. března 1899, jak následuje:

„Text ambroziánského chvalozpěvu, který hlavně Händla opětně nadchl ku skladbám monumentálního významu (vedle proslulého utrechtského *Te Deum* napsal tři jiné) a též moderní umělce (v prvé řadě H. Berlioz) přiměl ku tvorbě, rozděluje Dvořák do čtyř dílů.

---

296 Architekt Josef Hlávka (1831–1908) prosul mj. svým mecenášstvím v oblasti české kultury a zásadní měrou přispěl k založení České akademie pro vědy, slovesnost a umění císaře Františka Josefa I. (přispěl finančně, zároveň se stal jejím prvním prezidentem).

297 Má být v Lužanech.

298 Ale také ještě před odjezdem.



Prvý z nich na motivech händlovského útvaru a händlovské síly dá unášeti se živým plesem, v kterém nad železnými kvintami základního basu nástroje i lidské hlasy plným prsním hlasem, v radostném vznícení a ve velké hybnosti intonují ‚Te Deum laudamus‘. Vroucí sopránové sólo v Sanctus, v kterém tento jásoť dočasně zmlká, prolíná tklivá zbožnost; do něho zaznívá – jako ztlumenou odezvou radostného vzruchu – hlavní motiv fléten a hobojí, zatím co sbor v pianissimu na základním akordu domodlívá se Sanctus.

Druhý díl, začínající jadrným basovým sólem na slova ‚Tu Rex gloriae, Christe‘, zabavuje až ku vstupu sboru („Te ergo quaesumus“) sólové hlasy krásnou, melodicky kyprou kantilénou, ovitou bohatě květnatou figurací dřevěných nástrojů foukacích. Třetí díl zabírá sbor na hymnické téma slov ‚Aeterna fac cum sanctis‘, po jehož mohutných vrcholných akordech orchestr jemně zladěnou dohrou převádí do čtvrtého dílu. Tento díl po prosebném, dvořákovsky rázovitém, sopránovém zpěvu (nejdříve v H dur, pak D dur) v Alleluja vrací se k jásoťu úvodní věty, jejíž hlavní myšlenku orchestrální dohra grandiózně exponuje. Jako pro Stabat mater a Rekviem, jsou též pro Te Deum Dvořákovy charakteristické dvě značky: Dvořák modlí se v tónech ze srdce vírou naplněného, s výrazem přesvědčivě vroucným a pak jest to vždy jeho plný, rázovitý hlas, kterým pronáší svou modlitbu. Händlův zářivý příklad zanechal sice stopy v jeho práci, avšak neurčoval její charakter, který naopak úplně vyplývá z typické hudby Dvořákovy. V drobnostech instrumentálních vět lze postřehnouti občas smělý realismus tónomalby, avšak při tom nic nezní profánně, nic strojeně, nepravdivě. Ovšem i Te Deum opět spíše určeno jest pro koncertní síň než pro kostel; avšak v podstatě své jest církevní, zbožné.“

Avšak toho, o čemž nezbytně pojednáno býti musí, jest tolik, že na ostatní nedostává se místa. Proto loučím se se vzpomínkami na kantáty Dvořákovy. Dříve však, než pojednám o jeho návratu k opeře, chci promluvit o symfonické, komorní a písňové skladbě Dvořákově, která spolu jest podstatou jeho životního díla a vlohy jeho zmocňovala se v místech nejpřístupnějších, nejsnáze opanovatelných. Zvláště instrumentální hudba byla nejpožehnanější doménou tvorby Dvořákovy. Absolutní hudba byla touhou jeho duše, přáním jeho srdce až do pozdního věku, do začátku let devadesátých, kdy ožila v jeho nitru láska z mládí, láska k Wagnerovi a Lisztovi, vyslovujíc se v pokrokové snaze na poli hudby dramatické a v náklonnosti k hudbě programové. **Dvořák byl absolutním hudebníkem v prvé řadě.** Cítil se šťastným při práci, jež jeho obraznosti hudební, provázející vynalézavost až do drobností práce motivické a uplatňující se i v barvitosti, neurčovala žádných mezí. Taneční fantazie (dvě řady *Slovanských tanců*, z nichž druhá vznikla ve chvíli oddechu po námaze při skladbě oratoria *Sv. Ludmila*), *Slovanské rapsodie*, volnost pohybu v instrumentálních větách dovolující, *Legendy* obdobné, kvarteta, symfonie – tyto skladby svědčily mu, jak náleží, v nich zahýřila si po chuti jeho invence. Někdy ovšem (zejména v období, v kterém rady vídeňských přátel Dvořákových měly vrch a posilňovaly konzervativní složky jeho obmyslů) forma způsobovala někdy obtíž a určovala závislost na modelech za vhodné uznaných. Z těch dob datuje se podrobné analytické studium kvartet a symfonií Beethovenových, jehož výsledky Dvořák nosil v hlavě. Nejednou překvapil v rozhovoru Fibicha a mne tím, že věděl, mnoho-li taktů má věta provedení v té které symfonii, že z paměti citoval modulační plán sonát Beethovenových atd. Z toho usuzovalo se někdy nesprávně, že Dvořák ve skladbách svých otrocky napodobí formy za vzor přijaté. Toho nebylo (jak analýzou děl Dvořákových lze snadno zjistiti); pravý opak mistra dráždil: rád si uvědomoval, v čem po stránce formální odchyluje se od poznaných a uznaných typů, a proč se od nich odchyluje. Oproti očividné snaze odpůrců Dvořákových, vykládati mu ve zlé každou naivní hříčku a dedukovati z ní nedůstatek inteligence mu připisovaný, dlužno vždy znovu dáti průchod pravdě a zjistiti, že Dvořák ve věcech svého umění dobře viděl a jasně soudil. Jinak nemohl by býti jeho umělecký odkaz takovým, jakým vskutku jest.

Pravil jsem, že Dvořák byl absolutním hudebníkem v prvé řadě. K tomuto poznání odnáší se to, co o Dvořákovi napsal jsem roku 1887 do pojednání *Čtvrtstoletí české hudby*:

„Dvořák vyniká, jako Smetana, ostrým uměleckým profilem; jakkoliv často obrací zrak svůj v tu stranu, v kterou Smetana hledí, tož přece vidí vše v jiném světle, v jiných poměrech a rozměrech. To dobře chápeme, vědouce jak rozdílné jsou individuality obou umělců. Smetana jest poetou, programním hudebníkem, skladatelem slova, básnické představy, malířem a básníkem v tónech, romantikem v nejvlastnějších slova smyslu; naproti tomu seznaváme v Dvořákovi prototyp absolutního hudebníka, který vše v hudbu mění, nikoli co se jeho tkne, nýbrž čeho

on se dotkne, prostého všech reflexí, produkujícího z obrazotvornosti ryze hudební, jediné melodií, harmoniemi a rytmy se opájející, kterému slovo jest spíše přítěží nežli pobídkou u tvoření, který v oněch formách umělých úplně volným se cítí, z celé duše plesá, v nichž hudba jen sobě sama žije, v oboru hudby komorní, hudby symfonické.“

Výrok tento v době, kdy byl napsán, zajisté souhlasil s tím, co tehdy bylo lze vyčísti ze skladeb Dvořákových. Dnes, kdy máme před sebou celé životní dílo mistrovo, nesmí býti přezíráno, že poslední fáze tvorby jeho (čtvrtá se zřetelem ku třem ve Čtvrtstoletí uvedeným, obemykající tvorbu od počátků let devadesátých až do skonu mistrova) poopravila jeho povahokresbu, přičinivši k ní rys konzervatismu se vzpírající. Netřeba sice odvolati výrok, že Dvořák byl absolutním hudebníkem v první řadě, avšak nutno k němu přičiniti dodatek, že nebyl výhradně absolutním hudebníkem. Vždyť hned na rozhraní této čtvrté fáze svého tvoření, vysloveně obratné, **v ouverturách** *V přírodě* (op. 91), *Karneval* (op. 92) a *Othello* (op. 93) poklonil se **hudbě programové**.

Tyto tři ouvertury provedl Dvořák krátce po jejich vzniku (choval je ještě v manuskriptu) ve vlastním (jím osobně dirigovaném) koncertě v dubnu 1892. Z referátu o tomto koncertu (v *Politik* ze dne 1. května 1892) stůž zde některý citát z posudku o ouverturách:

„Tedy hudba vysloveně programová! Přes to, že jeho vloha nejvýše vyspěla v hudbě absolutní, s žádnými básnickými představami nespojené, jest Dvořák v podstatě povahy romantické, která neuzavírá se vlivům poezie; nyní zvítězila nad negací všeho programového v hudbě, jež ovládalo umělce dlouhou dobu. Program jeho nových ouvertur jest sice povšechný (zejména v obou prvních), ale jest programem. Posluchač dostává do ruky jako program bílý list s nadpisem té které ouvertury a může do něho zanést vlastní dojmy.

Bez obtíže pozná se v první ouvertuře vesnická idyla, již Dvořák vyhledává za letního svého pobytu na Vysoké, den strávený na prsou matky přírody. V začátku skladby tiše tůkající basy, pak zprvu (ve violách a fagotech) přitlumené, dále vždy hlasitější se ozývající terciové chody hlavního tématu líčí přírodu z jitra se probouzející, podobně jako v kodě ouvertury široké *diminuendo* s odlišujícím se krátkým vznosem klarinetů (snad poslední vzlet holubice) naznačuje den se schylující a večerní červánek. Mezi vznikem a skonem dne proudí čilý život kvetoucí přírody; slyšíme veselý zpěv ptactva, bubláni potůčku, šepot lesního stromoví ve větru koruny sklánějícího – zkrátka má před sebou pastorále, jež v tónomalbě sice nedetailuje tou měrou jako scéna u potoka v šesté symfonii Beethovenově, poněvadž vázáno jest formou ouvertury, avšak u vynalézavosti, kráse koloritu, živosti rytmů a oduševnělosti práce skýtá krásný obraz v tónech, který bez nebezpečí pro vlastní účín postaven býti může vedle nejlepšího, co hudební literatura toho druhu má ve svém majetku.

Druhá ouvertura *Život* (Český karneval) jest protějškem první. Tam klidný, utěšující život v přírodě s celou naivností veselí, zde pestrá směs v životě společenském, její lomozná zábava, obměny a kuriozity. Začátek činí vířivé *allegro* (A dur, *alla breve*) křiklavé, v Rudolfinu skoro bodavé barvitosti. Celý sbor bicích nástrojů jest při tom, tamburina ohlašuje masopustní tanec a maškarádu. Šumný rej se vzdaluje a pravidelně vedená věta vedlejší (e moll) přináší uklidňující kantilenu, zastupující smírný, chlácholivý, líbezný živel, hudební vlnu lásky od dravého proudu hlavního působivě odbočující. Ve větě provedení má stejný úkol epizodicky se vynořující melodie flétny (*Andantino*, G dur, 3/8), kterou stereotypní frázi obléhá anglický roh. Patrně milostný párek, který z víru tanečního uchýlil se do tichého koutka v sále. Věta provedení v této ouvertuře jest široce založena, dává vznikati rozmanitým obrazům, jejichž figury s obdivuhodnou umělostí vyřezávány jsou z motivů prvního dílu ouvertury. Dílo končí, jak začalo, bouřlivým *allegrem*, které koda rozšiřuje a obohacuje.

Zvláštní stanovisko mezi těmito ouverturami zaujímá třetí z nich, jejíž vedlejší označení *Othello* zdá se nám býti případnějším, nežli všeobecnější hlavní *Láska*. Její program není sice členěn, ale provedení zjevně přimyká se k hlavním rysům Shakespearovy tragédie žárlivosti. Proto má výraz démonické vášně nadvládu nad projevem vroucné náklonnosti. Hned ve volném úvodu této ouvertury vystřídáno jest utěšující, modlitbě se podobající téma záhy divoce rozvášněnými, výbušnými krátkodechými sekvencemi. Silně převládající základní téma následujícího *allegra* (fis moll) i s doprovázejícím je komplexem ostře rytmizovaných, chvatných motivů připomíná *Othella*. Posel míru vyslaný z idyllické první ouvertury, který ohlašuje se v počátku *allegra* svou pastorální značkou, ozývající se již jen žalujícími tóny v moll, přivádí tuto třetí ouverturu do tajuplných styků s první. Měkký zpěv vedlejší věty jest tématem *Desdemoniným*; poetická vůně, jež při druhém svém zjevení se vydechuje, opájí jako štěstí lásky. Ve větě

provedení propuká slepá vášeň s rostoucí silou; v třetím díle líčena jest katastrofa tragédie (zavraždění Desdemony a smrt Othellova) s hrůznou pravdivostí.

Ačkoliv všechny tři skladby jsou ryzí hudbou programovou, dodržují všady pregnantní formu ouvertury se svědomitostí až skoro úzkostlivou. Každý článek schématu ouvertury lze v nich dokázati; ani v rozšíření vět provedení a kod, na něž naléhal program, nepřechází skladba nikde rámeček formy ouverturové. Bohatá, spontánní vynalézavost, skýtající plno novostí, kvetoucí polyfonie, duchaplná hra s motivem a skvělá instrumentace označují tyto ouvertury jako projevy Bohem nadaného, v plné síle své vlohy tvořícího umělce.“

Epizoda americká – tři roky (1892–1895) strávil Dvořák v Novém Yorku jako ředitel konzervatoře – sice význačně neposílila tuto znovu vzbuzenou náklonnost mistrovi k hudební líčce určitých námětů básnických, ale také nikterak ji neutlumila, aniž umlčela provázející ji touhu po sblížení se operní tvorby s názory pokrokovými. O přilnutí k hudbě programové promlouvá přesvědčivě **pátá Dvořákova symfonie Z nového světa** (op. 95), vzniknuvší v Americe (nemá sice určitý program a po stránce formální neodchyluje se od tradic absolutní hudby symfonické, ale naplňuje se z velké části hudbou náladovou, novému prostředí se přizpůsobující a novým dojmem scénérie lidové a přírodní se poddávající); o neutuchající snaze pokrokové v příčině hudby dramatické svědčí radikální přepracování *Dimitrije*, tamtéž podniknuté.

Ostatně není v přilnutí padesátiníka k hudbě programové nic nepřirozeného. Probouzí se tu jen znovu láska, jež skladatele z mládí pronikala a vedla, láska k Lizstovi. Touto láskou, v zralém věku znovu vzbuzenou a stále rostoucí, oplodňuje se další tvorba umělcova. Obzvláště zdůrazňuje ji programová hudba Dvořákova, jež zrodila se po návratu mistrově do vlasti, jsou to: **symfonické básně Vodník** (op. 107), *Polednice* (op. 108), *Zlatý kolovrat* (op. 109), *Holoubek* (op. 110) a *Píseň bohatýrská* (op. 111). Prvé čtyři z nich běrou poetický námět ze stejnojmenných populárních balad Erbenových; *Píseň bohatýrská* má jen program povšechný, nepřimyká se k činům a osudům určitého hrdiny, nýbrž opěvává rytíře ducha vůbec, jeho boj za vznešenou ideu a konečné vítězství této ideje.

„Po každém lyrickém projevu, silnou perutí o stupeň výše se povznášeje, jest tento rázovitý kus vlastně jedinou gradací, mohutnou sekvencí s vítězným triumfálním dozpěvem základního motivu v argumentaci. Že hrdina, jež umělec zde opěvává, jest slovanským hrdinou, oznamuje se každým tónem, nejdůtklivěji v idylické větě zpěvní z *Des dur*, jejíž krásná široká melodie oplývá lidovostí rovněž tak, jako kypré zpěvní květy, jež při tematických obměnách z ní pučí. Něčím obdivuhodným jest orchestr této bohatýrské písně. Slyšte, jak mistr zde ‚na orchestr hraje‘, jak lesknou se v něm barvy, jak působí nástroje ve skupinách, aby sloučivše se vytvořily mohutný celek, v kterém síla se nerozptyluje, jak kombinují se opojné zvuky, jak vystižen jest dramatický odstín, plastičnost obrazu způsobující. Geniální vynálezatel, geniální vládce nad orchestrem – tím jest Dvořák ve své symfonické básni *Píseň bohatýrská*.“<sup>299\*</sup>

Orchestrální virtuozitou, jež tuto zdůrazněna jest v posudku o *Písni bohatýrské*, vyznamenávají se i předchozí čtyři symfonické básně, zhudebnující obsah Erbenových balad. Erbenova poezie, lidovostí nasycená, vždy vábila Dvořáka; vracel se k ní vždy znovu ve svých projektech skladatelských a nejednou mluvil o tom, že by *Vodníka* chtěl zhudebniti podobně, jako učinil se *Svatebními košilemi*. Od uskutečnění tohoto projektu zdržely ho asi námitky, ozývající se proti rozdělování balady do samostatných hudebních čísel. V rozhovorech, jež se o tom vedly, opětovně uznal, že balada má nárok na to, aby komponována byla a nesla se hudebně nepřetržitým proudem. Přilnutí k programové hudbě přineslo rozhodnutí zhudebniti tyto balady ve způsobě symfonických básní. Dvořák předvídal, že jimi narazí na odpor nejen všechněch, kdož vůbec mu nepřáli, nýbrž též v řadách svých přívrženců, v nichž z valné části odpor proti hudbě programové byl zásadní. „Nechť si hubují; k symfonii se již nevrátím!“ dekretoval Dvořák po četbě výtek jeho symfonickým básním činěných. A bylo mezi těmito výtkami mnoho takových, které vznikly z přezírání skutečnosti a tím, že u Dvořáka větřily a hledaly se obmysly, jichž nikdy neměl, a hlavně, že vycházelo se z předpokladu, podle kterého absolutní hudebník, za něž Dvořák byl považován, nemá náležitě způsobilosti pro hudbu programovou. Z kapriciosní hříčky naprosto neškodné, tkvící v tom, že

299\* Citováno z referátu *Politik*, 3. února roku 1899.

Dvořák některá témata přizpůsobil slovesnému rytmu básně,<sup>300\*</sup> souzeno na zásadní estetický omyl skladatelův, zúmyslně zveličovány odchylky hudebního založení od dějového postupu básně v těch případech, kde skladatel z formálních ohledů si odchylku dovolil. Proti všem námitkám, opodstatněným neb z fakciósní opozice proti Dvořákovi vzniknuvším, dlužno postavití fakt, že líceň v symfonických básních Dvořákových jest nad pomýšlení výmluvná a případná, že vede si realisticky a u vyjadřování určitých představ a údajů vyniká vzácnou výstižností. Ten zlobný křik dítěte hračku odhazujícího, příšerný, za strašidelného ticha ve vynořující [se] zjev Polednice, smrt dítěte, návrat otce nic zlého netušícího (*Polednice*); nářek děvčete vodníkem uchváceného, jeho stesk po domovu, pláč opuštěného dítěte, vodníkovy hrozby, odmítání proseb, postřeh dětské mrtvoly na prahu domu matčina (*Vodník*); královský zájezd na námluvy, útrapy Dorničiny, kolovrat zločin prozrazující (*Zlatý kolovrat*); předstíraný žal a okázalost kvílení vdovy travičky, svatební veselí, vrkot holoubka, proradnou ženu k zoufalství dohánějící (*Holoubek*) – jak přesvědčivě vše to líčeno jest v symfonických básních Dvořákových, jak výrazná tu mluva v tónech, jaká zabavující síla náladovosti, jaké zdůraznění stěžejních momentů v ději! Odtud podmanivý účín těchto symfonických básní, v nichž při kráse a výstižnosti invence kontrapunktik jest na výši své dovednosti a kolorista tvůrcem nové, oslňující barvitosti. Tato díla, odlišující se od všeho, co v tvorbě Dvořákově předcházelo, tvořící jaksi svět pro sebe uprostřed širšího světa tvorbu mistrova obemýkajícího, jest skutečně zdrojem nových projevů a účínů. Dvě desetiletí přešla přes tyto symfonické básně Dvořákovy a jejich působivost v této době nejen se neztrácela, nýbrž stále rostla. Neochvějně zůstává mi dojem, že Dvořák jimi vyvrcholil a uzavřel první epochu symfonické tvorby české, epochu pudů a vznětů novoromantických. Dědictví nastoupil impresionismus, rozpínavý hned v prvních svých začátcích a ubírající se jiným směrem. Vymoženosti epochy předchozí se v něm neztrácejí, ale přerodují na hodnoty nové.

---

Jistě mine, snad dnes již minula doba, v které přilnutí Dvořákovy k hudbě programové na sklonku jeho tvorby symfonické považováno jest za zbloudění, či aspoň za odchylku do oboru jeho povaze a vloze méně svědčící. Zvítězí, musí zvítěziti přesvědčení, že neučiněn tu žádný krok nazpět a žádný sestup z výše symfonické, ku které povznesla Dvořáka jeho díla předchozí, především jeho **symfonie**. O těchto symfoniích, aspoň o oněch pěti z nich, které za svého žití sám tiskem vydal,<sup>301\*</sup> mělo by zde býti pojednáno zevrubněji, poněvadž ku povahokresbě mistrově přičiňují podstatné rysy neméně než jeho kantáty a díla dramatická. Avšak vzhledem k tomu, že při všem se uskrovnování záznamy o Dvořákovi přerůstají již meze, v knize této předem jim vytýčené, musím se obmeziti na některé poznámky povšechné, vyňaté z článku *Symfonické skladby Dvořákovy*, který před patnácti roky napsal jsem pro dílo *Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě*, jehož uveřejnění Umělecká beseda chystala k oslavě šedesátých narozenin mistrových, jež však vyšlo teprve roku 1912:<sup>302</sup>

„Charakteristickou značkou symfonií Dvořákových jest veliký rozmach; jím dokumentují se symfonie tyto jako skladby velikého slohu, z něhož vzniká úchvatná jejich síla. I v těchto symfoniích Dvořákových, které po celém svém založení nevyhledávají mocného vzruchu a jsou povahy více idylické, objevuje se mohutný klimax, takže dílo výrazem svým vyvrcholuje mnohem výše, nežli dle expozice lze předpokládati.

---

300\* Ostatně v tom Dvořák, ať vědomě či podvědomě, následoval příkladu velkého propagátora hudby programové, **F. Liszta**, který vůdčí motivy v prvním dílu své *Dantovské symfonie* získal zhudebněním stěžejních veršů básníka *Božské komedie*. Kde a jaká je v tom chyba?

301\* Číslo 1, D dur, op. 60; číslo 2, d moll, op. 70; číslo 3, F dur, op. 76; číslo 4, G dur, op. 88; číslo 5, e moll, op. 95, *Z nového světa*. [Dnešní číslování respektuje všech devět Dvořákových symfonií: č. 1 c moll, č. 2 B dur, op. 4, č. 3 Es dur, op. 10, č. 4 d moll, op. 13, č. 5 F dur, op. 76, č. 6 D dur, op. 60, č. 7 d moll, op. 70, č. 8 G dur, op. 88, č. 9 e moll, op. 95.]

302 Viz Chvála 1912, s. 129–159.

*Jest zvláštností Dvořákovou, že motiv roste mu pod rukou, že z drobného tohoto prvku buduje věty, stavící se na sebe v sekvencích do strmé výše. V té příčině jsou najmě provedení v krajních větách jeho symfonií zdrojem překvapení a působivosti. Nelze tu rozpoznati, co údělem práce a co darem invence; v pravdě proniknut jest i nejjemnější detail práce svěží vynalézavostí. V nejformálnějších obratech a chodech proniká záblesk originálního nápadu. Vždyť i v orchestraci symfonií Dvořákových nelze mluvíti o pouhé práci a dovednosti; vždy i tu nejen schopnost a zkušenost, nýbrž i vynalézavost vede pero skladatelovo. Mnohá kombinace hlasů, jíž se obdivujeme a z kteréž ochotni jsme vyvozovati svéráznost invence skladatelovy, vznikla mezi orchestrací hotové skladby; podobně dostal se do skladby mnohý tón, překvapující svou smělostí. Dvořák skicuje stručně, mnoho nosí v hlavě a mnoho doplňuje při instrumentování. On skutečně komponuje i při orchestrování; jeho hudební duch, únavy neznající, chce býti stále v akci a nepřipouští ve skladbě žádné pouze mechanické práce.*

*V českém hudebním hnutí v druhé polovici minulého století zasvětili se symfonii vedle Smetany, který záhy obrátil se k symfonické básni, dva jeho přední skladatelé, Z. Fibich a A. Dvořák. Pověst Fibichova jako symfonika, nenese se světem; význam jeho nevyvrcholuje v symfonii. Zato Dvořák proslavil českou symfonii a postavil ji na vrchol mezi nejvýznamnější zjevy své doby. Vzletem svých skladeb překonal Brahmsa, jejich slohovostí, ideovou jednotou a ryze symfonickým vyhráněním formy i Čajkovského.*

*Již ve volbě témat svých symfonií prozrazuje Dvořák rozeného symfonika; jsou vždy rázovité, markantní, takových typů, aby při střídání se v rámci věty již pouhým zjevem svým působily jako protivy, a – což jest hlavní – aby byly potřebnou, výhodnou látkou pro stavbu do výše se pnoucí, jakož i tmelem, jenž součásti věty sceluje. Někdy probleskne jimi buď již v původním tvaru neb v některé variantě vzpomínka na Beethovena, který Dvořákovi v symfonii byl a zůstal vzorem, někdy hovoří po brahmsovsku, jindy též Schubert jest jim blízkým; ale ve všem, co z nich vznikne a vzejde, legitimují se jako majetek talentu Dvořákova, který jimi divy tvoří a po starých cestách do nových krajů uvádí.*

*Po starých cestách! Tím chci říci, že Dvořák nikdy nepomýšlel a nikdy nepokusil se o nějakou změnu tradiční formy symfonie, ba že vždy velmi svědomitě, někdy – maje vzor stále před očima – skoro úzkostlivě pečoval o její zachování. Nanejvýš najde se odchylka v modulačním plánu ve větě provedení, že zavládne větší volnost v uvádění témat, že navzájem prohodí si charakter věta hlavní s větou vedlejší v sonátové formě prvního allegra atd. Ostatně pro všechny tyto a mnohé jiné odchylky od pravidel lze nalézt příklad v partiturách symfonií Beethovenových. Dvořákovou zásluhou a jeho úspěchem v symfonii jest, že stávající a ustálenou formu již vzal tak, jak ji našel, naplnil obsahem novým, svojí vlastní, českostí proniknutou, zdravou, původní a přirozenou hudbou.*

*Zajímavý, vsady přímo vzorně symfonický jest Dvořákův pracovní postup při skladbě symfonie. On při každém projevu uvědomuje si jeho poměr k tomu, co předcházelo a co má následovati – v logice jeho práce spočívá mocná komponenta její síly a její slohovosti; v symfonii i nepřipravený vstup tématu nebo náhlý jeho zánik má býti logicky odůvodněn, třeba dodatečně, jak poučuje nás mistr mistrův Beethoven tu a tam ve svých symfoniích a častěji ve svých sonátách. Logičností postupu v symfonické práci Dvořákově podmíněno jest i to, že není v ní místa pro věc náhody, pro okamžitý nápad s celkem nesouvisící, a že ona nedá vzniknouti nadbytku materiálu. Každý motivek, každý hudební prvek má svoji úlohu, žádný není přebytečným. Mnohý má štěstí, nabýváje v provedení rostoucího významu, jehož nenadál by se u něho nikdo v prvním dílu sonáty; prostý motiv obrátí se ruče,<sup>303</sup> když druhý k němu přiskočil, z nevinné na oko jejich hříčky vyrostle mohutná sekvence, po níž celá věta vyspěje do závratné výše.*

*To znal a učil Beethoven, to umí též A. Dvořák. Hru s motivem, výhodnou, vždy účelnou, nebezpečnou, když zbytečnou neb nemístnou, unavující, protivnou, když neobratnou, po Beethovenovi žádný skladatel v symfonii tak mistrně neovládal jako Dvořák. V ní také nejčastěji problesknou beethovenismy skladbou Dvořákovou, najmě v těch místech, kde motivu zmocní se basy a stavějí se s ním napříč proti rytmickému proudu ostatních hlasů.*

*Výborně vyvinut jest Dvořákův cit pro souměr formy. Pokud jde ve skladbě vše urovnané podle osvědčených pravidel, ani to nenapadá, hned ale zřetelně ozve se tato přednost skladatelova, jak naskytne se ve větě jistá odchylka, kterou mění se v ní poměr jednotlivých dimenzí a nebo pozice jejich součástí; v každém takovém případě*

---

303 ruče = hbitě, čile, rychle

urovná Dvořák bez násilností formu tak, aby zůstala jasná a souměrná ve svých obrysech. Přílišnou úsečnost projevu Dvořák v symfonii nemiluje; máje ve věcech hudby vzácné látky vždy sdostatek a jsa nadán výmluvností, vyslovuje se nejen jadrně, ale i důkladně. Přesto vět nezvykle dlouhých jest v jeho symfonii pořádku; nejspíše ještě napadne větším rozsahem svým první *allegro* některé z jeho symfonií, speciálně první jeho díl, když skladatel, rozloživ v něm do široka markantní téma hlavní a připojiv k němu třeba ještě druhé, pobočné, rovněž v hlavní tónině, oddaluje se vstupem věty vedlejší, aby ji uvedl po některé *retardaci* nebo *pomlčce* tím efektivněji. Že pak tím prodlouží se v sonátové formě věty i třetí díl, nabývá celek značnějších rozměrů. Co tu výjimkou jest u Dvořáka, bývá pravidlem u moderních skladatelů symfonií, kteří mimo to i ve střední, prováděcí větě sonáty rozkládají um svůj široce a dlouze, často déle, než mohou ubrániti se frázi. Toho ovšem u Dvořáka není. Na jeho roli symfonické není koukolu ani hluchých klasův: každé zrno jest zdravé, plné a každé zdravě vzejde.

Z pěti symfonií, které Dvořák publikoval v patnácti letech, každá jest ryze dvořákovská, každá hovoří jeho způsobem, každá nese se jeho duchem a jest zbarvena po jeho způsobu národně, avšak každá z nich má zvláštní svůj ráz, či snad lépe řečeno zvláštní své ovzduší, v kterém se uzavírá a odlišuje od ostatních. Kolik děl, tolik typů – toho patrně Dvořák chtěl a skutečně taky docílil. Nejenže pátá jest ‚z nového světa‘, každá jiná jest proti ostatním z jiného světa. Tu netřeba teprve poukazovati na rozdíl do očí bijící mezi první a druhou symfonií, které náladou, obsahem, ba i slohově různí se od sebe tou měrou, že považovati je možno přímo za protilehlé. Vždyť i náladou spřízněné symfonie Dvořákovy, na příklad první a třetí, rozlišují se v podstatných věcech. Hlavní příčinou této různosti zjevů ve skladbách téhož oboru jest bohatá fantazie Dvořáková, jež každé nové dílo oživuje novými obrazy. Příslowecná bohatost invence Dvořákovy jest v symfoniích mistrových nevyčerpateľným zdrojem nových projevů a dojmů. Tím nemá býti řečeno, že by rázovitost a novost symfonické hudby Dvořákovy naprosto zabránila vzniku nahodilé *reminiscence*. Intezivní vliv Beethovenův na symfonickou tvorbu Dvořákovu vnáší do ní mnohý zvuk beethovenový, občas znatelná jest v ní blízkost Brahmsova, někdy zahlaholí Smetanou, jinde opět tónem schubertovským. Děje se tak bezděčně, skladatel o tom neví, neboť kdyby věděl, najde v bohatém svém majetku hudebním bezpočetně cest, aby se vyhnul *reminiscenci*. U skladatele svéráznosti Dvořákovy nemůže žádná *reminiscence* ohroziti přesvědčení o samostatnosti, osobitosti jeho invence. Dvořák všady tak silně připomíná Dvořáka, že upomínka na hudbu cizí kmitne se vždy jen v proudu jeho hudby, zanikajíc v témže okamžiku, v kterém se vynořila.

V symfoniích Dvořákových, vůbec v jeho hudbě absolutní, převládá nálada jasná, radostná, projev myslí veselé, neznepokojované pochybnostmi skeptika, zlatý, lesklý a zvonivý tón, jako ohlas duše zdravé, nerozdrásané bouřemi vášně, nestižené světo-bolem, nemroucí v beznaději pod tíhou ztraceného žití. Strádání, těžký boj za existenci, zklamané naděje, všeliké příkoří a zneuznání dobré snahy – to vše snad dosti těžce na něho doléhalo, ho rmoutilo, bolelo, dočasně i soužilo, ale nezkalilo jeho jasné mysli, která zrcadlí se v duševním jeho díle. Nálada ponurá jen výjimkou nalézá místa v jeho symfoniích, a i pak záhy sluneční paprsek probleskne jejím mrakem. Vzácnou v té příčině odchylkou, ba zjevem ojedinělým, jest symfonie druhá, *d moll*, kterou prochvívá mocný vzruch citu; rozčeřenými proudy svými připomíná divou romantiku strmých skal a větrem rozvlněných borů.“

---

Z těchže důvodů, z kterých o symfonické tvorbě Dvořákově na tomto místě nelze šíře se rozepsati, dlužno jen stručně, skoro jen mimochodně zmíniti se o jeho **díle komorním**, ač zaměstnávalo skladatele po celý život, vznikalo u něho z půdy nejurodnější a skytlo nejbohatší žeň. Hned v počátcích skladatelské činnosti Dvořákovy měla vrch hudba komorní (z neuveřejněných prací označeno jest *kvinteto z a moll* jako op. 1 a *smyčcové kvarteto z A dur* jako op. 2), k ní ve všech fázích své tvorby vždy znovu se vracel. Kdežto po přilnutí k hudbě programové Dvořák zřekl se symfonie, vůbec absolutní hudby orchestrální, lásku k absolutní hudbě komorní zachoval si takřka až do svého skonu. Mezi nejpozdějšími jeho skladbami jsou dvě *smyčcová kvarteta* (As dur, op. 105 a G dur, op.

106), která vznikla v bezprostředním sousedství symfonických básní, spontánně, ne na vybidku či objednávku; jeho tvorba komorní v nich vyvrcholuje.

Komorní hudba byla Dvořákovi potřebou po celý život, byla nejmilovanějším projevem jeho duše hudbou překypující; netísnila a neobmezovala jeho vynalézavost, ukájela jeho touhu po krásném zvuku a uvedla ho tam, kde nejraději při práci dlel – do kvetoucího čtyřhlasu. Co jiným způsobovalo námahu, naplňovalo pochybnostmi, uvádělo do rozpaků, nutilo k pokusům ne vždy zdařilým; volba vhodného materiálu komorního, práce s motivem, logické vybudování věty, úměrnost formy a zpěvnost všech hlasů u Dvořáka dostavilo se a fungovalo správně, kdykoliv chtěl. Důležitá složka jeho vlohy, hudební instinkt, který bděl nad invencí a bděl nad postupem práce, vedl ho bezpečně, chránil před nadbytečnými délkami a nad zabředěním do mělčin či uváznutí na nich. Jiné přítěže práce komorní, přílišné hloubavosti při skládání, v které utápí se přehlednost a úměrnost věty a vzniká její rozkouskovanost, byl Dvořák předem již ušetřen svou povahou uměleckou, která, zvyklá jsouc na abundancie<sup>304</sup> vynalézavosti a spoléhajíc na bezpečné vedení zmíněného hudebního instinktu, neznala sklonu k hloubavosti, k tvorbě silně reflexivní. S invencí neměl nikdy žádné práce a práce jeho byla v podstatně vždy zase jen invencí; spekulace měla málo podílu na jeho výtvorech, které z hlavy skladatelovy, jako Pallas-Athéna z hlavy Diovy, vyskočily v plné zbroji.

Případy, že mezi prací naskytl se překážka, přes kterou nedostal se snadno, u Dvořáka byly výjimkou velice řídkou, i ve složitých široce založených dílech, v oratoriích, operách apod. V komorní hudbě vím o jediném případě: v době vzniku posledních dvou smyčcových kvartet vídali jsme se s Dvořákem takřka denně; sledoval jsem postup práce v *kvartetu z As dur*, obdivoval se rozmachu tvůrčí síly v něm a rázovitosti projevu, an tu znenadání mistr překvapil mne sdělením, že narazil na potíž (bylo to ve větě finální) a začal nové *kvarteto* (z *G dur*), které komponoval a dodělal v „jednom tahu“. Myslím, že obtíž, pro kterou *kvarteto z As dur* uprostřed práce doznalo odkladu, nebyla veliká a těžce překonatelná; spíše asi vznikla mimovolným odskokem mistrovny invence od hudebního předmětu, kterým právě se zabýval, a tou měrou zabavila se novými idejemi, že nebylo lze ubrániti se tvorbě nového díla a vrátiti se před ukončením tohoto k dílu před tím rozdělanému. Takoveto náhlé odskoky od aktuální práce snadno chápeme u skladatele, jehož invence byla činnou nepřetržitě, pracovala i ve chvíli oddechu, na procházkách, ba i mezi rozhovorem o věcech běžných, při zábavách v kruhu rodinném, přátelských besedách aj. Jen před úlohou celé fugy, které ostatně vyhnul se kde mohl, Dvořák, jemuž každá jiná práce kontrapunktická plynula sama sebou, pociťoval nevolnost, do práce se nutil. Příkaz formy, který jinde plnil, aniž naň pomýšlel, zde ho ve volnosti tvorby zkracoval, skutečně tížil.

Jako v jiných oborech tvorby, tak i v hudbě komorní Dvořák respektoval tradice. Byl pevně přesvědčen o oprávněnosti a účelnosti zděděných v ní forem, a nikdy nepociťoval potřeby se od nich odchýlit, je drtiti. Z tohoto vyloženého konzervatismu Dvořákova usuzovalo se na jeho odpor proti novotě a pokrokovosti (oba pojmy často mylně se zaměňují a ztotožňují). Neprávem. Pro mne tento formální konzervatismus Dvořákův nikterak není důkazem nižších jeho obmyslů ve věcech umění; spíše nasvědčuje jisté soběstačitelnosti jeho hudebního ducha, který netoužil po novostech vnějších, nýbrž své umělecké poslání vykonal v tom, že z moci své rázovité vlohy staré formy naplnil novým obsahem. V této náplni zděděných forem novým, dvořákovským obsahem tkví význam i úspěch komorní tvorby Dvořákovy. Sonátová a rondová forma krajních vět cyklické formy komorní dostačovala mu úplně, nikterak ho neobmezovala a nestišňovala v projevu, a do obou středních vět cyklické skladby, z nichž tradičně jedna vede si v široké zpěvnosti, v lyrickém roztoužení a druhá, kontrastující, vesele hýří, vešlo se tolik krásných myšlenek a působivých uměleckých sledů, že skladatel byl tím úplně uspokojen a v plné míře uspokojil též své posluchače. Tím, že ve scherzu častěji uplatnil typ českého tance „furianta“, nebo že adagio věnoval „dumce“, jež byla projevem jeho lásky k lidové hudbě jinoslovanské (nejmž slovácké a jihoslovanské), nikterak neotrřásal tradicemi a nesnažil se o novost formy, spíše jen obě blíže specializoval, zřejmě poslovanštil.

---

304 abundance = početnost, hojnost, nadbytek

Přes rázovitost projevů Dvořákových jsou v jeho hudbě komorní znatelný dva cizí vlivy: beethovenský a schubertovský. Beethoven vůbec byl ideálem Dvořákovým, s Schubertem sblížoval českého skladatele sklon k hudbě lidové, k její zpěvnosti, někdy i nevázanosti. Beethoven středních let, *Razumovských kvartet* op. 59, *obou trií* op. 70, *sextet* op. 71 a 81b, byl Dvořákovi nejzářivějším vzorem ve tvorbě komorní, v osnově tematické, v práci s motivem, v založení formovém, v logickém vybudování věty, zkrátka ve všem, co se skladbou souvisí, tvoří její podstatu – s výjimkou invence: tu měl Dvořák vlastní a tak při síle, že o invenci svého vzoru opírali se nemusel. Vnikají-li někdy beethovenismy do díla Dvořákova, nejsou důsledkem ani vědomého, ani podvědomého napodobování invence velmistrovů, nýbrž nahodilými příbuznostmi a odlesky původnosti projevu na okamžik zastírajícími, ale v podstatě neznehodnocujícími. Kmitne-li se u Dvořáka beethovenská reminiscence, tak prokmitá takovým bohatstvím rázovité invence, že tu či onu její součástku přechodně může zabarviti, ale ji přebarviti nemůže.

Schubertovsky utváří se u Dvořáka někdy věta finální, odchylující se od zásady čtyřhlasu a protežující rozjařený zpěv lidového typu. Jest tu jakási povahová příbuznost mezi českým skladatelem a jeho německým vzorem, jistý invenční přepych a plynoucí z něho opomíjení hospodárného zpracování vynalezených prvků. Skladatel se rozezpívá, věta jest květ na květu a stále ještě puká to a pučí na všech stranách. Nejen že není nouze o nápady, jest jich nadbytek a každý má touhu vysloviti se z plných plic, široce, hýřivě. Zároveň zpěv přibarvuje se lidově; stává se to bezděčně, skladatel, aniž to chce a aniž o tom ví, zpíváje mává praporem v barvách národních. Jeho

zpěv

podvědomě stává se ohlasem lidové písně, která od mládí ho obklopovala, provázela životem. Dlužno zde znovu poukázati k omylu (zejména v Německu šířenému) tkvícímu v domněnce, že Dvořák ve skladbách svých „užíval národních písní“, že témata vybíral z lidového zpěvu. Nic takového se nedělo. Jako u Smetany, tak i u Dvořáka národní tón v hudbě byl odezvou lidovosti umělce, charakteristickou značkou jeho vynalézavosti; nedostával se na zavolání, nýbrž nevolaně ozval se všady. S ojedinělými výjimkami schválnými (na příklad v ouvertuře ku *Kajetánu Tylu*) není lidových citátů ve skladbách Dvořákových.

Se Schubertem spřízněn jest Dvořák též svou láskou ku kyprému zvuku. Nikdy nenapsal něčeho, co by neznělo, a při vši práci ovládnán byl tužbou, aby co napsal, znělo krásně. Bylo vrcholem uznání, přiznal-li cizí skladbě, že zní, a své vlastní nikdy by byl neodpustil, že tu či onde nezní, tj. nezní tak, jak si představoval. Byl jako Schubert mistrem zvukovosti a účín z jejího původu pochodící vysoce cenil.

Sledují-li stopy Schubertova vlivu v komorní hudbě Dvořákově, tanou mi na mysli, jako skladby tento vliv obzvláště zdůrazňující, *smýčkové sexteto* op. 48, *smýčkové kvarteto z Es dur* op. 51, *klavírní kvinteto z A dur* op. 81, nad jiné pak *Dumky* pro housle, violoncello a klavír (op. 90), které Dvořák složil pro koncerty, v nichž před svým odjezdem do Ameriky loučil se s českým venkovem. Při provozování *Dumek* skladatel sám se zálibou ujal se partu klavírního. Ač nebyl klavírním virtuózem, ba ani pianistou vyslovené dovednosti, poutala jeho interpretace klavírního partu v *Dumkách* (vícekrát byl jsem jejím svědkem) měrou neobyčejnou: bylo mi, jako bych v ní slyšel vznikati a se vyvíjeti skladbu, spojovala se s duševní analýzou díla.

Vlivy beethovenovské pronikají celým komorním dílem Dvořákovým, jeví se hned v počátcích a vyvrcholují v posledních dvou *smýčkových kvartetech* (op. 105 a 106). Často křížují se v tomtéž díle s vlivy schubertovskými, které však zpravidla jen dočasně nabývají vrchu, ustupující záhy silnějším vlivům beethovenovským. Adagia Dvořákova, obyčejně formy variační neb rozšířené trojdílné formy písňové, skorem vesměs tváří se beethovensky; hlavně mají vzhled adagií Beethovenových, jejich mohoucnost invenční a sílu výrazu. Není nikterak výjimkou v komorním díle Dvořákově, že právě silou svého projevu nejvíce připomíná Beethovena.

Mluvívá se někdy též o Brahmsově vlivu na Dvořákovu tvorbu vůbec a na komorní zvláště. Pro mne, s výjimkou *Slovanských tanců*, jimž *Uherské tance* Brahmsovy sloužily za vzor, vliv tento v díle Dvořákově není znatelným. Různost uměleckých povah obou mistrů jaksi předem již vylučovala vzájemný vliv. Mimo sklon k absolutní hudbě, který sblížoval Dvořáka s Brahmsem, přes hojně styky osobní a náklonnosti vzájemné, nebylo vydatnějších a trvalejších uměleckých doteků mezi oběma. Zapřádání se v sebe, hloubavost, akademické ujasňování tvorby, přesný řád a úzkostlivá bdělost nad přípustností myšlenky a výrazu, naprostá ustálenost v nazírání na potřeby



umění, vše co tvoří podstatu umělecké povahy Brahmsovy a jest charakteristickou značkou jeho tvorby, Dvořákovi se nezamlouvá, s jeho cítěním a snažením se nesrovnává. Kdežto Brahms uvažuje o založení a vybudování skladby, přemítá o vhodnosti a účelnosti jednotlivých projevů, o vzájemných jejich vztazích a úkolech v díle, tedy s invencí i spekulací uplatňuje ve své skladbě, Dvořák bez reflexí dává se vésti svým instinktem, nepřemítá, nekalkuluje. Není tu tedy příbuznosti cítění a konání, podmiňující vliv na tvorbu. Mimo to zasáhl Brahms svým vřelým přijetím a doporučením vlohy Dvořákovy do osudů tohoto skladatele v době, kde povaha jeho již byla vyhráněna. Proto vliv Brahmsův nevsával se do povahy českého umělce tak, jako vliv Beethovenův a Schubertův, nýbrž působil jaksi jen zevně. Dvořák ochotně přijímal rady německého mistra, a pokud neodporovaly jeho pudům a vjemům, též ochotně se jimi řídil. Pevně utkvěl v Dvořákově mysli výrok Brahmsův: „Nemůžem psáti tak krásně jako Mozart, ale tak čistě jak on psáti můžeme“<sup>305</sup> a pro všechnu budoucnost byl mu direktivou. Takových vnějších vlivů při obapolné náklonnosti bylo dosti, ale do hloubky nevnikl žádný z nich.

---

Dříve než vrátím se ku dramatické skladbě Dvořákově, poslední fázi jeho tvorby (poamerické) pronikající a vyzdvihující, ještě slovo o jeho **písni**. Nezabírá mnoho místa v souborné výstavě děl Dvořákových, v které vůbec drobná práce téměř se ztrácí vedle nedohledné řady skladeb objemných, široce založených a do velkých výší se pnoucích. Dvořák, jenž v cyklických dílech svých a též v operách, oplývá lyrismem, miluje rozezpívati se zaníceně – vždyť zpěvné jeho duši přirozeně zpěv byl nejbližším a nejpřímějším projevem toho, co v ní vřelo a po výrazu toužilo – dochází tu ukojení této touhy své tak vydatně, že nepociťuje potřeby vyslovovati se v drobné písni. Přesto u umělce, jemuž práce byla životní podmínkou a který po námaze velkými pracemi způsobené hledal a našel odpočinek v práci drobnější, snůška písni sólových, dvouhlasých a sborových reprezentuje velký majetek, s ohledem na četné drahokamy v něm se vyskytující, skutečný poklad. Třeba v písni netkvěl velký význam Dvořákův, třeba píseň nebyla nejplodnějším z polí jeho vlohou zúrodněných – tolik tvrdím po zralé úvaze a po opětných, pátravých rozhledech v naší lyrice, že nejkrásnější a nejoriginálnější sólové a dvouhlasé písni české napsal Antonín Dvořák.

Jako hravý paprsek nového životonosného zdroje světelného a tepelného pozdraveny byly roku 1877 v celém světě hudebním a k hudbě Inoucími *Moravské dvojzpěvy* Dvořákovy. Překvapila invenční bohatost a rázovitost (zpola z originality skladatelovy, zpola z jeho sklonu k lidové písni valašské a slovenské pochodící) těchto zpěvů skladatele již šestatřicítiletého, o němž věděl sice užší kruh jeho přátel a ctitelů, ale velký svět neměl potuchy. Dvanáct let před tím, mezi prvotinami skladatelovými, vznikl první cyklus písni na texty z *Cypřiše* [G.] Pflagra-Moravského, z něhož po změnách mnohých a podstatných opravách deklamačních *Čtvero písni* jako op. 2 publikováno [bylo] v Praze (u Starého, teprve roku 1882) a další výběr pod titulem *Písni milostné* (op. 83) vyšel tiskem u Simrocka v Berlíně.

Není nezajímavým postřeh toho, jak Dvořák, který vospěv na mistra jména světového, v kriticismu neúprosném ničil své partitury z mladých let, k *Cypřišim* zachoval si lásku a ještě ve fázi umělecké své vyzrállosti k nim se vrátil. Přirozeně po senzačním úspěchu *Moravských dvojzpěvů* (op. 20 u nás, pak op. 32 a 38 u Simrocka) naléhání nakladatelů na publikace písňové způsobovalo, že Dvořák píseň vyhledával častěji, nežli by byl snad učinil jen z vlastního popudu. Celkem dvacet opusů, aspoň z polovice již před tím vzniklých, naplňuje se písňovou skladbou Dvořákovou. Z těch písni sborové (v pěti sbírkách uveřejněné) povstaly většinou z podnětu přítele Dvořákova, Srba-Debrnova, který ve své vlastnosti jako jednatel pražského Hlaholu s vytrvalostí neodbytnou Dvořáka nabádal ku skladbě sborů.

Jakkoli Dvořákovi nescházela schopnost k hudebnímu vystižení nálady básně a smysl pro zdůraznění slova ve skladbě ponejvíce zavčas se dostavil, máme v Dvořákových písniích staršího data častěji dojem, že jejich melodie

---

305 Obdobu tohoto citátu zmiňuje Chvála ve fejetonu o Dvořákovi z *Politik* (8. října 1882) v *Pamětech* na straně 180.

nevznikla sice samostatně mimo slovo, ale též jedině z něho nevyplynula, že vyvěrá na rozhraní vlivů básnických a absolutně hudebních, že jest výsledkem kompromisu mezi obapolnými těmito vlivy.

Jistě jako Smetana, též Dvořák první popudy pro skladbu na slova bral z těchto; báseň ho nadchla, oplodnila jeho invenci. Avšak, kdežto Smetana, skládaje na slovo, vedle vlastního doznání text tak dlouho si opakoval, až si jej úplně vštípl v paměť, přičemž jaksi samočinně vznikalo jeho přiléhavé zhudebnění, u Dvořáka překypující a netrpělivá hudební invence zpravidla nevyčkala ukončení tohoto procesu, a předbíhající mu, do jisté míry diktát slova doplňovala diktátem vlastním. Při tom někdy ohled na hudební formu překonal ohled na požadavek básně, rozhodl její trojdílnost, která jen nezdůvodněným opakováním prvního dílu na konci byla dosažitelná, nebo pro skladbu strofickou, ač přáním či dokonce příkazem textu byla píseň prokomponovaná.

Mluvě o výtkách, které – začasťe předsudkem živěné, zúmyslně zveličované, přehnaně zdůrazňované – do jisté míry oprávněně činily se Dvořákově skladbě na slovo, nemohu nezmíniti se o slabostech jeho deklamačních, které nejen hyzdily jeho skladby z mládí, nýbrž, jen pozvolna ustupující, i ve zralejších plodech zůstavovaly kazy. Kdežto Smetana, seznáv nezadájně právo přízvuku v kompozici na české slovo a uvědomiv si dosavadní vlastní poklesky v té příčině, záhy postaral se o nápravu a již v *Hubičce* (1876) dal příklad bezvadné, vzorné hudební deklamace, Dvořák nepocítoval stejně naléhavě potřebu nápravy a dlouho po tom, řidčeji sice, ale přec jen upadal do dřívějších chyb a dopouštěl se prohřešků proti umístění přízvukných slabik v taktu. Ještě v jeho písňové publikaci z roku 1887, v písni *V národním tónu*, op. 73, kalí poklesky deklamační (na příklad v krásné písni *Ach není tu není* na slova zpěvu lidového) půvab invence a procítěnosti projevu. Teprve v posledním svém opusu lyrickém, v proslulých *Biblických písničkách* (op. 99), komponovaných za pobytu v Americe na texty žalmů a tlumočících ve vroucích modlitbách hlubokou zbožností skladatelovu, dbáno jest s péčí před tím nedostižnou správnou deklamací zpívaného slova.

Jedinkrát ve svém životě (roku 1889, *Čtyři písničky*, op. 82) komponoval Dvořák na německý text (básně své oddané překladatelky písni do němčiny, Malybrok-Stielerové). Vytýkal jsem to, jakož vůbec vytýkám, když český skladatel zhudebňuje přímo německou báseň a tím rozmnožuje lyrický majetek německý, místo aby německý text, který ho chytl, k účelům kompozice dal si předem přeložiti do češtiny a podnikl skladbu českou. Z náruživosti, s kterou Dvořák se bránil proti výtce, poznal jsem, že vycítil její oprávněnost; bylť nejtemperamentnějším ve své obhajobě, cítil-li se v nepravu. Předhodil mi úzkoprsost, mluvil o „nesmyslu“ a chtěl mít pokoj. Ale nikdy více nesáhl k německému textu, ač svody k tomu se množily. Mimo to publikaci tuto dvě věci přiblížily českému citění: za prvé mohla se pochlubiti přiléhavým, správně deklamovaným překladem českým a za druhé hned v čísle prvním (*Kéž duch můj sám*) obsahuje nejkrásnější píseň českého původu. Ve svém důkladném a zajímavém článku *Antonín Dvořák v písni*,<sup>306</sup> uveřejněném v jubilejním spise Umělecké besedy (*Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě* 1912) podotýká dr. Jaromír Borecký, že slyšel od českého hudebníka a kritika výrok, že kdyby byl Dvořák jen tuto píseň napsal, byl by již pro ni samotnou naším největším skladatelem písni. Přiznávám se k tomuto výroku a nikdy jsem jej nelitoval. Znáám a mám v lásce ještě jednu píseň, jež v příčině krásy invenční a opojnosti zvukové se zmíněnou písni *Kéž duch můj sám* účinně soutěží, a ta rovněž jest od Dvořáka; jest to: číslo 4 *Cigánských melodií* (na slova Heydukova), *Když mne stará matka* (op. 55 z roku 1880) – vše tu [jest] lyrickým půvabem, vše nese se rázovitostí, každá nota originál!

Dalo by se ještě leccos pověděti o tom zvláštním lyrismu Dvořákově, jak jeví se na příklad v *Písničkách z Královédvorského Rukopisu* (op. 7),<sup>307</sup> v *Písničkách srbských* (op. 6),<sup>308</sup> v *Básničkách novořeckých* (op. 50),<sup>309</sup> v různých publikacích sborových (op. 27, 28, 29, 43, 63) aj., avšak ve zmínce mimochodní není pro to místa. Chci jen ještě

<sup>306</sup> Viz Borecký 1912, s. 249–306.

<sup>307</sup> *Písničky na slova z Rukopisu královédvorského*

<sup>308</sup> *Čtyři písničky na slova srbské lidové poezie*

<sup>309</sup> *Tři novořecké básně*

zmíniti se o kompozičním slohu písní Dvořákových. Jsou, myslím, přímým pokračováním písní Schubertových. Vznikaly za stejných podmínek, rostly v ovzduší příbuzné vlohy, byly tam i zde projevem zpěvné duše melodií oplývající. Jak u Schuberta, tak u Dvořáka každá píseň skutečně zpívá, má melodický vznos slovo uchvacující. Zálibu v novoromantismu v usilovnějším zdůrazňování slova ve slohu deklamatorním, nadvládu melodie neuznávajícím, Dvořák nikdy nesdílel. „Když píseň, tak zpěv“, říkával, a zpěv nepředstavoval si jinak než kypře melodický. Zle by mu křivdil, kdo by z toho soudil, že o slovo se nestaral více než jako o první podnět ku skladbě, o jejichž dalších osudech pak rozhodoval absolutní hudebník. S výjimkou ohledů formálních svou skladbou slovu nechtěl odporovati a také neodporoval. Ale chtěl je vždy zpívat, nikdy pouze deklamovat; v tom s obejitím novějších směrů a popudů přímo navazoval na Schuberta. Tkví v tom též kus jeho českosti, že slovo ho rozezpívalo, v první řadě působilo na jeho melodickou invenci. Lidová píseň, jež v lyrice Schubertově byla vůdčím živlem, též Dvořákovi svítila na cesty lyrické.

### ***Poslední tři opery Dvořákovy***

Po úvahách o mimodivadelní tvorbě mistrově, přebohaté a velevýznamné, všady známé a oslavované, nesoucí jméno jeho světem, zatím co divadelní tvorba jeho s výjimkou ojedinělých pokusů nepřekročila hranice české své vlasti, vracím se k operám Dvořákovým, které ve vzpomínkách svých opustil jsem po *Jakobínu*, zakončujícím střední, přechodní fázi ve vývinu dramatické vlohy mistrovy, ovládané přímo i nepřímou vlivy vídeňskými, Dvořákův dočasný sklon ku konzervatismu posilujícími. Bylo již poukázáno k tomu, že desetiletí, ležící mezi skladbou *Jakobína* a skladbou následující báchorkové opery *Čert a Káča* (1889–1899), naplnilo se touhou po pokrokovosti projevu a činy, v kterých ukázala se tato touha. Bylo již promluveno o přerodu v nazírání skladatelově na potřeby jeho umění, o přilnutí k hudbě programové, o úsilí vynaloženém na vymýšlení poklesků proti dramaticčnosti v předchozích operách atd. Celá bytost umělce proniknuta byla snahou po pokroku a vyvrácení předsudku, že trvale jest ovládan smýšlením konzervativním a že i nadále odvrací se od idejí, za které před ním bojoval Smetana a vedle něho bojuje Fibich.<sup>310\*</sup> „Považují mne v našem umění za přítěž, ale já dokážu, že jsou na omylu“, ohražoval se Dvořák v soukromém rozhovoru, a hned na to ozvalo se jeho přání: „Jen kdybych měl vhodné libreto!“ Libret se mu nabízelo dosti, ale žádné ho nechytlo. Až konečně svěřil se mi, že zamlouvá se mu Wenigův text *Čerta a Káči* a chtěl věděti, jak já o něm soudím; přečetl jsem jej a shledal vhodným ku skladbě.

Premiéra nové opery Dvořákovy *Čert a Káča* na text Wenigův v Národním divadle byla 23. listopadu 1899 a cituji o ní zprávu, již napsal jsem do *Národní politiky* ze dne 25. listopadu 1899:

#### **„Čert a Káča**

*Opera o třech jednáních. Text dle národní báchorky napsal Adolf Wenig. Hudbu složil dr. Antonín Dvořák.*

*Konečně tedy odhodlal se náš Dvořák ku komponování nové opery. Během desíti roků, které uplynuly od kompozice Jakobína, nestranil se sice mezi bohatou prací v oboru symfonické a komorní hudby tvorby dramatické, ale věnoval v této veškerou píli výhradně přepracování a částečným přeměnám partitur oper dřívějších, Dimitrije a Jakobína. Ve způsobu, jakým si při opravách těchto vedl, bylo znatelné, že názorem svým na potřeby a cíle české hudby dramatické, v které dříve hájil stanovisko slohu kompromisního, vždy více naklání se k zásadám*

<sup>310\*</sup> V paměti ožívá událost, již byl jsem svědkem při slavnostním sezení České akademie 2. prosince roku 1898. O. Hostinský přednášel o „uměleckém ruchu v národě českém za posledních padesáti let“. V momentu, kde zdůrazňoval můj náhled, že Dvořák jest konzervativce, Dvořák, jenž seděl vedle mne, prudce se vzchopil a tak hlasitě, že bylo to slyšeti nejen v řadách akademiků, nýbrž i v obecnstvu, a že slyšel to i přednášející, ohradil se proti tvrzení jeho cit urážejícímu slovy: „To není pravda!“, načež shromáždění opustil. Příhodou touto Dvořák nanovo utvrzen byl ve svém přesvědčení, že dr. Hostinský jest zapřísáhlým jeho nepřítelem a dr. Hostinský nanovo popuzen proti Dvořákovi. Marně snažil jsem se po té smýti či aspoň zmírniti trapný dojem, který událost vyvolala na obou stranách.

moderního dramatu hudebního. V této příčině bylo tedy lze nadíti se, že mistr v nové opeře své zřekne se styku se starší formou zpěvoherní, nadvládu hudby absolutní nad požadavkem dramatickým podporující, a že přilne k dramatu hudebnímu. Že v novější fázi své činnosti skladatelské snahám pokrokovým přeje a uznává jejich oprávněnost, jimi se i řídí, toho důkaz podal tím, že stal se vyznavačem zásad hudby programové a jako symfonik jal se komponovati básně symfonické, ovšem že se zdarem vynikajícím. Nová opera Dvořákova jest v hudebním svém zjevu skutečně výsledkem moderního nazírání na potřeby hudby dramatické, jest hudební veselohrou, v níž ku správné a plastické deklamaci slova zpívaného, případné charakteristice osob jednajících, nepřetržitému proudu děje, říznému, působivému zhudebnění obrátů dramatických, zkrátka ku všem požadavkům moderní tvorby s velkou péčí se přihlíží.

Vzhledem k tomu, že Dvořák v uplynulém desetiletí několikrát vrátil se ku tvorbě dramatické, tedy divadlu nikterak se nevyhýbal, nutno spatřovati příčinu jeho otálení se skladbou opery nové v nedostatku vhodného libreta; tomu nasvědčuje i rychlost, s kterou rozhodl se pro kompozici Wenigova báchorkového textu Čert a Káča, který – vycházejce vstříc jeho náklonnosti ku zhudebnění látek pohádkových, v kompozici balad Erbenových osvědčené – rázem se mu zalíbil. Operní tvorba nynější, odvracejíc se od látek romantických a historických v moderních tužbách významu pozbyvajících a hledajíc oporu proti přívalu realismu, tíhne k látkám báchorkovým. Pronikavý úspěch Humperdinckovy Perníkové chaloupky byl důkazem, že obecenstvo dovede se interesovati pro dramatizovanou pohádku a že přeje opeře báchorkové.

Spisovatel libreta Čert a Káča, které v konkurzu divadelním vyznamenáno bylo první cenou, v podání známé české pohádky o zlé Káči, s kterou ani čert nepořídí a již proto ovčák čertu nasadí, aby vysvobodil kněžnu z jeho spárů, řídí se očividně jejím zněním v baladě Lad. Quisa, z níž čerpá i posilu pro jadrnou a úsečnou, zdravým prostonárodním tónem se nesoucí a proto hudební skladbě dobře svědčící dikci své knihy.“

Následuje vylíčení děje opery, od něhož, jako jinde, i zde upouštím.

„Řízný humor lidový a prostý báchorkový tón, který podařilo se básníku v libretu zachovati, vystihl výborně i skladatel. Jako báchorka sama, pojímá i hudba věc ze stránky humoristické. Zde nejde o vzrušující líčení hrůz, o akcenty vášně, o výkřiky zoufalství, nýbrž o rozmarnou hru s čertem bojácným a naprosto nenebezpečným. Proto hudba Dvořákova nese se proudem veseloherním, z něhož ve scénách posvícenských a při výstupech ovčáka a Káči, jakož i v závěrečných sborech vesničanů vyznívá roztomile a srdečně prostonárodní tón hudby lidové, a sice v onom zvláštním půvabném zbarvení, které charakterizuje veškerý styk hudby Dvořákovy s hudbou lidovou a který jest hlavním příznakem českosti této hudby.

Vůbec vyniká nová opera Dvořákova naprostou českostí zjevu. Tato českost díla podmíněna jest národním rázem báchorky a národními barvami hudby Dvořákovy, jež zde ze svého spojení s hudbou lidovou úspěšně těží pro svéráznou kresbu jednajících osob z lidu. Vždyť i z čertovské muziky, která provází ďábla na jeho potulkách po zemi a která ovládá druhý akt zpěvohry z úplna, v řízném humoristickém zbarvení ozývá se lidový tón v případném zjevení. Jako v české báchorce čert i líčení pekla mají svou národní zvláštnost, tak přirozeně i ve zhudebnění akce této báchorky bylo skladateli přihlížeti k této zvláštnosti. Učinil tak s plným zdarem a jak vtipně si při tom počínal, poznáváme každou chvíli – z rozmarného tónu, v kterém čert dvoří se Káče a promlouvá s vesničany, z polkových a furiantových choutek ďábelských tanců, z karikované elegance, s kterou Lucifer se ohlašuje a uvádí, z vtipné přeměny ďábelské polky v polku vesnickou, podle které Káča vytancuje z pekla atd. atd.

Zcela svůj, úplně ve svém živlu a tím i nejšťastnější a nejúčinnější jest Dvořák ve scénách lidových, mezi vesničany, při posvícenském veselí. Tu víc oživí a rozjaří se, čeho on hudbou svou se dotkne. Veselý sbor vesničanů, ovčákova píseň, valčík od podlahy po vesnickém způsobu říznými basy podložený, ovčákovy dobrosrdečné domluvy, zpěv obdarované Káči, závěrečný sbor sedláků – toť samá skvostná hudba rázu prostonárodního, typu vysloveně českého. Vydátně posiluje českost nové opery jasná a správná deklamace slova zpívaného.“

Vnější úspěch opery *Čert a Káča* byl pronikavý. Pro zbytek roku 1899 a v roce následujícím, v kterém na místě dosavadního Družstva ujala se vedení Národního divadla nová Společnost, opanovala repertoár zpěvoherní nová opera Dvořákova a dominovala v něm, až na konci března roku 1901 vystřídána byla v nadvládě ještě úspěšnější *Rusalkou*. Přirozeně úspěchem *Čerta a Káči* stará láska Dvořákova k divadlu doznala nové vzpruhy. Potěšen tímto úspěchem a nabyv znovu důvěru ke své vloze dramatické, dosti často zneuznávané a v předchozí fázi operní tvorby mistrovy nepoddajnými a netlumenými choutkami absolutního hudebníka zhusta skutečně zastiňované, Dvořák s horlivostí a vytrvalostí v práci jemu vlastní a se zápallem prokmitajícím vším jeho cítěním a konáním věnoval se tvorbě dramatické. O opeře a jejím poslání umělecky výchovném mluvil se zanícením a novou divadelní správou vůbec a Kovařovicovo slibné i úspěšné vedení opery zvlášť podepřel svým vlivem a svou přízní. Jeho dychtivosti po libretě, jež by ho zaujalo, vyšel vstříc básník a dramatik Jaroslav Kvapil, nabídnuv mu pohádkový text *Rusalka*. Dvořák byl jím tou měrou zabaven, skoro řekl bych okouzlen, že komponoval jej nepřetržitě, bez oddechu – „v jednom tahu“, jak říkával – a za horlivosti neutuchající skoncoval. Národní divadlo s přípravou novinky rovněž si pospíšilo a již 31. března 1901 octla se *Rusalka* na scéně. Zpráva o ní mnou uveřejněna (v *Národní politice* ze dne 2. dubna 1901) zní, jak následuje:

### „Rusalka

*Lyrická pohádka. Napsal Jaroslav Kvapil. Hudbu složil Antonín Dvořák.*

Dvořákova náklonnost k hudbě dramatické, po některý čas tlumená či pro nedostatek vábného podnětu poetického zdánlivě utuchající, znova mocně se vzpružila. Zdar i úspěch pohádkové opery *Čert a Káča* osvěžil mistrovy styky s divadlem a starou lásku jeho k tvorbě dramatické znova v něm vznítil tou měrou, že on nepocítil potřeby odpočinku po obsáhlé práci a nedav po *Čertu a Káče* peru, kterým dokončil partituru tohoto díla, takřka ani uschnouti, podnikl kompozici nové zpěvohry, *Rusalky*, jejíž text byl mu nabídnut básníkem Pampelišky J. Kvapilem. Talent Dvořákův oblíbil si ovzduší pohádkové, jež svými taji bohatě živí vznětlivou fantazii skladatelovu, a rychle přilnul k básni Kvapilově, oplývající poezií náladovou a skytající hudbě hojně vděčných momentů lyrických.

Pohádka o vodní víle, jež touží po duši lidské a pro zhrzenou lásku k člověku upadá v zakletí, není novinkou na jevišti divadelním a od delší doby v různých variantech zaměstnává operu i činohru. U nás prokmitala již v Rozkošného Svatojánských proudech a nejnověji ve zvláštním přibarvení objevila se v Hauptmannově Potopeném zvonu. Zpracování Kvapilovo přes některé odchylky v detailu a osobitý kolorit lokální, v němž převládají české barvy národní, nepokrytě hlásí se jak k pramenu k básni německého romantika de la Motte-Fouquéa (1777–1843), jehož skvostná *Undina* nejprve duchaplného fantastického povídkáře Hoffmanna nadchla ku skladbě operní a po něm Lortzingovi poskytla látku k opeře stejného jména. Tam, kde báseň Kvapilova odchyluje se od *Undiny Fouquéovy*, nabývá vlivu Andersenova pohádka o mořské panně a spřádají se styky s nadzemskými zjevy pohádky domácí, v nichž invence básníková vede si samostatně a celkové kresbě dodává rázovitosti. Lesními žínkami, hastrmanem a Ježibabou vplétají se do přediva básně Kvapilovy nejen jména z českého kalendáře pohádkového, nýbrž i pohádkové postavy, jež ve zjevu svém i projevu vyznávají českost svého původu.“

Vynechávám vylíčení děje, předpokládaje známost jeho v kruzích zájemcův.

„Třpytná a záhřevná lyrika, jež vyvěrá z této látky pohádkové a silným proudem protéká celou dramatickou básní Kvapilovou, byla by pro každého skladatele darem vítaným; dvojnásob vítaná byla Dvořákovi, jehož bohatá vynalézavost melodická v ní nejen dochází ukojení, nýbrž dokonale rozvinouti může celou svou moc a sílu. Českosti hudby Dvořákovy vychází báseň *Rusalky* vstříc svým zvonivým veršem rýmovaným, jehož dikce vedle vzoru v rázovitých baladách Erbenových tíhne k proudu národní mluvě pohádkové.

Pro občasné objasnění ponuré nálady děj ovládající a k docílení kontrastu oproti zjevům čarujícím a očarováním vymyslel a rázovitě zosobnil básník lidové postavy hajného a kuchátka, kteří rozmarným, proudu národními říkadly a rčeními hojně prostoupeným svým dialogem v druhém a strašpytelným doličováním svého poslání k Ježibabě ve třetím jednání působivě uvádějí do hry živel komický a obveselující humor.

Myslím, že Dvořák v opeře ještě nikdy zpěvem svým nemluvil k nám tak tklivě jako v *Rusalce*. Při doteku s velkým lyrismem této pohádky rozezvučela se duše jeho hudbou čarovnou. Nejkrásnějšími květy své bohaté melodiky obdařil milostné zpěvy prince a *Rusalky*, celou duši svou vložil do dojemných zpěvů opuštěné, štěstí lásky pohřbívající víly. A co tu krásy sneseno jest do vsí té hudby náladové, která vonným dechem svým ochvívá milostné scény, monology vodníkovy a snívá i teskná rozjímání *Rusalčina*! Slyšte hned z počátku roztoužený, tónem hudby lidové proniknutý zpěv *Rusalky*: ‚Měsíčku na nebi hlubokém‘, milostnou píseň princovu, rozechvěný lyrický projev: ‚Ó marno, marno‘, žalný zpěv víly na počátku třetího jednání (‚Necitelná vodní mocí‘), dojemné zhudebnění tklivých slov ‚Proč volal jsi mne v náruč svou‘, ponurou, bolně vyznívající žalobu vodníkovu ‚Ubohá *Rusalko* bleďá, krásnou, z *Rusalčina* motivu vyrůstající hudbu instrumentální, jež provází němou hru zrazené víly, atd. atd.! Nelze vypočítati vše, co v této opeře z darů lyrických kouzlem neodolatelným vkládá se nám do duše. Připomenuto budiž jen ještě, jak skvostnou invencí nadány jsou zpěvy lesních žínek, kyprou melodií oplývající. Ve všem tom jímá nás nejen unylost, ale i českost hudby Dvořákovy. Slavný vůdce soudobého hudebního hnutí českého napsal nám operu pohádkovou, jejíž zář zajisté pronikne do budoucnosti. V této opeře splňuje skladatel všechny hlavní podmínky trvalé působivosti díla uměleckého, zhudebňuje případně slovo básnické, kreslí rázovitě postavy a zjevy hry, těžší vydatně z darů pronikavého, nestárnoucího a neochabujícího hudebního ducha svého a zůstává v příčině nazírání na potřeby a cíle hudby dramatické věren snaze pokrokové, již nepokrytě vyznává novější jeho tvorba operní.

Šťastně charakterizoval Dvořák báseň nejen v projevu citovém, jemuž srdcem porozuměl, nýbrž i tam, kde pohádkový děj vyvolává představy strašidelné anebo kde smutným ovzduším pohádkovým probleskne paprsek humoru lidového. Tak šťastně vystihnul rozmarný tón ve zhudebnění obou scén hajného a kuchtíka, tak podařila se mu ostrá kresba čarodějnice Ježibaby, v jejíž zpěvech slovo sarkasticky se přiosťruje a orchestrální doprovod příšerně světelkuje. Pečlivě dbáno jest tu naprosté srozumitelnosti slova zpívaného, jež jinde, najmě při mocném rozmachu lyrickém, má se co brániti rozřešeným vlnám sytého průvodu orchestrálního, přes ně se přelévajícím. Bude výhodno, když v místech takových orchestr zařídí průvod zpěvu na odstínech značně zjemněných.“

---

V *Rusalce* vyvrcholila dramatická tvorba Dvořáková a vyvrcholil též její úspěch. Žádná z předchozích oper Dvořákových tolik se nedávala a tolik se nelíbila jako *Rusalka*, jejíž působivost během bezmála čtrnácti roků, jež uplynuly od jejího vzniku, nevyprchala, ba ani znatelně se neztencila. Pro tvorbu Dvořákovu v posledním patnáctiletí, jejímž významným projevem zahajovacím byly programové ouvertury, jest *Rusalka* vedle balad dle básní Erbenových zjevem nejzajímavějším a nejuvitěznějším. Jest mi hádankou, jak vůči přesvědčivé invenční samostatnosti *Rusalky* mohla vzniknouti pohádka o Dvořákově eklektismu. Není vůbec původností hudební, není-li v *Rusalce*, která v příčině rázovitosti invenční uprostřed nejsamostatnějších prací mistrových zaujímá stanovisko vyvýšené, jest jaksi inkarnací všech jeho invenčních zvláštností a mimo to v melodii a barvitosti přináší novosti dobové, poslední fázi tvorby Dvořákovy charakterizující. Vloha Dvořáková stále pohybovala se v linii vzestupné, skýtajíc při pohybu svém vždy širších a nových rozhledů; obrozovala se ve svých projevech, které v různých obdobích tvorby vykazují obměny základního typu, zdravého, životní silou překypujícího. Práce neunavovala tuto vlohu věčně mladou, vždy ji jen vzpružovala, posilovala, a také přibývající stáří mistrovo nezdržovalo její let. Až do posledního dechu génius byl při něm.

Usuzovati z poklesnutí úspěchu posledního díla Dvořákovy, opery *Armidy*, na dekadenci jeho vlohy, jest omyl, krajní nespravedlivost. Bohatství krásné a výrazné hudby v *Armidě* majetku *Rusalky* v ničem nezadá. Až Umělecká beseda, která ustanovila si úkolem vydání v klavírním výtahu vedle všech oper Smetanových též všechny opery Dvořákovy, vydá *Armidu*, ukáže se, že dílo toto, které krátce před úmrtím svého tvůrce u nás na divadle se jen mihlo a dodnes jest dílem neznámo, dílem zapomenuto, dlužno posuzovati dle vnitřních jeho hodnot a ne dle odbytí, kterého dostalo se mu v Národním divadle.

Přes to, že vrcholný úspěch *Rusalky* nabádal k nové tvorbě na poli hudby dramatické, Dvořák hned po *Rusalkce* nezabral se do nové práce operní, ne snad z nedostatku chuti, která byla větší snad než kdy předtím. Ale nebylo textu, totiž textu takového, který by byl ponoukal ku skladbě. Stalo se, že Dvořák, byv přítomen představení Gluckovy *Armidy* v německém divadle pražském, odnesl si z něho silný dojem. Mluvil nadšeně o díle Gluckově, zamiloval se do jeho dramatických kouzel a celá jeho bytost rázem naplnila se touhou po sblížení se s nimi ve skladbě. Netajil jsem se svými pochybnostmi v příčině vhodnosti hyperromantické látky pro skladbu moderní, ale Dvořáka jsem nepřesvědčil a neodvrátil od úmyslu, zaopatřiti si k účelu kompozice nový text *Armidy*. Žádal jej na Vrchlickém a ten vyhověl, ač – jak mi později sdělil – ne bez námitek a otálení. Mistr, vášnivě k látce Inoucí, nadchl se též dikcí Vrchlického a práci svou opět provedl „v jednom tahu“. 25. března roku 1904 byla premiéra Dvořákovy *Armidy* v Národním divadle. Otiskuji zde svůj posudek o ní, uveřejněný (v *Národní politice* ze dne 27. března 1904):

### „Armida

*Zpěvohra o čtyřech jednáních od Jaroslava Vrchlického.*

*Hudbu složil A. Dvořák.*

Dočkali jsme se konečně premiéry Dvořákovy *Armidy*, které po význačném úspěchu předcházejících oper mistrových s napětím hledělo se vstříc, tím více, že volba látky z míry byla překvapující, poněkud i záhadnou. Jest zajisté potřebí silného odhodlání k tomu, komponovati ve dvacátém věku text, který v podstatě své ve věku sedmnáctém vznikl, dvaadvacátýkrát byl komponován a klasickou operou uplatněn a vyčerpán. Roku 1686 byl text *Armidy*, Quinaultem pro Lullyho komponovaný, zjevem novým, překvapujícím, poněvadž vnesl do opery antikou ovládané živel nový, romantismus středověký! Látka vázena z Tassova *Osvobození Jerusalema* a bohatě prostoupená zjevy kouzelnými, stala se heslem nového hnutí operního, sahajícího až k opeře soudobé, jež počíná se řídit jinými hesly. Nyní opanovala na operním jevišti z jedné strany opera pohádková, z druhé opera realistická; pro romantickou operu zbylo mezi oběma tak málo místa, že jen stěží může se na něm uhájiti, a sice jen tehdy, vypjala-li se velkou pomocí uměleckou do výše. Básník síly J. Vrchlického a skladatel nadání Dvořákova směli odhodlati se k takovému pokusu, který podněcoval jejich uměleckou podnikavost, úspěch činil vzácnějším a cestu k němu nebezpečnější. Vrchlický v hlavních rysech svého operního textu *Armidy* přidržel se básně Quinaultovy; v provedení odchýlil se od ní v tom, že přibánil postavu syrského vládce Ismena, soka Rinaldova, na nějž přenáší se zčásti kouzelná moc *Armidina*, že k vymanění reka z pout kouzelnice slouží mu vynález divotvorného štítu a že *Armidě* dává zhynout rukou Rinaldovou. Obava, že opotřebované, z míry vykořistěné efekty romantické opery, sbory rytířské, boje na scéně a kouzla, pro jejichž zobrazení jeviště užívá prostředků zvetšelych, účinu nového díla budou přítěžovati, nebyla neoprávněna. Síla hudby Dvořákovy vítězně proniká v kypré lyrice díla, již bohatá fantazie básníková zhudebnění vzněcuje, ale značně oslabena jest ve scénách, které pro zastaralé ústrojí své ani jiskrným slovem Vrchlického nemohou ožiti. Nadto scénická úprava ve své šablonovitosti a primitivnosti přímo ubíjí iluzi, již by měla podporovati. Jsme přesvědčeni, že Vrchlický a Dvořák jinak představovali si na moderním jevišti kouzelné výjevy v *Armidě*, jichž režie zhošťuje se jako věci nepohodlných, bez invence a snahy po efektu účinném; nedovede se místy uvarovati ani směšnosti svého opatření. Nemysleli jsme, že dílo Dvořákovo v této příčině tak ledabyly bude vypraveno. Musí tedy hudba Dvořákova překonávati zastaralost textu a nedostatečnost úpravy scénické. Podporou jest jí jen poetický vzhled veršů básníkových, žár projevu erotického, teplo, jež šíří náladovost scén milostných. V těch rozproudil se život díla mistrova silou a svérádem jeho vynalézavosti. Dovednost umělecká, s kterou virtuózně a s úspěchem neomylným ovládá složitý aparát zpěvoherní, neopustila ho nikde. I tam, kde sama šíří se v akci méně účinné způsobem běžným, neutučá zájem pro hudební projev ji provázející, ve kterém takřka každá nota prozrazuje mistra. Co tu jen skvostného zvukového efektu a zajímavého detailu práce motivické vloženo jest do orchestrálního doprovodu zpěvu! Že exotické ovzduší textu není příznivo té složce hudební vlohy Dvořákovy, z které ozývá se jeho českost, bude asi vaditi popularizaci nového díla mistrova. Té kypré, bohatě se vlnící melodiky Dvořákovy, v které vítáme ohlas zpěvu lidového, není nadbytek; kvete jen v ústraní, ve zpěvech sborů, jimiž milostné scény třetího aktu jsou ověněny. Sbory ty a sólové zpěvy víl a sirén nad nimi se vznášející jsou nejpůsobnějšími

dary nového díla Dvořákova, jehož lyrika erotická, nabádaná tradicemi textu a snad i bezděčně, tíhne k projevu klasickému. Tím vysvětluje se nápadné zjednodušení melodických tvarů ve dvojzpěvech *Armidy* a *Rinalda* a střídmost v modulaci. Orchester ovšem nepodléhá této askezi a hýří v barvách a světlech. Tématu krásného úvodního zpěvu *Armidina* užito jest ve scénách milostných co příznačného motivu; obdobně chorálu a pochodového signálu pro scény vojů křížáckých. Sólová scéna *Rinaldova* na počátku čtvrtého jednání a svérázné, případně charakterizované zpěvy *Ismenovy* v třetím jednání jsou přesvědčivými ukázkami pokrokové snahy mistrovy; dříve nebyl by se obešel v nich bez árie, nyní zhudebnil je jako prokomponované monology. Vůbec jest sklon Dvořákův k hudebnímu dramatu upřímný a důsledný a následkem toho v novém díle ještě určitější a okázalejší nežli v operách předcházejících.“

Když studovala se *Armida*, Dvořák churavěl; při zkouškách narazil na neochotu dirigujícího kapelníka, který dokonce i vzpíral se jeho pokynům s poukazem na to, že on zodpovídá za provedení. Dvořák trpce stěžoval si na toto s ním jednání, ale když radil jsem mu, aby v odvetu vzal nazpět svou partituru, nemohl se k tomu odhodlati. Při premiéře neukázal se obecenstvu vytrvale ho vyvolávajícímu, a pouze „čestný“ úspěch díla, na kterém pracoval se zanícením, a o němž byl přesvědčen, že naplnilo se nejlepšími jeho myšlenkami, nesl těžce. Tak tedy poslední dny života za utrpení tělesného ztrpčoval mu poznanek, že s „*Armidou* nepochodil“ a že divadlo nechovalo se k ní přátelsky. Cítil jsem, že třeba mu útěchy, že vítáno mu bude rozptýlení, a když neopouštěl dům, ohlásil jsem v posledních dnech měsíce dubna svou návštěvu. Těšil prý se na ni a nemohl se jí dočkat. Skutečně nedočkal se. Za naléhavých povinností služby železniční a nemaje ani tušení o tom, že času jest na mále, odložil jsem návštěvu ze soboty (30. dubna) na pondělí (2. května). Neděli mezi tím, den narození svého bratra, trávil jsem v kruhu rodinném u švakra Ignáta Herrmanna v Řevnicích. Vrátil se k večeru do Prahy, byl jsem překvapen, zdrcen zprávou o úmrtí Dvořákově. Návštěvu týž večer vykonal jsem u mrtvoly mistrovy, již do rakve uložené. Svatý klid rozprostíral se po tváři mistra, jakoby v hluboký spánek pohrouženého. Requiescat in pace!

### **„Nad hrobem velkého umělce!“**

(Stať uveřejněná v úvodní části *Národní politiky* ze dne 3. května 1904.)

Před dvaceti roky vyrvala nám smrt Bedřicha Smetanu; po něm do hrobu skláceni K. Bendl, pak Z. Fibich. Z vůdců českého hnutí hudebního zbyl jedině **Antonín Dvořák**, jenž ve všech oborech hudební tvorby šířil slávu umění českého. A dnes zdrceni stojíme u jeho mrtvoly. Osud, který zprvu těžce ho zkoušel, žádaje od něho velkého strádání při práci úmorné a teprv pak ukázal mu vlídnou tvář, popřál mu dožítí se vítězství jeho umění, zůstal mu nakloněn též v posledním okamžiku života. Náhle, bez těžkého umírání, bez boje smrtelného, v kruhu milované rodiny a v rukou věrné družky své v životě, zesnul Antonín Dvořák, vyplniv skvěle umělecké poslání své. Nejen v národě našem, jemuž oddaně a obětavě sloužil, v celém světě hudebním pocíťováno bude jeho dožití za ztrátu velkou, nenahraditelnou. Umělecké dílo jeho osvěžovalo tvorbu soudobou, vynikalo svérázem a hrálo teplem bohaté, vznosné vynalézavosti, vše, čeho Dvořák se dotkl, proměňovalo se v krásnou hudbu, spřízněnou s hudbou lidu, z něhož vyšel a jemuž do posledního dechu náležel její skladatel. Ve věčné svěžesti a v nezměrném bohatství invence připomínal Dvořák předního z miláčků svých a vzorů, F. Schuberta. Jako tento neznal únavy ducha a pracoval vytrvale, s napětím všech sil, jen aby ukojil pud tvůrčí, který nad dílem právě dokonaným nabádal k práci nové. V práci hledal a našel Dvořák útěchu a povzbuzení, nadšení k počínům velkým. Nikdy nečekal na inspiraci, poněvadž ona sama čekala na něho, dostavila se s bezpečností neochvějnou v okamžiku, kdy zasedl k práci, takřka nepřetržitě provázejíc ho životem.

Práci noční Dvořák, duch jasný, slunečný, nemiloval. Zato v zimě, v létě první hodiny ranní zastaly ho při práci; v době, kdy jiným práce nastává, měl on zpravidla již část denního úkolu za sebou. Dvořák vzbuzoval obdiv nejen svým nadáním, nýbrž i svou pracovitostí, svou nezdolnou silou pracovní, která věrně sloužila mu do posledního



dechu. Záhy, již v začátcích své činnosti skladatelské, v době, kdy tuhý zápas vedl za existenci, naplněnou starostmi o život a těžkým strádáním, Dvořák přes úmornou práci za nuznou mzdu vytrvale a se zimniční horlivostí skládal, bez naděje, že by velké, složité skladby jeho došly provedení, neřku-li, že dočkají se publikace tiskem. Začátky Dvořákovy i u nás byly těžké, jeho talent bouřlivě kvasil a pracně v projevech, novostí svou překvapujících, domáhal se pozornosti a uznání; když toto v letech sedmdesátých minulého věku znenáhla se dostavovalo, nejdříve u nás, pak v cizině, měl Dvořák již nastřádány haldy objemných partitur; ale přísná autokritika nedovolovala mu hoditi je na trh, kde rychle a za ceny pro českého skladatele přímo pohádkové byly by šly na odbyt. Volnosti práce, které docílil svými úspěchy a vymaněním se ze starosti o výživu, užil tím způsobem, že se silou nově vzpruženou, zdvojnásobenou oddal se skladbě. Ze zásob vybral k uveřejnění jen málo, vždyť při jeho pracovitosti o nové skladby nebylo nouze; pak cítil, že naň hledí již celý svět hudební a že úspěch ukládá mu povinnost nezklamati očekávání, které čím dále bylo napjatější. V jeho pozůstalosti najde se mnoho manuskriptů i objemných děl (sám znám tři symfonie), které neobstály před přísnou cenzurou mistrovou a přec překvapují mohutným vznosem svého projevu, zápalnou jiskrou ducha z faktury sršící.

Tím chtěl jsem jen naznačiti, jak vážně Dvořák nazíral na účel a cíl své tvorby, jak přísně pojímal poslání své umělecké. Umění bylo mu věcí posvátnou, talent darem od Boha, který zavazuje k práci. Takové byly jeho zásady, od kterých se nikdy neodchýlil, kterým věrně sloužil až do smrti. Osud přál Dvořákovi i v tom, že on nepocítoval únavu stáří, že přes obrovskou práci vykonanou neubývalo mu síly tvůrčí, že jako Wagner – na rozhraní věku stařeckého psal se zanícením mladistvým. Posilu na pouti životem a na dráze umělecké, na které takřka ani nelze obejít se bez bojů, na které ani nejšťastnější a nejgeniálnější pracovníci nejsou ušetřeni zklamání a výtek nespravedlivých, skýtala mu jeho zbožná mysl, jeho oddanost do vůle vyšší, jeho pevná víra. Proto tak přesvědčivě a vroucně modlí se hudba jeho v dílech duchovních, které nejen svérázem svým a silou koncepce, nýbrž obzvláště též opravdovou zbožností, vyvěrající ze srdce věřícího, v naší době skepse jsou zjevem ojedinělým.

Slavný skladatel Dvořák byl mužem povahy ryzí, vzácně scelené. A povaha tato, ve všem bodrá, poctivá, prosycena byla upřímným vlastenectvím. Čím Dvořák byl a co znamenal, dosáhl jako český umělec, jako muž z lidu českého, který nikdy nezapomínal svého původu a k rodné půdě lnul s láskou přímo vášnivou. Jen v Praze uměl žít, přes to, že neklidem svým a půtkami uměleckými ho rozrušovala, pak v zátiší svém na Vysoké, v úzkém styku s lidem, z něhož vyšel. Co natoužil se na pobytu v Americe po vlasti, co vzdechů posílal za oceán, jak počítal dny a hodiny až ku spásnému návratu do Čech. Ostatně nejpřesvědčivěji hlásá češství Dvořákovo jeho hudba, i v nejsložitějších projevech svých o hudbu lidovou opřená, vyrůstající z invence ve všech součástích svých, v každém záchvěvu národní. Mezinárodním byl jen význam a úspěch Dvořákův, jeho dílo umělecké jest národní, ryzí českostí živé, po česku vyznívající. Tím rytmem národním, tím vznosem a sklonem melodie k písni lidové, tím českým cítěním, kterým proniknuta byla celá jeho bytost, byl blízkým lidu svému, i když génius unášel tvorbu jeho k vrcholům umění, širším vrstvám těžko dostupným. Ta českost jeho neozývá se jen ve slovanských tancích a rapsodiích, v moravských dvojzpěvech, v národních jeho zpěvohrách; ona jest podstatou jeho projevů v oboru hudby symfonické a komorní, ona prochvívá jeho tvorbou v oboru skladby duchovní. „Dvořák modlí se k Bohu svému český“, pravil kdysi výstižně K. Knittl. Dvořák nám náležel a nám zůstane.

Odešel. Činnost jeho umělecká zanechává světlou, zářivou stopu v hudbě české, o jejíž povznesení získal si Dvořák zásluh nehynoucích; a bodrá jeho povaha, plná ušlechtilých vznětů, poctivých snah a citu pro právo a spravedlnost zůstává vděčnou paměť v srdcích těch, kdož s ním se stýkali, byli mu blízcí, znali zlaté jeho srdce, v kterém nebylo atomu závisti nebo falše. Stál na místě vyvýšeném, ale nezpyšněl; skromnost, jež byla základním rysem jeho povahy, zachoval si uprostřed slávy, která ho obklopovala, při všech počtech, jimiž zahrnovaly ho domov i cizina. Dílem svým uměleckým zbudoval si Antonín Dvořák pomník, který věky přetrvává!<sup>311</sup>

\*

\* \*

311 V pravém dolním rohu stránky se nachází datum (pravděpodobně dokončení) 9/VI 1914.

### 3.3 Zdeněk Fibich a jeho dílo v mých vzpomínkách a posudcích

Měl jsem již za sebou své recenzentské začátky, když kapelník Čech seznámil mne osobně se **Zdeňkem Fibichem**. Jako skladatele znal jsem ho z různých ukázek jeho prací již řadu let, též jako druhého kapelníka Prozatímního divadla.<sup>312</sup> Se zájmem pozorovával jsem ho při operních představeních v parteru k stání, v kterém objevoval se dosti často s tváří lehce zamračenou (byl zamračencem jako Smetana a Dvořák), která však ihned se zjasnila, byl-li někým osloven. Nesmělost a nežádoucnost nových známostí, která Fibichovi byla vlastní, byla též mou zvláštností, předností či vadou. Podnět k navázání bližších styků s Fibichem dal můj posudek o úryvku z *Blaníka*,<sup>313</sup> provozovaném koncertně v sále žofinském, a vyzněl tou měrou sympaticky, že Fibich sám přál si známost se mnou. Hned při prvním setkání zval mne k sobě na hudební táčky a já, zaujat jeho bytostí, váben jeho srdečností a sdílností, záhy přilnul jsem k němu tak, že zpravidla trávil jsem u něho své večery. Naše besedy o dvou<sup>314\*</sup> naplňovaly se rozhovorem o umění vůbec a hudebním zvláště a hrou na klavír (on předehrával mně a já jemu ze svých manuskriptů, čtyřručně hráli jsme často i z dvouručních klavírních výtahů starou i novou hudbu). Vyvinula se náklonnost obapolná, která nezkalila se ani otevřeností, s kterou projevoval jsem své sympatie a antipatie ve věcech hudebních v případech, kde mínění mé poněkud rozcházel se s míněním jeho. Naopak, viděl v otevřenosti této, která jinde byla mi zazlívána a postupem času čím dále ztlačovala mne od kruhů přátel a známých, důkaz důvěry a oplácel ji stejnou důvěrou. Po více než desetiletí neopustila žádná větší skladba duševní dílnu Fibichovu, aniž bych byl viděl ji vznikat a růsti. Fibich přijímal – skoro bych řekl, že stejně rád – můj obdiv jakož i námitky proti jednotlivostem v jeho skladbách; o námitkách uvažoval a nejednou dal se jimi přiměti ku změnám (i v samé *Nevěště messinské*,<sup>315</sup> ještě hojněji v melodramatické trilogii *Hippodamie*<sup>316</sup>), ač projev svůj jako výsledek přesvědčení zpravidla považoval za nedotknutelný. Zkrátka, vžívali jsme se v sebe navzájem vždy více, a choť Fibichova,<sup>317</sup> později i moje žena usuzovaly souhlasně, že jsme do sebe zamilováni. I styk mimohudební utvářel se přátelsky. Já ukájel jsem žádostivost Fibichovu v příčině informace o věcech

312 Druhým kapelníkem Prozatímního divadla byl Zdeněk Fibich v letech 1875–1878.

313 Posudkem o úryvcích opery *Blaník*, provozovaných na koncertě v Žofinském sále, miní autor nejspíš svůj referát v časopisu *Lumír* ze dne 30. dubna 1879 (viz Chvála 1879, s. 191–192). *Ouvertura k opeře Blaník*, vznikla v roce 1877 příkomponováním nových taktů k ouvertuře a úpravou pro velký orchestr. Operu *Blaník*, op. 50, složil Fibich v letech 1875–1877 na text Elišky Krásnohorské, premiéra se konala 24. listopadu 1881.

314\* Později dostavoval se k nám dr. Hostinský, častěji v dobách vzniku a pracovního postupu *Nevěsty messinské*. Domněnku častěji vyslovovanou, že Hostinský v příčině kompozičního slohu tohoto díla vykonával vliv na Fibicha a určil pro ně stanovisko krajně wagnerovské, nesrovnává se se skutečností. Ve věcech umění nebylo potřebí Fibicha nabádati k pokrokovosti. Měl pevný cíl před sebou a ve všem jeho projevu vyslovovala se důvěra v budoucnost hudebního dramatu (ve smyslu Wagnerovu) i plná oddanost k němu. V *Messinské nevěště* svedla Fibicha s Hostinským naprostá shoda v nazírání na potřeby dramatické skladby. Byl jsem několikrát svědkem zjištění této shody a zůstal jsem jejím důvěrníkem. Ani pozdější doznání Fibichovo, že při skladbě *Nevěsty messinské* necítil se svým, nebylo s to otrásti mým přesvědčením, že právě v tomto díle byl nejvíce svým.

315 *Nevěsta messinská*, op. 18, tragická zpěvohra o třech jednáních, komponovaná v letech 1882–1883 na text O. Hostinského, poprvé provedená v Národním divadle v Praze 28. března 1884, dirigoval A. Čech, režie F. Kolár.

316 Melodramatická trilogie *Hippodamie* na slova Jaroslava Vrchlického je složena z těchto částí: *Námluvy Pelopovy*, op. 31, z let 1888–1889, poprvé v Národním divadle v Praze 21. února 1890, *Smír Tantalův*, op. 32, z roku 1890, poprvé tamtéž 2. června 1891, *Smrt Hippodamie*, op. 33, z roku 1891, tamtéž 8. listopadu 1891. Řídil A. Čech.

317 Betty Fibichová, roz. Hanušová (1846–1901), vynikající altistka Národního divadla, se provdala za Fibicha roku 1875 po smrti své sestry Růženy (zemřela roku 1874), první Fibichovy manželky.

železničních (častěji za tou příčinou vyjížděli jsme si dráhou do okolí pražského), sdílel jeho lásku k Alpám (dvakrát strávili jsme spolu po týdnu v Zell am See) a přivykal jeho samotářství. Jen pro jeho přírodopiseckou vášeň sběratelskou (sbíral motýle) scházela mi vnímavost. Tím spíše rozuměl jsem jeho neutuchající vášnivě touze po rozšíření vlastní hudební bibliotéky, která již v letech sedmdesátých, když jsem ji poznal, byla účelně založená, nevšedně bohatá a později, jsouc předmětem usilovné péče majitelovy, doznávala hojně cenných přírůstků. Sám jsem do ní přispěl leckterým jí vítaným kusem, když Fibich s rozhorlením odmítl přijetí peněz za učitelskou péči mně věnovanou a vzpíral se též každému pokusu ho za to hmotně odškodnit. Jen knihu a muzikálii přijal a těšil se z ní najmě, pochodila-li z mé vlastní knihovny. K získání cenných věcí pro bibliotéku Fibichovi žádný výdaj nebyl přílišným. Někdy způsoboval přímo starost oddané choti svými drahými nákupy knih. Kupoval nejen v Praze, nýbrž udržoval v patrnosti nabídky starých tisků z ciziny (zejména Schmidtova antikvariátu v Heilbronnu) a dle možnosti z nich vybíral a získal cenné publikace. Svou bibliotéku Fibich miloval; též dobře ji znal pořadem i obsahem. Bez dlouhého hledání, jediným jistým hmatem vybíral z ní, co potřeboval jako učitel k doložení svých vývodů teoretických.

Jest na čase, abych zmínil se o svém žákovském poměru k Fibichovi. Nepracovalo se k němu ze žádné strany; nedožadoval jsem se ho a také nebyl mi nikdy nabídnut, nýbrž vyvinul se mimoděk z našich hudebních táčků, při kterých jsem Fibicha na přímou jeho žádost seznamoval se svými pokusy skladatelskými, v kterých přes to, že je chválil a že radil k jejich uveřejnění, nemohl nepostřehnouti nescelenost mého vzdělání teoretického. Neovládal jsem náležitě, abych tak řekl, vědecky, prostředků modulačních, scházela mi zručnost kontrapunktická (zejména v útvarech imitačních) a nebyl jsem pevným ve formách. Také při analýze hudebnin, nám na ukázkou zaslaných, měl jsem někdy názory, s kterými nesouhlasil a které jal se opravovat. Zpravidla měly hodiny, v kterých Fibich působil na mé vzdělání hudební, povahu přátelských rozprav, výměny náhledů, při které opozice nebyla vyloučena, vybídky ku skladbě určitého druhu a za určitých předpokladů, k improvizaci volné či na daná témata, přičemž mentorování vlastně bylo již předem vyloučeno. „Vidíš, rondo (té a té formy) měl bys komponovat.“ „Myslím, že (ta a ta) klavírní sonáta Beethovenova vybízí k orchestraci, pokus se o ni.“ „Kánony piš, máš pro ně schopnost.“ „Na tvém místě zakoušl bych se nyní znovu do Bacha, figuroval chorály a dělal fugy jen což!“ – tak či jinak, zastřeně i otevřeně animoval mne Fibich k práci, aniž přímo ukládal mi úkoly nebo vybízel ke studiu či rekapitulaci určitých disciplín. Sám snadno vycítil jsem, kam narážky jeho míří, a záhy zvykl si řídit se jeho pokyny. Toto mé podřizování se jeho obmyslům Fibicha zjevně těšilo; se zálibou prohlížel mé práce, vynášel temperamentně jejich přednosti invenční a formální a námitky proti jednotlivostem v nich pronášel s krajní šetrností, skoro omluvně.

Vyvinul a ustálil se mezi mnou a jím vysloveně poměr žáka k učiteli, aniž kdo z nás se byl o něm vyslovil. Když poprvé jsem k němu poukázal a hleděl jej upravit, Fibich se rozčílil a odmítl vše další jednání, dokládaje, že poučujeme se navzájem a že návštěv mých potřebuje, poněvadž jsou mu zotavením i povzbuzením. V nazírání na tento poměr čím dále více jsme se rozcházei. Ač jen o několik dní starší mne (narodil se 21. prosince roku 1850), byl Fibich na sklonku let sedmdesátých, v kterých utužily se naše styky, nejen hotovým umělcem, nýbrž i hudebním vědcem ryzího zrna, vzácně poučujícím vědomě i bezděčně, pro okolí vnímavé zdrojem obohacení ve věcech hudebních. Fibich zajímal se o mé úsudky o hudbě a hudebnících z minulých dob i přítomnosti, pochvaloval si ustálenost mých názorů i způsob, kterým jsem je zdůvodňoval. Nebyli jsme ve všem stejných náhledů, ale byli jsme stejně houževnatí a nepoddajní v jejich hájení. V našich hovorech byla obhajoba náhledů se různících někdy tak prudká a hlučná, že paní Fibichová v obavě před naším se zneprátením nakoukla do našeho pokojíka a rázem rozesmála nás svou ustrašeností. Snad v těchto kontraverzích i rozhovorech souhlasných Fibich spatřoval jakousi náhradu za poučení mně skýtané. Ve skutečnosti ovšem já od něho profitoval jsem neskonale víc než on ode mne.

Nepozorovaně, jak vznikal, též zanikl můj žákovský poměr k Fibichovi. Vzrůstala důvěra k mým veřejným posudkům hudby, mému povolání za hudebního referenta – do *Politik* – vedle Hostinského též Fibich přisoudil důležitost, provozovaly se mé skladby a uveřejňovaly tiskem, skládány na mne (i z podnětu Fibichova) úřady, jež nesvěřují se lidem odborně nehotovým, hlavně pak rostla zabavující mne skladatelská činnost Fibichova

(ohraničena na jedné straně *Blaníkem*, na druhé *Nevěstou messinskou* a požehnaná mimo to díly jako *Věčnost*, symfonická báseň *Bouře*, *Jarní romance*, *Vesna* aj.) tou měrou, že dominovala též v našich rozhovorech informačních a posudkových, upozadujíc zároveň můj zájem žakovský. Přivedl-li Fibich řeč na mou činnost skladatelskou, mluvil o ní tak, jako by ve všem vyhovovala a byla projevem scelené osobnosti. Jen když složil jsem novou věc a odhodlal se dáti ji do tisku, dříve ukázal jsem ji Fibichovi, který vždy s radostnou ochotou přečetl si ji a zahrál, vždy spokojen byl s fakturou a jen výjimkou vytkl neheřnost nebo příkrost některého místa, připisuje ji mé paličatosti. Ani později, když již přestalo pravidelné besedování a scházeli jsme se ve větších intervalech, smluveně a náhodně, nedal jsem z ruky skladbu vlastní, aniž bych ji před tím nebyl ukázal Fibichovi a vyslechl o ní jeho mínění. Ještě v letech devadesátých, kde přátelský poměr náš kalil se vzrůstajícím vlivem Anežky Schulzové a následkem osudného rozvratu v domě Fibichově, přivoděného prudkou náklonností Fibichovou k této své žačce, Fibich neopouštěl od zvyku seznamovati mne s díly svými ještě před jejich uveřejněním. Oblíbil si, podobně jako Dvořák, doprovázeti mne ráno na cestě do kanceláře a promlouvati přitom o svých hudebních záměrech a počínech. Postřehuje moji vzrůstající nechuť k návštěvám v jeho domě, na němž pro můj pocit lpěla kletba neblahého jeho zbloudění, Fibich občas navštěvoval mne, aby ukázal mi nová svá díla. Jen na přímou výzvu, za určitým účelem a v určitou dobu, kde byl jsem jist, že nezastihnu tam Anežku, šel jsem k němu. Žakovská vděčnost, které on ovšem nikdy se nedovolával, snáze než přátelská náklonnost nesla ránu, zasazenou jí zasáhnutím Anežky Schulzové do osudů Fibichových. Netajil jsem se před Fibichem svým odporem proti vetřelkyni, ničící rodinné štěstí a otrásající povážlivě pokrokovými zásadami umělcovými; došlo dokonce z této příčiny k ostrému výstupu mezi námi, ovšem bezvýslednému. „Mluvil bys jinak, kdybys znal její duši“ – hájil Fibich ji i sebe. Nedošlo k roztržce mezi námi, ale odcizovali jsme se sobě v důsledcích nového stavu věcí. Nikdy nesmířil jsem se s tímto poměrem Fibichovým, který nazýval jsem nepoměrem, ale vida marnost všeho naň útočení, nadále jen mlčky jsem mu odpíral.

—

Snad mezi námitkami proti této knize octne se i ta, že po spise O. Hostinského, vzpomínám na Fibicha věnovaném,<sup>318\*</sup> jest zbytečno sbíratí znovu vzpomínky k téže věci se odnášející, namnoze stejné události ze stejného, či aspoň málo odlišného hlediska zachycující. Vidím předem nezbytí opakování leččehož z toho, co Hostinský již pověděl. Přesto nemohu prostě vypnouti ze svých vzpomínek všechny ty, jež přimykají se k stejným či podobným postřehům, jedině proto, že Hostinský, jenž v životě Fibichovi rovněž byl blízkým, o nich již pojednal. Budoucí biograf Fibichův, pro nějž zde stejně jako Hostinský snáším materiál v naději, že nebude nevídaným, najde podstatný rozdíl v obmyslech našich záznamů: Hostinskému neběží „o kritické rozbory skladeb mistrových“;<sup>319\*</sup> podnětem a oporou mých *Pamětí* naproti tomu jsou hlavně kritiky, jež uveřejnil jsem pod bezprostředním dojmem provedení děl Fibichových. Klada subjektivismus své knihy vedle objektivit knihy předchozí, nepomýšlím na soutěž, ještě méně pak na polemiku, k níž při podstatné shodnosti nazírání na povahu a dílo umělcovo není příčiny (rozcházejí se snad jedině v odhadu hudební rázovitosti Fibichovy); má touha po uctění památky velkého umělce a má ctižádost spisovatelská zplna budou ukojeny, stanou-li se mé vzpomínky na Fibicha skromným doplňkem vzpomínek O. Hostinského. Musím se přiznati, že též záleží mi na tom, aby mou snůškou kritik, pochodících z doby uveřejnění děl Fibichových a beze změny zde otištěných, zjistilo se, nakolik paušální tvrzení v mladším písemnictví hudebním zjevně či skrytě obsažené, jako by jím teprve objeven byl v pravé své podstatě Fibich, jemuž dříve se nerozumělo a jehož dílo se nedoceňovalo a ubíjelo, srovnává se se skutečností. Nikdy nepolemizoval jsem s historickým criticismem, který svým obmyslům pomáhá zamlčováním

318\* O. Hostinského *Vzpomínky na Fibicha*. V Praze 1909 nákladem Mojmirá Urbánka.

319\* Kapitola I. zmíněného díla, strana 3.

nepohodlných fakt, neb tendenčním jejich přebarvováním. Avšak z obavy před polemikou, která jak známo u nás zpravidla nevede se chevalereskně,<sup>320</sup> fakta tato rovněž zamlčeti ovšem nehodlám.

V čelo svých pojednání o Fibichovi a jeho díle stavím **článek situační**, který uveřejnil jsem v *Lumíru* roku 1879, tedy v době, kdy o Fibichovi, bezmála třicetiletém a v umění pozoruhodně již vyspělém, naše širší veřejnost málo věděla. Článek tento sledoval účele orientační a zároveň preludoval zjevu nové opery Fibichovy, *Blaníku*. Jisto jest, že bych dnes, ani nehledě ku zkušenostem, nabytým následující dvacetiletou skladatelskou činností mistrovou, leccos v něm napsal jinak; ale ani mi nenapadá proto podrobiti jej revizi, ani slovesných oprav jsem si nedovolil, neřkuli věcných. On stůž zde se všemi svými vadami a nedůstatky jako ukázka z mé začátečnické činnosti kritické a jako příspěvek ku charakteristice prostředí a doby svého vzniku. (Z *Lumíra* ze dne 10. prosince 1879, číslo 34.)

**„Zdeněk Fibich“<sup>321\*</sup>**

*Dovoluji si napřed podotknout, že nepíši žádnou biografii nejmladšího ze šťastného čtverlístku<sup>322</sup> našich domácích komponistů. Biografie žijícího muže činí na mne vždy dojem aspoň polovičního nekrologu, čtou ji ponejvíce jen spisovatelé a referenti, a když ji přečetli, ukládají ji ku „příležitostnému“ upotřebení. Mým účelem jest spíše jen příspěvek na osvětlení hudebního vývinu múzy Fibichovy tak, jak podává se nám vývin tento v chronologicky uspořádaném výboru jeho skladeb. Zevnější poměry života Fibichova mají jen tam naléztí místa v stručném mém pojednání, kde příčinou byly důležitých obrátů v duševním životě umělcově a kde vůbec bezprostřední měly vliv na umělecké jeho tvoření.*

*Ouvertura ku Kolárově tragédii Pražský žid<sup>323</sup> byla první Fibichovou skladbou, kterou jsem poznal. Zvláštní, bohatý vnitřní život prozrazující a ode všeho konvenčního komponování se prospěšně odchylovící ráz hudby hned na ponejprv mocně mne zaujal. Jsou lidé, kteří uznávají jen nadání dotud, pokud jeví se v postavách obvyklých, a kteří nemohouce stačiti těm, kdož duchem povznesli se nad obzor obyčejnosti, drží se jen oněch, kdož vedle nich nebo pod nimi stojí. Jest jich všade dost a jako jinde, tak i u nás pilně pracovali na zvrácení pravého úsudku. Lidem takovým nemohl ovšem skladatel jako Fibich, který zvyku a módě ve svém tvoření nečiní ústupků, býti po chuti. Dnes, kdy usilovnou prací skvěle nadaných komponistů vyšínulo se české hudební umění na stupeň významu světového a kdy zásluhou kritiky soudné a spravedlivé nabyl smysl pro pravé snahy umělecké pudy v širších kruzích, dostalo se i Fibichovi zaslouženého uznání, ačkoliv myslím, že budoucnosti ponecháno oceniti celý dosah Fibichova působení. Po této malé odchylce, která co odpověď na mnohé nezasloužené nájezdy zde snad nebyla od místa, vracím se k vlastnímu účelu tohoto pojednání.*

*Ačkoli ve zmíněné již ouvertuře k Pražskému židu jeví se mnohým vzácný tah typické samostatnosti, převládá zde přece vliv Schumannův. Jest pochopitelné, že na povahu tak snivou, jako jest Fibichova, poezií života a touhou po ideálech dýšící múza Schumannova nejhlubší musela učiniti dojem. Cítil, že do světa, který se mu zde otvírá, náleží i on zcela svým duchem, zde nacházel pravý výraz toho, co sám byl prožil a procítil. Pod mocným vlivem tímto povstala prvotní díla mladého skladatele, která proto dosti intenzivně zbarvena jsou základním tónem hudby*

320 kavalírsky, rytířsky

321\* [poznámka pod čarou je součástí článku v *Lumíru*] *Fibich zaujímá v řadě českých komponistů místo tak čestné, že dlužno poukázáním k jeho působení platně doplniti řadu pojednání, která o činnosti ostatních vynikajících skladatelů domácích v rozličných časopisech uveřejněna byla.*

322 Do tohoto „čtverlístku“ řadil Chvála skladatele Smetanu, Dvořáka, Fibicha a Bendla. Dále k tomuto tématu viz pasáž věnovanou Bendlovi.

323 Ouverturu k tragédii Josefa Jiřího Kolára (1812–1896) *Pražský žid* komponoval Fibich v roce 1871. Poprvé veřejně zazněla na Procházkově volné zábavě hudební 21. prosince 1871 v Praze v úpravě pro čtyřruční klavír.

Schumannovy. Jsou to ponejvíce skladby, které Fibich komponoval za svého pobytu v Lipště,<sup>324</sup> a sice celá řada písní (na německé texty), pak menší skladby klavírní pro dvě a čtyři ruce a druhá symfonie<sup>325\*</sup> (g moll) pro velký orchestr; mnohé z těchto skladeb, zejména některé z písní, vynikají čistě poetickou invencí a chovají mnohou vzácnou myšlenku. Z těchto skladeb vyšly tiskem (u Lichtenbergra v Lipště) některé z písní (balady) a klavírní skladby pro dvě ruce (Albumblätter, Scherzo<sup>326</sup>). Největší a nejzajímavější však prací z této doby jest romantická zpěvohra Bukovín;<sup>327</sup> škoda, že množství zde složených hudebních krás a duchaplná, nadaného, vzdělaného a hlavně uvědomělého skladatele prozrazující práce nesmyslnosti textu padla za oběť. V roce čtyřiasedesátém provedena zpěvohra tato na českém jevišti a doživil se dvou repríz odložena do onoho oddílu divadelního archivu, nad kterým státi by měla slova: „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!“<sup>328</sup> Ostatně sdílí Bukovín osud mnoha dramatických prací hudebních, které libreto pochovalo; to jest sice špatnou útěchou, ale na každý způsob dobrou výstrahou pro skladatele, kteří často dávají zpívat slova, jež jsou příliš špatná, než aby se dala mluvit.

V témže duchu, jako skladby zde jmenované, jsou psány i klavírní kompozice z roku osmašedesátého, kdy Fibich dlel v Paříži; zdá se, že čilý život pařížský a jeho rozmanitosti vadily Fibichovi v tvoření přísnějším a obsažnějším, a že činnost jeho obmezovala se na práce více méně příležitostné, jimž často chybí původní ráz. Nepoměrně důležitější a v mnohém ohledu i rozhodný pro vývin Fibichova talentu byl rok následující, který strávil o přísných teoretických studiích v Mannheimu, co žák známého kontrapunktisty Lachnera. Jest to vždy velkým štěstím, bylo-li mladému, nadanému skladateli dopřáno prodělati školu tak výtečnou, jaké dostalo se Fibichovi, neboť pak teprve dovede zúplna těžiti ze svého talentu. A znamenité hudební vzdělání jest charakteristickou známkou Fibichových prací; jakkoli ve velké řadě skladeb Fibichových setkáváme se občas s takovými, které méně bezprostředně působí a jejichž invence jest méně šťastná ostatních, tož zajisté z každé z nich hledí na nás hudebník celý, dokonalý.

Návratem Fibichovým do Prahy (roku 1871) počíná v životě našeho skladatele epocha, v které svým uměleckým tvořením nabyl v hudební literatuře české onoho významu, který důstojně ho staví po bok prvním z našich domácích skladatelů. U velké produktivnosti vidíme s báječnou rychlostí ustalovati se individualitu umělcovu a z této vždy jasněji a v určitějších obrysech vystupovati ony vlastnosti, které jako v mlze vznášely se nad mnohými skladbami z doby dřívější, a jimiž Fibich staví se v řadu **hudebních poetů**.

Jeho opravdovým živlem jest hudba programová, hudba slova myšleného a hudba slova pronešeného, jeho nejmilejší výraz mluva duše, poetické hudební líčení. Proto vidíme jej dychtivě zmocňovati se oné uvolněné formy symfonické, která fantazii neklade meze rámce zevnějšího a které geniální F. Liszt dovedl zjednati místa vedle nejpřednějších hudebních forem – symfonické básně. Co Fibich v tomto odvětví svých orchestrálních prací nám podal, náleží nejen k nejlepším výtvorům jeho ducha, ale stojí i v naší hudební literatuře na místě prvním vedle velkolepých symfonických básní mistra Smetany. Neblahé naše poměry a odmítavost, kterou cizina plodům českých skladatelů posud dávala na jevo, zabraňovaly ještě rozšíření symfonických básní Fibichových, myslíme ale, že nadejde doba, kdy těmto pracím Fibichovým dostane se spravedlnosti tím spíše, any stojí co do umělecké ceny výše,

324 V Lipsku studoval na konzervatoři kompozici a klavír v letech 1865–1867.

325\* [poznámka pod čarou je součástí článku v Lumíru] První povstala mnohem dříve, neboť již co čtrnáctiletý jinoch řídil ji Fibich sám v koncertu chrudimském. [Jednalo se o Symfonii *Es dur*, provedenou v Chrudimi na koncertu spolku Slavoj dne 12. dubna 1865. Druhá skladba, *Symfonie g moll*, je z roku 1866, byla provedena rovněž v Chrudimi, dne 6. října 1867.]

326 *Lístky do památníku*, op. 2, pět klavírních skladeb pro dvě ruce, komponovaných od ledna 1865 do dubna 1866. *Scherzo e moll*, op. 4, pro klavír na dvě ruce z roku 1866.

327 *Bukovín*, romantická opera o třech jednáních na text Karla Sabiny (1813–1877), dokončená 26. března 1871, byla provedena 16. dubna 1874 v Prozatímním divadle v Praze, dirigoval A. Čech.

328 Citát z *Božské komedie* Danta Alighieriho, v moderním překladu Vladimíra Mikeše zní: (před bránou pekla) „Zanechte vši naděje, kdo vstupujete.“ První celkový český překlad publikoval Jaroslav Vrchlický a jednalo se patrně o nejsledovanější událost na poli české literatury druhé poloviny 19. století.

nežli mnohé v cizině akreditované práce komponistů německých a francouzských. Ze čtyř symfonických básní Fibichových (*Othello*, *Záboj* a *Slávoj*, *Toman a lesní panna* a *Přemysl*<sup>329</sup>) vyšla v partituru tiskem toliko první; v Praze provozovány za rozličných příležitostí všechny vyjma *Přemysla*, který povstal teprve letošního roku a určen jest ku provozování v letošní koncertní sezóně. Své poznámky obmezují zde na první tři z těchto básní, poněvadž dosud jenom ty dostaly se do veřejnosti. Byl-li vůbec Fibich šťasten ve volbě svých programů, tož ho štěstí toto i při vypracování ni na okamžik neopustilo. Duchaplnost skladatelova jeví se především v návrhu a stavbě jeho symfonických básní a ve způsobu, kterým trest svého programu a jemu odpovídající základní myšlenky hudební spojuje v organický celek a vpravuje ve formu precizní a průhlednou. Na dvou neb třech základních motivech spočívá tu mohutná, monumentální stavba, o jejíž stěny obřezají se hlasy lidských náruživostí a vášní; jest to hudebník světa, který tklivými slovy vypravuje nám osudy svých hrdinů a jeho líčení jest opravdivé a úchvatné, jeho snivost jest tklivá, jeho zanícení nestrojené a spravedlivé. Každá z těchto symfonických básní zasluhovala by, podle důležitosti místa, které zajímá v hudební naší literatuře, pojednání obsažného a detailovaného; zde však musím obmeziti se jen na tyto poznámky, k nimž připojuji ještě, že zevní zjev Fibichových symfonických básní jest rovněž tak zajímavý, jako duch v nich vládnoucí, a že zejména polyfonie a kolorit jsou rázu typického – ať bujný, ať trudný, všude jest zde život a všude život čarovný, jaký jen vynořuje se z duše umělcovy.

Snahou po dokonalém výrazu hudebním prodchnutá umělecká individualita Fibichova nalezla také velmi vědné pole vyjádření v onom duchu kompozice, v kterém báseň slov a báseň tonů navzájem se doplňují – v **melodramatu**. V tomto způsobu, jak jej Schumann ukázal a jak ho Fibich užívá (hudební průvod k básni epické), myslím, že má melodrama, právě v opak svému upotřebení v hudbě dramatické, velkou budoucnost. Fibichova melodramata (básně: *Věčnost* od R. Mayera, *Štědrý večer* [sic] od Erbena a *Der Blumen Rache* od Freiligratha<sup>330</sup>) učinila na mne – obě česká byla již mnohokrát veřejně provozována – velký dojem; hudební ilustrací stává se báseň ve zvýšené míře plastickou, neboť právě tam, kde slovo přestává býti nejvhodnějším prostředkem výrazu, vstupuje hudba do vlastního svého živlu. Co umělecká forma stojí melodrama na půdě obou umění tak, že stejnou měrou zasáhá do říše poezie a hudby; těsně k němu však již s úplně vyslovenou nadvládou hudby přiléhá forma písňe.

Myslím, že v lyrice stal se talent Fibichův již populárním; jeho písňe, ač u valné části dosud netištěné, razí si stále více cestu do kruhů hudebních; moc, s kterou písňe Fibichovy nás poutají, leží hlavně v šťastně postižené náladě, ve vroucnosti hudebního výrazu – ony jímají kouzlem své poezie. Z písni na české texty vynikají mimo známé tiskem vydané (*Patero písni* a *Písňe co prémie k Daliboru* vydané a *Osmero dvojzpěvů*<sup>331</sup>) mnohé ze sbírky Českých písni (z doby novější) často úchvatně krásnou hudební invencí, zejména náleží ony, které nesou se tónem prostonárodním, mezi nejzdařilejší; v nich také převládá všude zpěv melodiózní, přednost to, kterou některé z dřívějších, co nejšťastněji založených písni nesdílí. Tak zdá se mi někdy, že celková nálada zaujala skladatele tou měrou, že mimoděk ztrácí se mu melodie zpěvu v tónu deklamatorním a že těžiště celé hudby přeneso se do průvodu.

---

329 Symfonické básně: *Othello*, op. 6, z roku 1873, poprvé provedená v Praze 7. prosince 1873 na 2. filharmonickém koncertu (dirigoval B. Smetana), *Záboj*, *Slavoj* a *Luděk*, op. 37, z roku 1873, poprvé v Praze 25. května 1874 na jubileu Akademického spolku pražského (dirigoval A. Čech), *Toman a lesní panna*, op. 49, dokončena roku 1875, premiéra 24. března 1878 v Praze na Slovanském koncertu (dirigoval A. Čech). O symfonické básni *Přemysl* se nepodařilo zjistit další informace, v pozůstalosti se nedochovala a ani tematický katalog (viz Hudec 2001) se o ní nezmiňuje. Mohla být snad jednou částí cyklu symfonických básní z českých dějin, na nějž Fibich pomýšlel, ale který neuskutečnil.

330 *Věčnost* (na text Rudolfa Mayera /1837–1865/, básníka a spisovatele, patřícího k májovcům), op. 14, pochází z roku 1878, premiéra se konala 16. října 1881 v Praze, *Štědrý den*, op. 9, z roku 1875, poprvé proveden 19. listopadu 1875 v Praze a *Pomsta květin*, (na text německého básníka Ferdinanda Freiligratha 1810–1876, překlad J. Vrchlický), z roku 1877, poprvé provedena 16. října 1881.

331 *Patero písni* (z Hálkových *Večerních písni*), op. 5, komponované a provedené v roce 1871, *Písňe z Rukopisu královédvorského*, z roku 1871, vydané jako příloha 9 časopisů *Dalibor* v roce 1873, *Osm dvojzpěvů* (na české překlady německých textů), dokončene roku 1872.

Jmenuji zde některé z písní Fibichových, které vysoko cením: z Patera písní např. Na nebi mnoho hvězdiček a Přilítlo jaro<sup>332</sup> na slova Hálkova; z premií k Daliboru Skřivánek a Opuštěná,<sup>333</sup> z nových českých písní Jahody, Zezhulice, Kohoutek, Ach, Haničko a V mech se polož;<sup>334</sup> taktéž chovají zmíněná dueta a pak písně na německé texty mnohou perlu lyrické produkce skladatelovy. Celkem složil Fibich přes sto padesát písní. V oboru kompozice na daná slova zasluhují konečně i velká figurální mše a žalm<sup>335</sup> pro smíšený sbor čestné zmínky.

Obraceje se ku skladbám Fibichovým, které náleží v obor hudby absolutní, musím opětně podotknouti, že ohledem k obmezenému místu i vůči velkému i důležitému materiálu tomuto nechci v pojednání svém vystoupiti z rámce stručného přehledu, v němž detailované věcné úvahy byly by od místa. Ačkoli Fibichova produkce dle mého přesvědčení vytknutými již vlastnostmi povahy skladatelovy nabývá největšího významu v hudbě programové a dramatické, jest čistě hudební nadání Fibichovo příliš bohaté, než aby i tam nepodal věc vynikající, kde absolutní hudebník hlásí se o své právo. Proto setkáváme se i v oboru komorní hudby u Fibicha se skladbami více než pozoruhodnými, ano některé z nich náleží k nejlepšímu, co z pera skladatelova kdy vyšlo; tak zejména klavírní kvarteto z e moll a houslová sonáta z C dur.<sup>336</sup> Mimo tyto komponoval Fibich dvě smyčcová kvarteta<sup>337</sup> (druhé, G dur, vyšlo tiskem u nakladatele Urbánka), houslovou sonátu z C dur [sic],<sup>338</sup> dvě klavírní sonáty (druhá, c moll, ve formě fantazie jest skladba mohutného, uchvacujícího vzletu),<sup>339</sup> mistrnou kontrapunktickou prací vynikající sonátu pro varhany a symfonii (F dur) pro velký orchestr.<sup>340</sup> Sem náleží i skladby z doby dřívější, o kterých učiněna již zmínka, a z novější doby polonaisa pro housle, balada pro cello a fantazie pro klarinet;<sup>341</sup> připočítám-li k tomu ještě celou řadu samostatných studií kontrapunktistických (kánony, fugy, figurované chorály atd.), doplnil jsem tím seznam děl Fibichových v oboru hudby absolutní, jejichž věcné rozbírání dílem bylo již u rozličných příležitostech předmětem článku v odborném našem časopise Dalibor, dílem pak stane se jím v nejbližším čase. Že Fibich i v přísně omezených formách hudebních (zejména ve formě sonátové) tak značných domohl se výsledků, zajisté vůči tomu, co o reflektivní jeho povaze bylo pověděno, poněkud překvapuje, vysvětluje se ale tím, že smysl pro pravé formy hudební byl Fibichovi již vrozený, takže dle vlastního výroku v pravidlech nauky o formách nalézal vždy jen potvrzení toho, co již před tím instinktivně za pravé byl uznal a v prvotních svých pracích prováděl.

332 V Hudcově katalogu nesou písně název *Na nebi plném hvězdiček a Přilítlo jaro zdaleka*.

333 Podle Hudcova katalogu nese název *Opuštěná*.

334 *Jahody*, na text Rukopisu královédvorského (dále jen RK), z roku 1877, *Žezhulice*, na text RK, z roku 1875, tři poslední zmíněné písně jsou součástí souboru *Šestero písní*, op. 12, dokončeného roku 1878 a nesou v něm tyto názvy: *Kohoutek*, *Pomoc pro náramnou lásku* a *V lese*.

335 *Mše E dur*, pro sóla a smíšený sbor s doprovodem, z roku 1873, *Žalm 64*, z roku 1879 na německý text pro smíšené hlasy.

336 *Klavírní kvartet e moll*, op. 11, z roku 1874, *Sonáta C dur pro housle a klavír*, z roku 1874, premiéra se konala v Praze 16. února 1875.

337 *Smyčcový kvartet A dur*, z roku 1874, *smyčcový kvartet G dur*, op. 8, z roku 1878.

338 Tato sonáta je zmíněna již v předchozí větě, má zde nejspíš být uvedena *Sonáta D dur pro housle a klavír*, z roku 1875.

339 Fibich napsal do vydání citovaného článku tyto klavírní sonáty: *Sonáta G dur*, z roku 1865, *Sonáta d moll*, z roku 1871, *Sonáta c moll*, zřejmě z roku 1874.

340 *Sonáta B dur pro varhany*, z roku 1878, *Symfonie č. 1 F dur*, op. 17, z roku 1877 (dokončena 1883).

341 *Koncertní polonéza*, z roku 1878, *Balada*, z roku 1874, *Selanka B dur*, pro klarinet a klavír, op. 16, z roku 1879.



Dříve nežli v závěrku své úvahy obrátím se k nejobsažnějšímu a nejdůležitějšímu dílu Fibichovu, k hudebnímu dramatu *Blaník*, chci několika slovy zmíniti se o známkách zevnějšího vlivu na tvoření skladatelovo. Privil jsem již, že málokterému z mladých nadějných hudebníků popřál osud dobrodiní důkladného vzdělání v té míře jako Fibichovi; takové vzdělání hudební spojuje se u Fibicha ještě se značným vzděláním všeobecným a s duševní inteligencí vůbec. Pochopitelno, že za takových okolností a při snaze přímo nenasytné po seznání všeho, co v literatuře hudební všech časů jakýmkoli způsobem vyniklo, Fibichův talent nejen úžasně rychle a samostatně se vyvinul, nýbrž i on navzdor tomu, že nečítá ani 30 let, nashromáždil si fond vzácného vědění a bohatých zkušeností. Podle toho jeví se i zevnější vliv v jeho hudbě. Kdežto celý základ její prozrazuje, že Fibich vyrostl ve sféře hudby klasické, chýlí se veškerá jeho zralejší produkce tam, kam jeho vlastní povaha jej pudila – ke směru moderních romantiků. Že pak, jak Fibich sám se přiznává, že žijících skladatelů vedle R. Wagnera žádný tak mocný a trvalý vliv neměl na jeho hudební produkci jako **Smetana**, toho doklad spatřuji v každé z jeho pozdějších prací.

Konečně stůj zde ještě několik slov o hudebním dramatu *Blaník*. Privil jsem, že [je] to nejobsažnější a nejdůležitější dílo Fibichovo, a dodávám k tomu, že probírajícímu se partiturou tohoto dramatu jest mi vždy, jako by byl skladatel tuto hudbu napsal svou krví.

Nižádným ohledem na zevnější poměry nepoután, proudem děje unášen, v duši jasný obraz každého ze svých hrdinů, komponoval Fibich svá hudební dramata tak, jak mu srdce kázalo, veden jedině snahou postihnouti svůj ideál dramatické básně hudební, tak jak si jej dle vlastního poznání a uvědomělého uznání dokonalých vzorů byl vytvořil. Udržeti především veskrze nezeslabený proud dramatický, dosíci nejpřípadnějšího hudebního výrazu, sloučiti hudbu se slovem pronešeným v celek nerozlučitelný – k tomu směřovala jeho snaha a v tom, dle mého náhledu, domohl se výsledku znamenitého. Že při práci, které s celou duší se oddal, objevila se v hudební invenci celá bohatost přirozeného nadání, jest pochopitelno. Příznačné motivy, jimiž v hlavních rysech nakreslen děj a duch jej oživující, slynou vedle přesvědčující charakteristiky mnohdy uchvacující hudební krásou, a způsob, jak duchaplnou prací z nich vyvinula se celá mohutná stavba hudebního dramatu, naplnil mne obdivem. Nechci se tím však nijak tajit, že Fibich, jehož hudba, jak známo, polyfonní svou složitostí a duševní hloubkou neklaní se vkusu množství, ve svém hudebním dramatu nestvořil dílo pravému pochopení lehce přístupné; myslím také, že i po odstranění obtíží, plynoucích ze zvýšených zevnějších požadavků díla *Blaník*, jako dosud každé z rámce všedních zjevů vystupující dílo umělecké, pracně bude muset domáhati se veřejného uznání. Doufám ale také, že dílo ceny trvalé, dosáhnoucí konečně v řadě vynikajících výtvorů hudby dramatické místa takového, jaké právem mu přísluší, dovede je i přes hlasy z tábora zpátečníků uhájiti, jakož i pevně jsem přesvědčen, že nadejde doba, kdy nejen u nás, ale i za hranicemi vlasti naší dostane se hudební produkci Fibichově zaslouženého uznání.“

Pročítaje znovu doslovně zde citovaný článek z *Lumíra*, který uzavírá bilanci předchozí tvorby Fibichovy a může býti proto považován za úvodník k pojednání o následujícím dvacetiletí této tvorby, ku kterému hlavně odnášejí se mé vzpomínky a záznamy, pociťuji, že proniknuty jsou snahou prospěti umělci mnou obdivovanému, avšak v širší veřejnosti málo známému, a že zdůrazněna jest v nich více osobní sympatie než objektivnost kritická. Pochopuji a uznávám, že tomu, kdo dnes, obeznámen s výsledky a důsledky uměleckých počinů následujících, uvědomuje si události hudebního hnutí let sedmdesátých a bez předpojatosti uvažuje o tom, jak vrstevníky kritizujícími byly vnímány a posuzovány, napadá nekritický zápal, s kterým se vítaly, a vášnivost stranická, s kterou se odmítaly dle toho, přicházely-li z tábora přátelského či nepřátelského. Válčilo se pro pokrok a proti němu, a hudební spisovatelé stáli v ohni po boku skladatelů i své strany. Nebylo času ani chuti ku chladnému rozjímání, objektivnímu uvažování, k odvažování slova a odměřování zájmu. Kdo chválil své vůdce a spolubojovníky, činil tak se zanícením, byl nadšen jejich schopnostmi, velebil vše, co podnikali a opěval každý jejich úspěch. Ký div, že odezva tohoto nadšení pro věc a její postup vyznívá z toho, co se o ní mluvilo a psalo. Naše doba střízlivého bádání a zhodnocování fakt přirozeně nemůže míti porozumění pro vzněty doby válečné a bude vždy ochotna odsouditi jejich vypjatost či přepjatost. Avšak myslím, že nekritické rozradostnění hudebního písemnictví, na které dnes pohlíží se spatra, posloužilo hudebním věcem své doby. Byli jsme straníky a bili se nadšeně pro stranu – ne nadarmo!

Záhy ukázalo se, že přes všecken úspěch v hudbě koncertní,<sup>342\*</sup> význam umělecké tvorby Fibichovy zdůrazňuje se v hudbě divadelní, dramatické. Fibich byl rozeným dramatikem; jemu ani v epice (viz jeho balady) neušlo slovo, dovolávající se dramatického akcentu, on v melodramatech svých tak výstižně líčil situace a tak přesvědčivě zobrazil obrat v nich, že i v koncertním přednesu působily dramaticky, že obraznost posluchače mimoděk přenášela je na scénu, přiváděla do akce. Že minulo téměř desetiletí, než po prvním pokusu o operu (po *Bukovínu*, komponovaném 1870, provedeném poprvé v Prozatímním divadle 16. dubna 1874 a ještě téhož roku po dvou reprízách nadobro zaniklém) Fibich k opeře se vrátil, toho příčinou nebyla nechuť k hudbě dramatické a divadlu ji pěstujícímu, nýbrž obava před následky nevhodného libreta, kterým za oběť padl *Bukovín* (na text Sabinův). Bylo přáním Fibichovým získati text z pera úspěšné libretistky Smetanovy, Elišky Krásnohorské. A domohl se jej. Spisovatelka prostonárodní *Hubičky* nabídla skladateli, romantismem se opájejícímu, syžet *Blaník* a tento na něj ochotně přistoupil, těše se z poetické dikce knížky ku skladbě vzněcující. Fibich chutě dal se do práce (roku 1877),<sup>343</sup> která rychle postupovala (ještě později Fibich častěji liboval si, jak se mu *Blaník* dobře komponoval) a zadal dílo záhy dokončené ke konkurzu o operní cenu k otevření Národního divadla vypsanou. Z konkurzu tohoto vyšla roku 1880 vítězně Smetanova *Libuše*. Dvěma soutěžícím operám, Fibichově *Blaníku* a Bendlovým *Černohorcům* přiřknuta čestná odměna.<sup>344</sup> Po vyhoření Národního divadla, jemuž *Blaník* k brzkému provedení byl doporučen, došlo k premiéře této Fibichovy opery v Prozatímním divadle 25. listopadu 1881. O zjevu jejím a dojmu nechť promluví mé články v *Politik* uveřejněné. Začnu hned s předzvěstí, deset dní<sup>345</sup> před prvním provedením díla do veřejnosti vyslané:

#### „Blaník

*Opera o třech aktech od E. Krásnohorské. Hudbu složil Zdeněk Fibich.*

*Nedávno teprv přivyklo se tomu, že v řadě vynikajících českých skladatelů ocitá se též jméno Fibichovo. Koncerty, v kterých provedeny byly různé skladby Fibichovy, klestily umělci poznenáhla, jeho nověji potěšitelně se množící hudební publikace mnohem důrazněji cestu do veřejnosti. Jeho symfonické básně, hudba komorní, skladby písní, vůbec všechna ta četná díla, která buď provedením či tiskem dostala se na veřejnost, svědčí o spontánní hudební vloze, s kterou ruku v ruce kráčí důkladné hudební vzdělání. Fibich není strhující, jest ale hluboká a opravdová umělecká povaha, která přátel nedobývá rázem, nýbrž získává jen pomalu; ale které získal, zůstanou mu jistí, může mezi přáteli hudby přátele jen získati, nikdy ztratiti. S touto jeho povahou souhlasí dosavadní jeho umělecký osud; Fibich neudělal kariéru, avšak úcta, již si u nás jen znenáhla zjednal jako skladatel, jest pevně založena a slibuje dobrou budoucnost.*

*Stojíme dnes před provedením nového, tentokrát dramatického hudebního díla Fibichova. Fibich již předtím jednou pokusil se o operní skladbu, ale pokus jeho zhroutil se pod tíhou hříchu libreta, které si byl obral k hudebnímu zpracování. Jeho opera *Bukovín* známá jest dnes již jen dle jména, po trojím provedení uložena byla v onom oddělení divadelního archivu, jež nese nadpis: „Kdož sem vstupujete, zanechte naděje.“*

342\* Rád vzpomínám toho, jak jevil se tento úspěch v koncertu komorního spolku, tehdy utrakvistického, ale české produkci nevalně nakloněného, v kterém provedeno Fibichovo *klavírní kvarteto*, op. 11. [Vypouštíme recenzi koncertu, kterou zde Chvála dále uvádí. Fibichově komorní tvorbě se totiž komplexně věnuje na jiném místě a tuto recenzi tam rovněž ve stejném rozsahu cituje (viz poznámku 333). Navíc návrh na vypuštění je naznačen tužkou přímo v autografu a doplněn komentářem: „Vynechat! Opakuje se na str. 150!“; i když není jisté, zda je zapsán rukou E. Chvály (viz stranu 123 v autografu).]

343 Na opeře pracoval v letech 1874–1877.

344 V porotě zasedali O. Hostinský, E. Chvála, A. Bennowitz, kapelník A. Čech a ředitel varhanické školy F. Z. Skuherský.

345 Fejeton v *Politik* ze dne 15. listopadu 1881.

Divně dotklo se nás, když mezi operami konkurenčními, zadanými k otevření Národního divadla, postřehli jsme partituru, opatřenou nadzminěnou průpovědí z Božské komedie jako heslem – byla to partitura Blaník. Co s tímto heslem? Chtěl jím skladatel naznačiti, že ve svém díle zřekl se všech obvyklých pohodlností, že klamal by se každý, kdo v Blaníku očekával by operu starého stříhu? Či snad v něm předem vzdával se jakéhokoliv vyznamenání, anebo byla to nadbytečná skromnost vůči vlastnímu dílu, jež diktovala mu do pera tento výrok? Tolik je jisto, že divně vyjímá se na titulním listu díla, jež zroditi se mohlo jedině z pevného uměleckého přesvědčení. Muselo se záhy dospěti k poznání, že před čtenářem své partitury skladatel s tímto heslem dokonale jest v nepravu.

Kdo vstoupil, záhy znovu uchopil se zanechané naděje, a když dospěl k poslednímu taktu opery, zavřel knihu s **novou** nadějí, že Blaníkem získá se pro repertoár české opery významné hudebně dramatické dílo. Proto vyznamenán byl Blaník, podobně jako opera Černohorci, po jednomyslném návrhu poroty čestným darem a doporučen ředitelství českého divadla s přáním, aby co nejdříve jej pozvedlo.“

Předběžná zpráva v dalším obmezuje se na vypravování děje opery, nechť s posudkem partitury předbíhati živému jejímu provedení, jež ohlášeno bylo na příští den (k benefici kapelníka Adolfa Čecha), avšak teprve 25. listopadu stalo se skutkem. O tomto provedení referoval jsem dvakrát, nejprve povšechně v *Politik* ze dne 27. listopadu, jak následuje:

„Lze se nadíti, že následkem rozhodného úspěchu, kterého Fibichova opera Blaník po přemožení různých obtíží docílila při svém prvním provedení, získal také na jevišti pevné půdy jeden z nejnadanějších domácích skladatelů, umělec, jež nemá v krvi snadnou přístupnost, přes to však v různých oborech absolutní hudby domohl se vynikajícího postavení. Nezdar jeho prvního dramatického pokusu odčinilo a v zapomenutí uvedlo skvělé přijetí nové opery, v které na místě dřívějšího nesamostatného pokusu ozvala se uvědomělá umělecká snaha. My ceníme tento úspěch tím výše, že přese všechnu přísnost, s kterou – jsouce si vědomi svých sympatií pro múzu skladatelovu – o díle usuzujeme, v příčině celkové umělecké hodnoty díla nemusíme mu odporovati, a že Fibich po svém způsobu pramálo staral se o to, aby koncesemi<sup>346</sup> oblíbě získal si přízeň širších kruhů obecnstva. Všade smí skladatel prozraditi, že se chce líbit, jen ne ve svých dílech; u Fibicha můžeme ohledně snahy se zalíbiti, být vždy bez starosti.“

K této povšechné poznámce přičiněna jest pochvalná zmínka o provedení, při němž skladatel a kapelník, hlučně aklamováni<sup>347</sup> „navzájem jeden na druhého, sváděli vinu úspěchu“. Z posudku o díle, uveřejněném v *Politik* ze dne 29. listopadu, stůžž zde toto:

„Tréma skladatele, tréma zpěváků, tréma divadelního ředitele – to vše jsou všední zjevy, provázející více méně každé prvé provedení nové opery; vzácnější, ne-li zcela nová, jest tréma recenzentská. Debutovali jsme touto zvláštností při prvním provedení Fibichova Blaníka, a nebudiž nám zazleno, že pokoušíme se o její vysvětlení; také zdá se nám, že dlužno též ospravedlniti divný pocit, který zmocnil se nás na prvním večeru Blaníka – podobal se na vlas pocitu, s kterým kdysi sedali jsme ku klavíru při první veřejné přednášce nebo později krčili se v koutě koncertní síně, když křtil se náš první opus.

Bylo již pověděno, že partituru Fibichova Blaníka zamilovali jsme si již tehdy, když předložena byla nám k posouzení mezi konkurenčními operami, zadanými k otevření Národního divadla;<sup>348\*</sup> dílo tak ryzí umělecké snahy, tak vážného směru a tak ušlechtilého způsobu, přirozeně jen živilo sympatii, kterou odedávna vzbuzovala

---

346 v tomto významu: koncese = ústupek

347 aklamace = hlasité pozdravování, veřejný projev souhlasu

348\* [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v *Politik*] Že opera Blaník jest skladbou Fibichovou, bylo již tehdy veřejným tajemstvím, stejně jako, že autorem Libuše jest Smetana a Černohorců Bendl – vždyť dávno před tím v různých koncertech dávaly se úryvky ze všech tří oper. Vůbec bylo by s podivením, kdyby porota byla překvapena jménem vítězivšího skladatele; snadno spočtete české skladatele, kteří skládají nebo mohou skládati opery, a žádný z nich není tak málo znám, že by na první pohled nebyl poznán jeho způsob skládání či dokonce hned i rukopis. Tato okolnost jest spolu příčinou, z které pro budoucnost by se doporučovalo přiřknouti cenu té opeře, která by mezi konkurujícími operami v určitém čase provozovanými uznána byla za nejlepší. Jinou příčinu pro to naznačili jsme již ohehdy: dramatickou hudbu lze jen v živém provedení z plna pochopiti a doceniti.

múza skladatelova. Těšilo nás proto, že význam opery Blaník porotou jednohlasně byl uznán a že dílo co nejdůtklivěji doporučeno bylo k provozování. O umělecké ceně díla poučila nás jeho partitura; dvě jiné otázky, které v příčině jeho úspěchu rovněž padaly na váhu, zodpovědět mohlo jedině živé jeho provedení. Vyjde se modernímu směru dílem zastávanému vstříc s porozuměním? Bude vše to, co na papíře tak hezky vypadalo a při četbě tak zajímalo, při provedení také plastické a dramaticky účinné? Ohledně obou těchto otázek nebyli jsme úplně bez obav; jejich příčinou bylo dílem obecenstvo, jež k novotám chová se nedůvěřivě, často přímo nepřátelsky, dílem založení umělecké povahy skladatele, jehož vloha prokazovala vlastnosti, kterými jen zřídka živěn bývá smysl dramatický a smysl pro působivost divadelní, Fibichem dosud jen v nepatrné míře projevený. Tyto starosti o osud díla, k němuž s láskou jsme přilnuli, vyvolaly před představením pocit předem zde přiznaný.

Představení a jeho úspěch zbavily nás vši obavy; obecenstvo i skladatel v mnohém předstihli naše očekávání, obecenstvo svou vnímavostí pro přednosti díla, skladatel přesvědčivými značkami dramatické vlohy, která ve spojení s vynikající jeho vlohou hudební, s hlubokou procítěností výrazu, jemu vlastní, s inteligencí ponětí látky a s uměleckým vzděláním opeře Blaník dala zření imponující a vnukla ducha poutavého.

Abychom začali s jednou z největších předností opery, obracíme se k jednomu z nejpřednějších požadavků dramatické hudby, k hudební charakteristice. Tato v příčině kresby osob jednajících i ve volbě vhodného lokálního tónu pro jednotlivé situace skladateli poněkud velmi dobře se zdařila. Základ k jejímu zdaru položily pregnantní příznačné motivy, šťastná vnuknutí, kterými skladatel označuje jednající osoby a důležité postupy vnitřní i vnější; tyto motivy zprostředkují styk textu s hudbou, jsou pilíři hudební stavby díla, životními živly pro hudební výchovu děje. Kyne-li z pregnance příznačných motivů prospěch hudební charakteristice, kyne z absolutní ceny hudby prospěch celé opeře. S uměním v orchestraci a polyfonii, začasté přímo obdivuhodným, a z bohaté vynalézavosti dal skladatel z rytmických zvláštností a melodických i harmonických jemností motivů příznačných vzniknouti bohatství hudebních krás, působivých, zabavujících, zajišťujících jeho partituru trvalou hudební cenu. Mnoha místům, zvláště takovým, v kterých situace nebo slovo skladatele v pravdě zaujaly, skýtá jeho citová hloubka a často zdůrazňovaná poetická vnímavost zvláštního půvabu. Tak zejména romantické kouzlo a kouzlo lásky, dějem zimničně prochvívací, oplodnilo cit a obraznost skladatelovu a dalo podnět k projevům touhy, žalosti a bolu, jakož i rozjařujícího nadšení. Připomínáme tu na příklad závěreční scénu prvního aktu (zjev Bílé paní), hlubokou procítěností dýšící a osvěžující libozvuk, vyzařující scénu Jarmily a Bořky v 2. aktu, celý oddíl třetího dějství hrající ve vrchu Blaníku (nejen mistrně vystiženou náladou, nýbrž i čistě hudební cenou, vzletem zpěvu a instrumentálním půvabem svým náleží tato kouzelná scéna k nejlepšímu, co Fibich vytvořil), poetický vznos zpěvu Helenina v úvodu třetího aktu, pozdější scénu, v které zákazonosným mrakem nepřátelství mezi otcem a synem prodírají se první paprsky smírné zvěsti, konečně scénu závěreční, v které mohutný hudební proud zaskví se v radostné záři.

Velice zdařilá a plny silného účinku jsou dále některé z četných živých scén ansámblových, mezi nimi v první řadě sjímání kalicha, rozjařený zpěv vzbouřenců pána z Raedernů, imponantní ze sedmičtvrtého motivu vyrůstající zpěv vzbuzených rytířů blanických aj. Účinku vzletného ansámblu prvního jednání, vybudovaného na ušlechtilém, hluboce vážném motivu, jemuž rovnoběžný trojzvukový doprovod dodává zajímavého zabarvení, mohli bychom poddati se ochotněji, kdyby bylo lze lépe spráteliti se se hřmotícím efektem unisona při druhém návratu hlavní fráze. Jiného ansámblu, totiž onoho v druhém oddělení třetího aktu (otec a syn se svými družinami stojí proti sobě), rádi bychom se zřekli; postrádáť náležitýho zdůvodnění v textu a usadil se na místě, kde děj nutká k postupu. Na konci dlužno vzpomenouti dvou zpěvů, které v duchu textu z hudebního proudu vyhránějí jako uzavřená čísla: jest to vypravování Domovítovo v prvním aktu, nad zajímavým instrumentálním doprovodem baladového tónu se vlnící, a v druhém aktu charakteristická pijácká píseň Kryštofa z Raedernů.

Z bohatství duchaplného detailu, kterým skladatel hudební práci svou nadal, připadá lví podíl vášnivě vzrušenému prvnímu aktu; zato první akt přináší zároveň vše, proti čemu povinně máme námitky. Rychlé střídání scén, kterým první akt je nasycen či spíše přesycen, zdá se, že skladatele přivedlo do nervózního neklidu, který přenáší se vně i nitru jeho díla; imponující síla, s kterou ovládá látku v druhém a třetím aktu, v prvním drobí se do jednotlivostí, z nichž každá o sobě je dobrá, ale jako součást celku méně jest vhodnou. Skladatel nedovede udržeti se nad svými představami, nýbrž pohybuje se mezi nimi, následkem čehož vidí sice dobře na každou z nich, avšak

nerozpoznává vzájemný jejich poměr. Odtud zimniční napětí, dech zarážející; přirozeně nervóznost, jež ze skladatele přenesla se na jeho dílo, z tohoto přechází na posluchače. Na vně zračí se tento neklid skladby v zimniční činnosti orchestru, v jehož vášnivých akcentech zaniká neslyšeno mnohé důležité slovo pěvcovo. V důsledcích tohoto neklidu, podmíněného ovšem hlavně scénickým uspořádáním textu, postrádá se v prvním aktu příznivé rozdělení světla a stínu. Z toho, co zde řečeno, vysvítá, proč právě první akt opery, do kterého slibovali jsme si nejintenzivnější účín, při provedení nepůsobil očekávaným dojmem. S operní partituroou má se věc podobně jako s velkým obrazem, na který dlužno dívat se z náležitě vzdálenosti, má-li náležitě býti postřehnutá jeho kompozice; z blízka lze lépe vystihnouti jemnou podrobnost kresby, avšak též snáze přehlédnouti vadu v uspořádání celku. Ostatně, zůstal-li v příčině přehlednosti a plastiky formy první akt za naším, ovšem napjatým očekáváním, pře[d]stihly je oba následující. Přes intenzitu hudebního výrazu a rozvášněnost postupu, jemuž slouží, zůstal v nich projev umělecky umírněným, ušlechtilým a všady případným.

Podobně jako dramatická živost hudby opery *Blaník* zvítězila nad obavami vzniknuvšími z nazírání na uměleckou osobitost Fibichovu, rozptýlil úspěch díla obavy v příčině přístupnosti kompozičního slohu této opery. Novinka přijata s pochvalou bez výhrady, ovšem muselo se s pochvalou vyčkati do ukončení aktů, neboť opera nemá parádních čísel, která skladatel přál by si míti opakována, žádných dobře vypočtených závěrů, které by vyprovokovaly uznání posluchačů, a žádných parádních kadencí, které by pěvcům zabezpečovaly potlesk. Jako děj, též hudba plyne nepřetržitým proudem, jestli to **dramatická hudba** v nejvlastnějším smyslu slova.“

---

*Blaník* se líbil z velké části kritice i obecnstvu, proto dával se po premiéře – ještě čtyřikrát! Ochota po vřelém přijetí záhy rozloučiti se s díly nepohodlnými, novoty propagujícími a zvyklostem pohodlného požitku se vzpírajícími, ani u obecnstva ani u divadelní správy nikdy neselhávala, zejména šlo-li o dílo domácí, kterému nescházelo odpůrců tajných i zjevných. Nezapomínejme, že Fibich jako skladatel melodramů a vyznavač víry wagnerovské byl na indexu strany durdíkovo-pivodovské (v roce objevení se *Blaníka* vydal Pivoda svou ubohou úvahu *O hudbě Wagnerově*, proniknutou názory hanslickovsko-durdíkovskými<sup>349\*</sup>) a že v *Blaníku* hlásal pravdy u nás naprosto nepopulární. Třeba jen uvědomiti si, jak dlouho to trvalo, nežli *Libuše*, v témže roce se objevivší, imponující vlastní silou a podepřená autoritou Smetanovou, po okázalém přijetí při premiéře přemohla chladnou úctu, s kterou širší obecnstvo k ní se přibližovalo, či lépe řečeno jí se stranilo. Ke všemu byl ředitelem divadla J. Maýr, který pokrokovým snahám valně nepřál a maje jako muž z míry praktický hlavně, skoro jedině na zřeteli hmotný prospěch divadla, opery, které „netáhly“, rychle spouštěl do propadu divadelního archivu. Tam ocitl se také *Blaník* a celých třináct roků byl tam pohřben ve tvrdý spánek spravedlivých a teprve 4. dubna 1894 v Národním divadle znovu vynesena na světlo – opět jen ku čtyřem představením. Můj referát o této události (v *Politik* ze dne 6. dubna) nepřezírá vady díla (z kterých nejostřeji pocituje občasné zanikání zpívaného slova v rozčeřených vlnách orchestrálního doprovodu), zároveň však též vítá jeho přednosti, dramatický vznos, vřelost milostné lyriky a vyzdvihuje fakt, že Národní divadlo o vypjaté scénické požadavky postaralo se mnohem lépe, než učiniti mohlo svého času divadlo Prozatímní. „*Pokud Fibicha se týče, doporučuje se občas přihlédnouti k jeho starším dílům; při vynikající vloze a vzrůstající světové pověsti tohoto skladatele bylo by velice zahanbující, kdyby se jednou mohlo říci, že význačné výtvořiny Fibichovy u nás zůstaly nepochopeny a nepovšimnuty.*“

Dramatická vložka Fibichova, která poprvé v *Blaníku* prosvítla jasně (v tvorbě předchozí nebylo pro ni přesvědčivých důkazů), zůstala nadále vůdčím motivem uměleckého počínu Fibichova, který přilnul k divadlu, zůstal mu věren a z něho odnášel si nejplattnější úspěchy. Jakkoli pozoruhodná byla mimodivadelní Fibichova

---

349\* Vždy znovu tane mi na mysli Pivodovo doznání (učinil je v naší rozmluvě o této jeho publikaci), že jeho známost děl Wagnerových končí *Lohengrinem*, a že zejména „z nejrozsáhlejšího, na čtyři večery rozměřeného díla Wagnerova, *Der Ring des Nibelungen*“, proti kterému, opíraje se o zprávy Hanslickovy, hlavně obracel se ve své brožuře, neznal vůbec ničeho. Ostatně nebylo to v mém životě poprvé ani ojedinelé, že lidé brojili proti věcem, jichž vůbec neznali.

tvorba v různých odvětvích hudební skladby – nejvíce z této cením tvorbu symfonickou – tvorbu divadelní na delší dobu neumlčela a nikdy nepředčila. Mezi provedením *Nevěsty messinské* a vznikem první části melodramatické trilogie *Hippodamie* zeje v divadelní tvorbě Fibichově sice mezera pětiletá, ale ta vůbec spadá do období umenšené skladatelské a zvýšené pedagogické činnosti Fibichovy. Jinak byla dramatická tvorba Fibichova téměř nepřetržitá. Během necelých dvaceti roků věnoval Fibich českému divadlu devět obsáhlých (ovšem též obsažných) prací dramatických. Může se tedy říci, že tvorba jeho v období dospělosti naplnila se prací dramatickou, v které tkvěl a vyvrcholil její význam. Kdykoliv mluví se o Fibichově účasti na vůdcovství v českém hnutí hudebním, mám vždy na zřeteli jeho tvorbu dramatickou; ta jest tak bohatá a významná, že sama o sobě vysvětluje a zdůvodňuje Fibichovo vůdcovství, umělce staví na místo vyvýšené. To jest mu přirčeno a zůstane mu zachováno, i když nezveličuje se jeho význam v ostatním, zejména když nepřeceňuje se jeho skladba komorní a klavírní. Proto mé vzpomínky na Fibichovo dílo odnášejí se hlavně k jeho tvorbě dramatické, kterou sledují v linii nepřetržitě.

---

[Dne] 28. března roku 1884 byla premiéra tragické opery *Nevěsta messinská*. Viděl jsem toto dílo vznikat a se vyvíjet, znal jsem obmysly skladatele a libretisty (O. Hostinského), lnul s celou důvěrou a s plným přesvědčením k uměleckým zásadám, kterými řídila se práce obou, a opět nehleděl jsem vstříc provedení díla bez obav. Neměl jsem sice pochybnosti o tom, že dramatická vloha Fibichova v *Blaníku* slibně ku vloze hudební se přidruživší, v *Nevěstě messinské* na místě vyvýšenějším, s větším ještě důrazem se uplatní; avšak znovu nedůvěřoval jsem – po zkušenostech nabytých v případech předchozích – obecnstvu, jeho ochotě vyjítí vstříc dílu, které zásady **hudebního dramatu** v *Blaníku* sice již otevřeně hlásané, avšak prakticky ne bez ostychu a ohledů na vládnoucí poměry řešené, provedlo bez výhrady do nejzazších důsledků. Jsa již po léta ve stálém styku s operním obecnstvem, znaje jeho slabosti zděděné a nedostatečný účín výchovný, který jim měl čeliti, věděl jsem, že dílo typu *Nevěsty messinské* přichází poněkud předčasně (vždyť první z oper Wagnerových, *Lohengrin*, v Národním divadle dával se teprve po ní, 12. ledna roku 1885) a zastane posluchače pro vjem slohu deklamatorního málo připravené, jemu i málo nakloněné. Ač přijetí *Nevěsty messinské* v Národním divadle bylo nad očekávání vlídné, nezamezilo její trvalý odklad po pěti představeních roku 1884, dvou roku následujícího a osmi roku 1888. Připomenouti dlužno, že ředitel Šubert tomuto dílu Fibichovu přál, upřímně je propagoval i hájil proti odpůrcům, avšak konečně přec sklonil se před nedostatečným jeho úspěchem kasovním. O prvotních dojmech díla zase nechávám mluvit své referáty. Z těchto zpráva předchozí (v *Politik* ze dne 27. března) jedná hlavně o libretu O. Hostinského; pochvalujíc si jeho pevný spoj s dramatickou básní Schillerovou i ušlechtilost dikce, doznává: „*Zde konečně lze přečísti textovní knížku až do konce, aniž by stránku za stránkou naráželo se na slabiny, k jejichž pokrytí*<sup>350</sup> *žádoucím jest co možno hustý hudební závoj.*“ Zpráva o premiéře (v *Politik* ze dne 30. března 1884) měla následující znění:

#### „Nevěsta messinská

*Tragická opera o 3 dějstvích. Dle tragédie Schillerovy napsal O. Hostinský. Hudbu složil Zdeněk Fibich.*

*Jako vždy, uvádí zde titul jméno básníka textu a skladatele bez bližší vysvětlivky; teprve to, co následuje, zdůrazňuje spojitost obou, již zde obzvlášť dlužno zdůrazniti. Dlouho před tím, než jejich jména sešla se v díle společném, shodli se oba v nazírání na potřeby a cíle dramatické skladby a měli v té příčině stejná přání. Básníka a skladatele nesvedla zde náhoda, aniž obyčejná shoda potřeby a nabídky; nebylo tu objednávky a dodávky, Hostinský neměl hotový text, kterého Fibich se dopídil: snaha ku stejnému cíli směřující, zamilovaná umělecká idea hudebního dramatu, věrného sbratření se dramatického umění s uměním hudebním, dala zde podnět ku společnému dílu. Neobjevil se sice básník-skladatel, ale objevili se básník a skladatel, kteří v příčině nazírání na **hudební drama** byli zajedno. Tak vznikla ‚opera‘ Nevěsta messinská, kus ve slově a tónu úplně jednotný, pravě*

<sup>350</sup> Tužkou v textu opraveno na „zakrytí“.

hudební drama. Vzájemné prolínání se obmyslů, idejí básníka hudebně vzdělaného a skladatele poeticky vnímavého, kteří utkvěli zrakem na umělecké formě, na niž patří stejným okem, vyzírá z každého záchvěvu tohoto kusu. Tomuto dramatu Fibich svou hudbu jaksi vepsal do duše. K účelům pojednání musím přesto obé od sebe oddělit.

V příčině hudebního dramatu, jeho podstaty a požadavku zdá se mi Schillerova Nevěsta messinská býti podkladem zvláště způsobilým, v tomto případě též volbou velice šťastnou. Ne snad, že by užíváný v ní antický sbor pro hudební práci byl výhodou předem; vždyť v hudebním dramatu musí tento sbor sestoupiti ze své ideální výše, z které tragickou báseň očisťuje tím, že odlišuje reflexi od děje a v tomto odlišení ději samému skýtá poetickou sílu, sestoupiti ku sboru opernímu, jehož úkol jest v ději a ne nad ním. Sbor zde sice rovněž uvažuje (tak na příklad končí též opera úvahou sboru: „Život není statkem nejvyšším, zlem však svrchovaným vina jest!“), avšak jeho reflexe samozřejmě nemohou zde nabýti ani šíře ani významu, kterých dosahují v tragédii. Zvláště vítanou jest opeře prostota a vážná velikost děje tohoto dramatu a jeho ideální básnický vznos, k němuž připojuje se hudba s celou svou mocí. Bylo k tomu ovšem potřeba pravého uměleckého důmyslu, pro účely opery sepnouti úžeji okruh děje, aniž tím trpěla jeho jasnost a dotčeny byly charaktery, dále zároveň pak estetického jemnocitu, aby nebyl porušen poetický tón, pronikající celou tuto nádhernou báseň. Obé básníku textu se zdařilo, on zachoval textu krásnou, ušlechtilou dikci v originálu, vůbec odevzdal skladateli nevyrovnatelně dojemný dar velkého básníka ve fondech neztenčený.

O ostatním poměru operního textu Nevěsta messinská k tragédii, z které vznikl, bylo již promluveno ve zprávě předběžné; tak zejména o sblížení se motivů pro potřebu opery, o zkrácení dialogů, o reflexi chóru, o splynutí několika scén, rozdělení čtyř aktů tragédie do tří aktů opery atd. Jen poznámku ještě o obavách, pronesených u příležitosti publikace textu a vyznívajících v ten smysl, že při nedostatku rozveselených jasných epizod text svou neochvějnou vážností a nezadržitelně v před se beroucí, zdolující logikou děje zaměstná vlohu hudebníkovu jednostranně, oloupi ho o nepostradatelný účín posvěcení veselostí a snad dá mu upadnouti v jednotvárný patos. Já jsem tyto obavy ani nesdílel ani neshledal zdůvodněny. Popírám, že by tragická opera potřebovala veselých epizod, poněvadž hudba bez nich nemůže vyvinouti veškerou svou moc a zřící se musí účinnu kontrastu. Hudba působí vlastními, ryze hudebními prostředky, které – ač vládne-li jim skutečný talent – jeví se býti velmocí, nepotřebující zmíněného kontrastu; nikomu nenapadne dožadovati se k plnému účínu v komické opeře neodbytně vážných epizod, proč byla by nutnost kontrastu v případě opačném? Jde-li však povšechně o rozdělení světla a stínu, tedy provedla je v dramatu ruka mistra, ruka dovedná pak přenesla je do libreta; temnými mraky, jež zlověstně vznášejí se nad tímto dějem, proniká opět sluneční paprsek naděje, štěstí.

Těsně k tomuto textu přiléhá hudba Fibichova. Nejmladší z vynikajících českých skladatelů, Fibich, jest umělcem myslitelně nejskromnějším, jedná-li se o jeho osobu, avšak myslitelně nejneohroženějším a nejotevřenějším tam, kde jde o jeho názor na umění. V jeho skladbách lze zjistiti všechna stádia dozrávající vlohy, zároveň však též všechna stádia stále silněji se zocelujícího uměleckého přesvědčení; jeho nejmladší opera jest mužným, neokleštěným vyznáním víry v hudební drama, kdežto ještě předchozí Blaník učinil stejné vyznání s různými výhradami. I kdybych náhodou byl odpůrcem jeho směru a kdybych nemohl ani schvalovati jeho umělecké zásady, ani doznati hluboký dojem, který z provedení jeho díla skutečně jsem si odnášel – musel bych se přec obdivovati energii a odhodlanosti, s kterou skladatel Nevěsty messinské s hudebním dramatem neohroženě všemi koncesemi potřebě árií a ansámbľů zhrdajícím, předstupuje před obecenstvo, jemuž neukázalo se ani jedno z děl Wagnerových, a které dodnes snad většinou ve Smetanově Libuši nectí jiného než autoritu velkého umělce. Avšak v opeře Fibichově jest mi uznati a chváliti mnohem více než tuto otevřenost projevu. **Dramatické přednosti** jeho hudby nemohu označiti lépe, nežli řeknu-li o ní, že tragickou velikost svého básnického podkladu pochopila a dovedla zachovati až do konce. Má sice v příčině dramatičnosti této opery též své slabiny: tak zdá se mi, že druhý akt, který v sólové scéně Beatricině vykazuje lyrické perly a v tercetu proměny velecennou skladbu ušlechtilé polyfonní, vůbec a obzvlášť při setkání se Césara s Beatricí (zde vadí mi nad to divně do nížiny svedená mluva basového klarinetu při slovech „bych klesl k nohám Tvým a se srdcem Ti podal ruku svou!“) není koncipován s onou jarou dramatickou silou, která vítězně povznáší prvý akt a třetí prohlubuje, působíc dojmem zabavujícím.

Avšak dramatická jest tato hudba všady a ve všem, ona chápe a vykonává své poslání v díle, aniž by bloudila či stala se osobivou, aniž by – abych tak řekl – slovu brala slovo. Deklamatorní tón, jehož text přímo se dožaduje, a kompoziční sloh básni nejuvážlivější vystihla bezpečně, dala vzniknouti dílu jednotnému a docílila v něm účinnu dosažitelných jedině skutečně dramatické síle a efektivní dramatické vloze. Objevení se obou bratří v otcovském domě (z příznačných motivů vyrůstající fanfáry, jejich příchod signalizující – sekundakord, do něhož vpadají, skýtá působivý hudební efekt – sjedou jako blesk do patetického proslovení Isabelinina); jejich smíření, jehož vznos vyvrcholuje ve slovech ‚láska jako fénix povznáší se z žáru‘; setkání se obou chorů a vzájemné umělé prolínání se jejich zpěvů; živé, obzvláště šťastnou hudební vynalézavostí podepřené vypravování Dona Manuela; vpravdě poetickou procítěností dýšící nálada, v které Beatrice očekává milence; ponurý tón projevu Manuela, zlou předtuchou jatého při opouštění matky a bratra; mohoucná rozhodnost, s kterou Manuel vstoupí mezi potírající se chóry; konečně a především zdrcující tragika scény závěreční, dojemné bédování chóru nad mrtvolou Manuelovou, hrůzná kletba matky zoufalé, Césarova slova o smytí viny, která chóry vjmají<sup>351</sup> v rozechvění dech zarážejícím, ztemněně pianissimo, v kterém sbor ovívá plastický zpěv Césarův a dojemný výraz při posledním výdechu děje – ve všem tónu jsou dramatické rysy přesvědčivě pravdivé.

Celou operou nese se ušlechtilé hudební krásno a proudí hluboký poetický cit. Vznešená prostota a důstojná vážnost celku, který u vědomí svého etického významu vnějšího efektu nejen nevyhledává, nýbrž zřejmě se mu vyhýbá, působí dojmem zušlechťujícím, řekl bych očištěným; účinn nezabavuje a neopouští nás střídavě, nýbrž jest trvalý; jeho intenzita stupňovala by se až na konec, kdyby nebylo zpětného srázu, způsobeného zřejmým poklesnutím dramatické síly v druhém aktu.

Vedle hudebních krás, přimykajících se k projevům dramatickým – z nich mnohé cením vysoce a vypravování Manuelova stavím nejvyš – skýtá partitura Nevěsty messinské tři vynikající místa orchestrální, v kterých invence, provedení a kolorit jsou pravými skvosty a září údělem vyvrážděné vlohy: jest předehra, duchaplně z příznačných motivů hlavních momentů následujícího dramatu sdělaná, pak úvod do první scény zahradní, erotický to projev opojnou poezií dýšící, konečně smuteční pochod v proměně třetího aktu, zjevující se na vrcholku umělecké mohoucnosti Fibichovy. Zvláště tento smuteční pochod považuji v plném přesvědčení za geniální kus orchestrální, jehož invence vytryskla z hudebního nadšení a jehož výraz prozrazuje velkou inteligenci uměleckou. Tento kus, jediný z celé opery, který lze od ní odloučiti, zajisté též přenesen bude do síně koncertní a i tam bude ke cti umělci a jeho opeře.

Na konec chci zdůrazniti speciálně tři velké přednosti partitury Nevěsty messinské: vyrůstají z polyfonie, instrumentace a deklamace zpívaného slova. Dovedného polyfonika, skladatele, který v disciplínách kontrapunktu takřka slepě se vyzná, žádá o sobě již kompoziční sloh hudebního dramatu, jež připisuje orchestru velký význam samostatné hudební moci, ne pouze podrízeného aparátu doprovodního pro zpěv. Již mnohotvárnost charakteristických motivů vůdčích ukládá polyfonii velkou – a pochodí-li ze skutečné síly – též vděčnou úlohu. Fibich rozluštil ji s mohoucností nadaného a vyspělého umělce; jeho polyfonie jest ušlechtilá, zajímavá, plynná, ve vynikající míře zvláštní. Silně vzpružuje se účinn hudby dále duchaplnou, ve vynalézání krásných kombinací zvukových nevšedně šťastná instrumentace; jest diskretní vůči zpěvní frázi, již nikdy neutlačuje a dopřává jí nerušeně možnost plastického vyniknutí. Přímo vzornou jest v Nevěstě messinské jasnost a plynost deklamace zpívaného slova; jindy nebyvala zrovna předností Fibichovou; zde znamená pokrok, pro tuto operu obzvláště cenný. V díle, jehož základnou jest deklamatorní sloh ve všem zpěvním projevu, jest správná deklamace spíše než kde jinde první podmínkou účinnu. Lze postřehnouti tu vedle prozíravosti, s kterou český skladatel Fibich vychází vstříc požadavkům své mateřštiny, směrodatný vliv libretisty, spisovatele důmyslných článků o deklamaci zpívaného slova.

Stručná kritika nového díla obsažena jest ostatně též v několika slovech, jimiž vyjadřuje se přesvědčení, které odnášel jsem si z prvního provedení opery: Nevěsta messinská není duchaplným experimentem relativní ceny a rychle pomíjejícího významu, nýbrž jest uměleckým dílem, vlastní silou vzpruženým.“

---

351 vnímají



Prvotní úspěch *Nevěsty messinské* v Národním divadle mne rozradostnil ne méně než Fibicha a Hostinského; byl do značné míry překvapující a vzbuzoval naději, že bude trvalý. Svou dodatečnou zprávu o prvním provedení díla (v *Politik*, 3. dubna 1884) končil jsem slovy: „Novince, dílu to vysoce nadaného a v plném rozkvětu tvorby svůj projev činícího umělce, vyšlo obecenstvo vstříc s velkou blahovůlí; širší jeho kruhy, které před obsažnými novinkami dosti často zpola neb zcela propadávají, potvrdily silný dojem z díla bohatou, úspěch zpečetující pochvalou a častým vyvoláním skladatele. Tento úspěch, dosažený dílem – tvrdím tak v plném přesvědčení – dnes snad dosud ne každému zcela jasným, avšak rozhodně vpravdě uměleckým, ctí umělce, avšak ctí též obecenstvo.“ Zklamán rychlým utucháním úspěchu rázem vzplanuvšího, návrat k *Nevěste messinské* v roce následujícím vítal jsem již méně důvěřivě. Ještě důtklivěji pak upozorňoval jsem při této příležitosti na význam díla: „Čím více na jevišti vzrůstá vláda vnější výzdoby,<sup>352\*</sup> tím poučlivěji a blahodárněji působí návrat k dílu, předpokládajícímu zájem ryze umělecký; takovým dílem jest opera Fibichova, *Nevěsta messinská*. Má ušlechtilé rysy uměleckého díla, neporušené lícím laciného, křiklavého efektu, rysy pevné, pravdivé, duchaplné; jeví se v nich inteligence názoru na umění a ušlechtilost pomyslu. Kdo těm rozumí, uctí dílo. Všednost nemá účasti na této opeře, která nepodřizuje se zvyklostem, nýbrž žádá aby pochopena, ceněna a vjímana<sup>353</sup> byla jako dílo samostatné. Neotvírá se nám tu obytný dům operní, v kterém společnost požitkářská baví se příjemně zpěvem a tancem, nýbrž palác vážného slohu, v kterém odehrává se drama tragickou zdrcující. To uvaž, kdož chceš vstoupiti; máš-li smysl pro vážnou krásu a cit pro tragickou velkost, tedy si odneseš hluboký, trvalý dojem. Každý jiný propadne před tímto kusem.“ (*Politik* ze dne 9. října 1885). Tato úvaha o znovuuvedení *Nevěsty messinské* na jevišti Národního divadla končí poukazem k tomu, že klavírní výtah díla vydala tiskem Matice hudební.

Nejslohotnější a ideálu hudebního dramatu nejoddanější operu Fibichovu nebylo lze udržeti na repertoáru. Bojovala hrdinně pod praporem pokroku, zvítězila před vytříbeným vkusem, ale masu nechytla ani do té míry, aby uhájila svou existenci. Po jediném představení roku 1888 upadla v zapomenutí, z kterého vysvobodil ji teprve roku 1909 rehabilitační pokus Kovařovicův, oddaný a zdánlivě i úspěšný. Avšak trvalého účinku neměl. Zbývá jen naděje, že tato hudba budoucnosti na konec přec najde svého adresáta.

Mé vzpomínky na *Nevěstu messinskou*, světlé a utěšující, kalí zpráva Anežky Schulzové (*Zdenko Fibich. Hrstka upomínek a intimních rysů. Květy*, 1902), že Fibich později zapřel dítě své múzy, považuje je za plod dočasného poblouznění. V době libretistické společnosti A. Schulzové na operním díle Fibichově, v době *Hedy, Šárky* a *Pádu Arkuna*, ku které patrně odnáší se zpráva přítelky, ochladly a zřídly mé styky s Fibichem, původně tak důvěrné, z příčin předem uvedených tou měrou, že nemohu na jejich základě kontrolovati správnost údajů A. Schulzové. Jen tolik vím z vlastní zkušenosti, že během desítiletí, které uplynulo mezi prvním provedením *Nevěsty messinské* a kompozicí *Bouře* nic se neudálo a nepronoslo, co by nasvědčovalo tomu, že Fibich v *Nevěstě messinské* cítil se na scestí, odcizen sobě samému. Naopak; kdykoliv byla mezi námi řeč o tomto jeho díle stěžejním a nezaslouženém jeho odsudku k trvalé vazbě v divadelním archivu, Fibich vždy zaníceně zastával se zásad v něm vyslovených a nanejvýš kompozičního jeho slohu. „Jest v něm mé vyznání víry“, říkával, „a těší mne, že u vás (mínil Hostinského a mne, kteří byli jsme mu blízcí) jsem mezi souvěrci.“ Jak srovnati tento fakt s tvrzením A. Schulzové, že Fibich dle vlastního doznání po *Nevěstě messinské* byl sám [se] sebou nespokojen a sklíčen, disgustován, že cítil se býti na nepravé, hlavně ne na své cestě, že musil umlčovat v sobě hudebníka a vlastní individualitu?

Ostatně mocněji nežli každý jiný argument otrásá tímto tvrzením následující skladatelský počín Fibichův, divadlu věnovaný, **melodramatická trilogie** *Hippodamie* (vzniklá v letech 1889–1891). Čím jiným jest tato v příčině kompozičního slohu, nežli nejzazším důsledkem deklamační zásady, v *Nevěstě messinské* vyslovené a hájené? Snaha o dosažitelně největší pregnanci výrazu, v *Nevěstě messinské* zjevná a do popředí postavená, vedla

352\* Narážka na balet *Excelsior*, té doby v Národním divadle opanovavší.

Fibicha k pokusu o nahrazení slova zpívaného v hudebním dramatu slovem mluveným a dala vzniknouti ojedinělému uměleckému dílu plnému síly a působivosti. Nemám příčiny popírati možnost, že Fibich před A. Schulzovou vyslovil se nepříznivě o *Nevěště messinské*. Vždyť víme, že jí ovládan v *Hedy* (z roku 1895) v leccemž skutečně slevil z pevných zásad v *Nevěště messinské* hláсанých a prováděných (či, že – jak A. Dvořák o tom se vyjádřil – „dával alifer“<sup>354</sup>). Avšak rozhodně popírám, že Fibich v letech osmdesátých v příčině posuzování *Nevěsty messinské* skutečně tak cítil, jak v letech devadesátých mluvil, aby zavděčil se své Anežce.



Mínění horlivě šířenému, jako by Fibich ku scénickému melodramu byl odhodlal se z popudu O. Hostinského, musím odpírati. Myšlenka i její provedení byly Fibichovy. Drahný čas před čtením Vrchlického dramatické básně *Námluvy Pelopovy* Fibich přemítal o výtvoru scénického melodramu v duchu hudebního dramatu moderního. Rád rozhovořil se o tomto tématu, hledě při tom vyvracet mé námitky v příčině účelného a úspěšného provedení záměru. Nebyl jsem nikterak zásadním odpůrcem melodramu, který zamlouval se mi již v počínu Schumannově a vedle příkladů ve *Štědrém dnu* (op. 9) a *Věčnosti* (op. 14) vloze Fibichově výborně svědčil; avšak nemohl jsem zhostiti se obavy, že obsažná, nepřetržitým symfonickým proudem plynoucí symfonická hudba, ilustrujíc slovo mluvené, namnoze bude překážeti jeho srozumitelnosti. Fibich souhlasil s tím, že jasnosti slova nesmí býti ublíženo, zároveň pak vyslovil přesvědčení, že jí ublíženo býti nemusí, když skladatel při práci své tuto podmínku účinnu nepustí ze zřetele. Zároveň Fibich na základě nabytých zkušeností pevně spoléhal na to, že mluvené slovo, které od hudební podmalby odráží se mnohem ostřeji než slovo zpívané a ve scénickém melodramu mimo to ještě gestem a mimikou herce jest podepřeno, náležitě výraznosti postrádati nebude.<sup>355</sup>

Tolik Fibich, podnikaje melodramatickou skladbu *Námluv Pelopových* (o trilogii prozatím nebylo řeči), věděl napřed, že boj mnohem těžší než s obtížemi technickými bude mu podstoupiti s předsudkem estetickým. Oproti Durdíkovi, který melodram příkře odmítal, jediný O. Hostinský rozhodným byl jeho zastáncem; a i ten ve svém článku (*O melodramatu*) roku 1885 v *Lumíru*<sup>356</sup> uveřejněném vyslovil se v ten smysl, „že naveskrz melodramatické zpracování pětiaktové tragédie celý divadelní večer plnící žádnému skladateli doporučiti nelze“. Dlužno ostatně přiznati, že z lidí Fibichovi tehdy blízkých Hostinský dříve ještě nežli já dal se přesvědčiti o nezávadnosti a umělecké prospěšnosti podnikání Fibichova. Mně podnikání toto sice čím dál více bylo sympatické, avšak naprosto přesvědčen o jeho účelnosti a ryzí účinnosti jsem před živým provedením *Námluv Pelopových* nebyl. Vždyť i sám Vrchlický v této příčině nebyl prost obav a ještě při přátelské schůzce u Fibicha před započtím divadelních zkoušek na *Námluvy Pelopovy* nedůvěřoval melodramatickému „experimentu“. Nedivím se. Bylať novost uměleckého podnikání tuto naprostá a smělá. Příklad, jež scénickému melodramu před stoletím skytl český skladatel Jiří Benda (*Ariadna na Naxu*, *Medea* aj.), byl jen idejový; provedení Fibichovo, opírající se o zásady moderního dramatu hudebního a předpokládající naprosté v něm splynutí uměn zúčastněných, bylo jiné. Již v tom byl podstatný rozdíl, že Benda ve svých melodramech ponejvíce jen vyplňoval mezery v monologu nebo dialogu vzniklé, či za příčinou buď předchozí nebo dodatečné hudební ilustrace děje či nálady schválně přivedené, kdežto Fibich jal se mluvené slovo hudbou provázeti a pronikati nepřetržitě. Mně nejtěžším zdálo se zhudebnění poezie Vrchlického, na melodramatické zpracování předem nikterak nereflektující, takové, aby v něm hudba za slovem případně deklamovaným ani nemusela pospíchat, ani proti obmyslu skladatelově se dloužiti. Aby

354 Viz poznámku 237.

355 Na okraji autografu se na tomto místě v textu nachází tři tužkou psané Chválovy poznámky. První z nich obsahuje soupis částí trilogie *Hippodamie* s datací jejich premiér. Druhá poznámka zní: „Psáno v den druhé výzvy válečné 20/VIII 1914.“ a třetí: „Po přestávce znovu pokračováno 9/IV 1915.“

356 První část dvoudílné studie vyšla v *Lumíru* dne 1. února 1885, druhá část, ze které Chvála cituje (ze strany 74), vyšla 10. února 1885.

rozptýlil mé pochybnosti, Fibich hned ze skici po částech hrál a deklamoval mi svou skladbu a skutečně posílil mou důvěru ve zdar nového podnikání, který nebyl náhodný, nedosažen cestou pokusnou, nýbrž získán prací uměleckými zásadami řízenou, uvědomělou a účelnou. Že význam její dodnes se nechápe, zarmucuje, ale nezbavuje naděje. Vždyť máme příklady toho, že díla směřodátná, epochální, celé století čekala na svou rehabilitaci. Že však za nynější správy melodramatická *Hippodamie* z Národního divadla vůbec jest vyobcována, když úplnou negací brání se jí v tom, přesvědčiti obecnost o své oprávněnosti a životní síle, nemohu jinak, než spatřovati v tom prohřešek proti zřejmé povinnosti našeho divadla. Nelze nikoho nutiti k víře ve význam a budoucnost díla Fibichova; ale v postavení vůdčím je z vlastní nepřesvědčenosti prostě umlčeti, toť nutno zjistiti pro věčnou paměť.<sup>357\*</sup>

První část melodramatické trilogie *Hippodamie, Námluvy Pelopovy*, objevila se v Národním divadle poprvé 21. února 1890. Již před tím, při hlavních zkouškách k dílu překvapily dvě věci potěšitelně. Za prvé z Fibichových představ o stálém kontaktu slova s hudebním doprovodem, o přiosvětlení slovního výrazu případnou hudbou, o zesílení dramatických akcentů hry hudbou a o vhodném tempu hudby, zdravé tempo deklamace patetické i vzrušené nepopírající, nýbrž podpírající, žádná neselhalo, vše vyvíjelo se a účinkovalo tak, jak Fibich předpokládal a očekával. Ukázalo se, že v novém svém umění šel na jisto. Druhým překvapením byla ochota, s kterou výkonní umělci přes podemílající snahy a práce spodních proudů nové toto umění převzali a do něho se vžili. Zdánlivě největší a nejnebezpečnější potíž dosažení stále pospolitosti a nerušené dohody slova a tónu, akce a hudby ji zdůrazňující přemožena dokonale, třeba ne bez námahy. Hippodamie pí Bittnerové, Pelops páně Seifertův, Oinomaos (p. Šmaha), Myrtilos (p. Bittner), to vše byly postavy jejichž životnost slovem vzbuzenou a živenou hudba zvyšovala. Dirigující kapelník K. Čech [sic]<sup>358</sup> ve všem podřídil se vůli skladatele nad uskutečněním svých obmyslů osobně bdícího. Obraz Hippodamie líbající hlavu oběti na kůlu trčící, setkání se Pelopa s Hippodamií, Pelopův pozdrav jitra, kletba a smrt zrazeného Oinomaa – se vším tím a s jeho srostlostí s hudbou, výmluvnost slova nepopíratelně zvyšující, spojoval se dojem hluboký, který zůstal nezapomenutelným. Promlouvala v něm přesvědčivě Fibichova vynikající schopnost případného hudebního výrazu a vzněcovala účinnou efektivní jeho dramatickou sílu. S antickou látkou vnikla do práce Fibichovy též slohová zvláštnost odlišující dílo též hudebně od prací předchozích i následujících. Hudební vloha Fibichova, která nikdy nepřekvapovala samostatností, rázovitostí, spíše skláněla se k eklectismu, ovšem tvarů nejušlechtlejších a invenčně bohatstvím oplývající, v melodramatické trilogii projevy své utváří v liniích a barvách, které zjevně vznikají z popudů antické látky. Tuto zvláštnost pocítujeme zejména tam, kde ve spárách cyklopické<sup>359</sup> stavby dramatické zachycuje se bujná vegetace hudební; obřady slavnostní neb obrazy náladové hudbu vybízejí k úkonu samostatnému. Tato zvláštnost v trilogii rostla od díla k dílu, posiluje se ve *Smíru Tantalově* (dával se poprvé 2. června roku 1891) a vyvrcholuje ve *Smrti Hippodamie* (dáváné poprvé 8. listopadu roku 1891).

Z posudku o zhudebnění *Smrti Hippodamie* (v *Politik* ze dne 11. listopadu 1891) uveřejněném, vyjímám některé poznámky, jako příspěvek ku charakteristice Fibichova melodramatického počínu:

„Hudba, kterou Z. Fibich v tragédii *Smrt Hippodamie* provází mluvené slovo, řídí se samozřejmě opět estetickými zásadami, které byly základními a směřodátnými pro skladbu předchozích děl trilogie. Jest to symfonická hudba doprovodní, odvozená v duchu moderního dramatu hudebního z příznačných motivů jednajících osob, jejich vztahů vzájemných a vnitřních i vnějších obrátů děje, které do dramatického proudu kusu přivádí velký počet svěžích, vlny jeho posilujících pramenů pomocných, zabavující lícni v tónech vyjadřuje vnitřní život dramatu a slovo vášně prozařuje zápalným bleskem, slovo měkké vášním svitem klidným. Tato hudba, která v dialogu své květy nezištně sype na stezky, po kterých ubírá se rozhodující slovo dramatu, nepřičiňuje ani v této své nejskromnější služebnosti

<sup>357\*</sup> Psáno na jaře 1915, když před tím s pomíjením melodramatu dávala se trilogie *Hippodamie* v Národním divadle bez hudby jako tragédie jednověčerní. [Podle online archivu ND již v sezóně 1911/1912.]

358 Má být A[dolf] Čech.

359 kyklopské

nic zbytečného k účinu celkovému. I když zaujati a unášení dějem těchto na cesty mluveného slova nasypaných květů si hrubě nevšímáme, ony kvetou a naplňují ovzduší scén vůní, jež tvoří podvědomý půvab dramatu hudbou provázeného.

Jest příznačno pro přísnost umělecké tvorby Fibichovy, že v žádném z těch případů, kde hudba jdoucí za příkazem řeči úplně se upozaduje, takže slovo hudbou spíše jen jest obléháno nežli pronikáno, skladba melodramu nestává se frázovitou, neocitá se na mělčinách bezvýznamnosti. Fibich nekoketuje s uměním, on skutečně je miluje – a jest též jím milován. I nejjvzdušnější, nejdrobnější a nejdecentnější doprovodní hudba melodramu nemizí do neznatelná, nýbrž jímá zjevem krásně invenciované a krásně formované věty. A začasť právě v takovýchto jaksi předem již slovu obětovaných částech partitury nalezáme hudební detail nejměleji cizelovaný. Abych uvedl jen jeden příklad z množství jiných, poukazují k monologům Hippodamie v těch místech, kde slovo vzpružuje se vzpomínkami z mládí.

Přirozeně vzhází hudební símě tím bujněji ve spárách děje a scén ve chvílích oddechů vázané řeči a v místech, která básník sám předem rezervoval pro hudební líceň. Více ještě nežli v druhém díle trilogie, v dramatu Smír Tantalův, v kterém hudebnímu živlu i v připoutanosti ku slovu i v plné volnosti skýtá se hojně místa k projevu, počítá básník v závěreční tragédii svého velkého díla na účín spojení slova s hudbou, na vyplnění a spojení scén charakteristickou, situaci divuplodnou září osvětlující hudbou. Královské slavnosti s bohatým prouděním lidu a okázalými průvody dominujícími v prvním a druhém dějství kusu, lidové scény třetího aktu, bouře na mořském břehu na začátku čtvrtého, závěry ponejvíce do němých obrazů ústící a v mezihrách hudebního dolíčení nálady se domáhající – to vše jsou momenty pro hudbu stvořené a jí suverénně ovládané. Fibich využil jich ku hudebním skladbám vzácné ceny, charakteristických rysů a nádherné zvukovosti.“

Celá trilogie provedena v Národním divadle poprvé 16., 17. a 18. února roku 1893, když každý její díl o sobě před tím byl osvědčil svou působivost. Tato působivost zjištěna byla obecně, takřka jednohlasně. I tam, kde nadržovalo se předsudku proti melodramu vůbec a scénickému celovečernímu zvláště, přiznalo se, ať rádo či nerado, že před živým účínem díla zmlkají námitky teoretické. Estetická nauka, že životní svazek mluveného slova s hudbou jest nepřirozený a končiti musí rozvodem, ztroskotala. Obvinil ji z nepravdy nejen domácí úspěch melodramatické trilogie, nýbrž i vídeňský (roku 1892) a antverpský (1893) úspěch *Námluv Pelopových*. Hlavně vídeňský úspěch byl zajímavý a poučný. Z jeho posudků vyznívala chvála pro případnou invenci skladatelovu, jeho dramatickou strefnost a pro dovednost, s kterou uplatňoval hudbu ne proti slovu mluvenému, nýbrž ve spojení s ním. Z potřeby zachování srozumitelnosti mluveného slova a jeho prozáření hudbou výraznou, ale nevtíravou a nesobeckou vyvinula se v tvorbě Fibichově zvláštní technika ilustrační, jakási hospodárnost ve skladbě symfonické a hlavně přímo virtuosita ve volbě a nanášení orchestrových barev slovo nekryjících. Fibich v době vzniku melodramatické trilogie byl již v instrumentaci, v které z prvu často barvy příliš hustě nanášel (připomeňme si na příklad symfonické básně *Othello a Záboj, Slávoje a Luděk*), již tou měrou vyspělý, že ve svých dispozicích orchestračních šel skoro všady na jisto. Toho, co u Wagnera takřka zpravidla se děje a u Fibicha v *Blaníku* a částečně i v *Nevěstě messinské* jevílo se nezbytným, totiž zjemňování předepsaných odstínů dynamických o jeden či dva stupně, v *Hippodamii* téměř nebylo třeba. Jen výjimkou dožadoval se skladatel při zkouškách nějakého ztlumení zvuku. Stačilo, když při hře respektovala se znaménka partitury. Ovšem přispíval tu ku zřetelnosti projevu fakt, že od orchestrálního podkladu mluvené slovo lépe se odráží nežli zpívané.

Když po letech (roku 1905) divadelní správa vzpomněla si na jedinečné dílo Fibichovo a znovuvedením *Námluv Pelopových* na scénu Národního divadla vzbudila naději, že i ostatním částím trilogie stane se po právu, napsal jsem, rekapituluje v krátkosti názory, zkušenosti a dojmy z dřívějšího podání tohoto nejen osamocného nýbrž i opuštěného umění, (do *Politik* ze dne 20. srpna 1905) následující řádky:

„V melodramatické trilogii Hippodamie Vrchlického – Fibicha má české umění dílo vynikající rázovitostí, zvláštností, v níž uskutečnění umělecké ideje nenavazuje na nic stávajícího, nepokračuje v ničem začatém, nýbrž přímo tvoří nový druh, hudební drama, v němž slovo zpívané nahrazeno jest slovem mluveným. Tento nejzazší důsledek zřetelňování slova v hudebním dramatu naráží samozřejmě na odpor těch estetických teorií, které trvalé spojení hudby s mluveným slovem mají za nepřípustné a melodram považují za padílo, v kterém hudba slovu je

v cestě, či naopak slovo hudbě. Ve svém scénickém melodramu uložil si Fibich dokázati, že lze nejen vyhnouti se potírání slova tónem a tónu slovem, nýbrž docíliti sbratření obou, čímž zjistí se zároveň existenční oprávněnost nového umění. Přesvědčivěji nežli všechny teorie účinkuje živý skutek. Ne v důsledcích usudlých pravidel uměleckých, nýbrž proti nim uskutečnil R. Wagner ideu uměleckého všedíla a teorie musela se podříditi. Obdobným způsobem potírá a překonává scénický melodram Fibichův předsudek o nepřípustnosti spojení hudby s mluveným slovem v dramatu. Nenapadá nám stavěti hudební drama s mluveným slovem nad takové se slovem zpívaným; slovo zpívané vždy lépe se pojí k orchestrální hudbě doprovodní nežli slovo mluvené, již proto, že má podíl na jejím rytmu a její melodii. Že však vedle něho jako dílo nové, samostatné, může vzniknouti a se udržeti scénický melodram, dokazuje trilogie Hippodamie. I nevěřící a jinověrci došli – jak sám jsem častěji pozoroval – za živého účinku Hippodamie k tomuto přesvědčení. Obávaný pocit toho, že sledující slovo budeme obtěžováni hudbou, anebo upoutání hudbou ztratíme zájem o slovo či dokonce je přeslechneme, při provedení Hippodamie se nedostavil. Cítíme jen, že tón doprovodní slovo prozařuje, jeho účín zdůrazňuje, je ostřeji vystavuje; avšak nikde není slovo hudbou upozadováno, nikde nepřevalují se přes ně vlny orchestru. Mezi recitací podřizuje se hudba doprovodu slovu, a jakkoliv živí se tematickou prací z příznačného motivu a neopouští symfonický proud, skýtá slovu spíše barvu a světlo než konturu. Teprve tehdy, když zmocňuje se nálady, připravuje její změnu, charakterizuje dramatický obrat nebo postup vniterní, mimo slovo se vyvíjející, či když vyjadřuje vzplanutí vášně, stává se hudba tato samostatnější, nabývá zvýšeného významu, buduje se plasticky. Pak ale náležitě uplatňuje se síla, kterou vzněcuje účín, a projevuje se velikost jejího podílu na působivosti celku. Zajisté Vrchlického dramata trilogie Hippodamie mohla by žíti na jevišti též bez hudby Fibichovy; antický krok, heroický vznos a citová síla těchto kusů, zvláště vůně jejich velkokvěté poezie působí dojmem soběstačitelým, který by mohl se zřící hudebního příspěvku k celkové působivosti. Vždyť básník svá dramata (dozajista aspoň Námluvy Pelopovy) stvořil bez obmyslu jejich melodramatického zpracování. Avšak rovněž jisto jest, že bychom dnes, zaživše dojem melodramatu, po vjemu zvláštního kouzla, kterým smyslný půvab hudby obestírá slovo a situaci, provedení trilogie bez hudby shledali střízlivějším, chudším v účinku a méně půvabným. Od mnohých scén, na příklad setkání se Hippodamie s Pelopem, pozdravení dne rozhodujícího, úmrtní scény Oinomaovy aj. nelze si skoro ani odmysliti hudbu, jež doličuje vnitřní hnutí v nich a intenzivně osvětluje jejich vnější postup. Před tímto faktem zmlkají estetické pochybnosti a námitky proti oprávněnosti žánru: živý čin přesvědčuje.“

---

Spojení, v jež vešel Fibich s básníkem Vrchlickým ve scénickém melodramu, po vytvoření *Hippodamie* neutuchlo, nýbrž potrvalo i tehdy, když ve Fibichovi znovu vzbudila se touha po opeře, zájmem o melodram na nějaký čas upozaděná. Od delší doby zajímala Fibicha látka **Shakespeareovy Bouře**. Vábila ho její hudebnost, dráždilo fantastické její kouzlo. Za záliby v ní vznikla roku 1880 koncertní ouvertura *Bouře* (op. 46).<sup>360</sup> Jest proto více než pravděpodobno, že myšlenka zpracovat operně Shakespeareovu *Bouři* zrodila se v hlavě Fibichově a že Vrchlický, sepisuje libreto *Bouře*, vyšel vstříc vyslovenému přání Fibichovu. Jisto je, že při práci i mezi ní vyslechl a vzal v úvahu některé Fibichovy myšlenky o hudební vhodnosti scén dramatu Shakespearova, o žádoucnosti jejich vyzdvižení. Něco, nač Fibich při návratu ku kompozici opery kladl velkou váhu, ušlechtilou a vzněcující krásu dikce, měl u Vrchlického předem zajištěno. Předčítaje mi z manuskriptu verše Vrchlického, přes tu chvíli poznamenával: „Toť hotová hudba! To komponuje se samo!“ Byl jsem i po té častěji svědkem nadšení Fibichova při zhudebňování textu Vrchlického, který v básni své o drama Shakespeareovo opřené, ale v mnohém, zvláště v rozšířeném a vyvýšeném lyrismu samostatně si vedoucí, z míry ochotně vycházel vstříc přáním skladatelovým po zdůraznění a rozhojnění hudebních, to jest lyrických momentů v libretu. Třeba nadbytek lyrismu v pohádkové opeře *Bouře* původně nebyl v obmyslech Fibichových, místy dokonce i překážel dramatickým jeho aspiracím,

<sup>360</sup> Symfonický obraz pro velký orchestr *Bouře*, op. 46, pochází z roku 1880 a premiéra se konala 16. května 1880 v Praze na Velké akademii Spolku českých žurnalistů, dirigoval A. Čech.

skladatele neunavil, častěji nadchl ho k projevům zanícenosti před tím netušené. Vzrůstající později rozvášněnost erotických zpěvů Fibichových anticipována jest již v *Bouři*, s kterou začíná se řada tak zvaných „zpěvných“ oper Fibichových (oproti *Nevěstě messinské*, pouze prý „deklamované“). Myslím, že přímý vliv na operní tvorbu Fibichovu Anežka Schulzová v *Bouři* ještě neměla; ale není vyloučeno, že její ponoukání Fibicha ku „zpěvnosti“ aspoň zdaleka v ní již začalo účinkovati. Byla tehdy žačkou Fibichovou a leckterá jeho poznámka o jejím důvtipu a útlocitu dávala usuzovati na to, že mu není lhostejnou. V *Bouři* Fibichově s potěšením zjistili jsme zisk, který vykazovala hudba v příčině výraznosti. Pohádkovým námětem vznícená obraznost skladatelova hýřila v náladách kouzlem obestřených a v představách dosavadním reálním<sup>361</sup> protilehlých, nové popudy daly vynalézavosti Fibichově nový směr a jeho smysl pro barvitost povzbudily k novým, pohádkově fantastickým kombinacím.

**Premiéra *Bouře* byla v Národním divadle 1. března 1895<sup>362</sup>** a měla velký úspěch. Vítili ji nejen všichni přátelé múzy Fibichovy a pokrokových jejích snah, nýbrž i ti, kdož odpírajíce v konzervatismu svém směru *Nevěsty messinské* v *Bouři* zjistili „obrat k lepšímu“. Z mého referátu o novince uveřejněném (v *Politik* ze dne 3. března roku 1895) stůjítež zde některé záznamy, pokud se týkají skladby Fibichovy:

*„Poetické sémě textu padlo u Fibicha na úrodnou půdu a bujně vzešlo v jeho hudbě. Známá jest obzvláštní Fibichova přístupnost poetickým dojmům; jest charakteristickou značkou jeho individuality a ovládá všechnu jeho tvorbu. Jí vděčí opera Bouře za nepopíratelně neutuchající vznos vůbec a za zvlášť ohnivé tekoucí zlato své lyriky.*

*Ačkoliv nová opera Bouře řídí se zásadami hudebního dramatu, jehož jest Fibich vyznavačem přesvědčeným a umělecky inteligentním, chová ve svém majetku velké, bujně, lyrické šířky, na nichž nejen milostné motivy rozkvétají v krásně vzhůru se pnoucích melodiích zpěvních, nýbrž daří se též prostá věta písňová. Milostný zpěv Fernandův na počátku druhého aktu ve svém andante z B dur (Tam po mém boku život nový) dává dokonce vzniknouti trojdílnému arioso uzavřené formy a následující milostná scéna (Fernanda a Mirandy) ovládána jest dvěma větami písňovými, z nichž jedna tklivě vroucná (uvádějící se nejprve v F dur, slovy To nezvyk) jest novou ukázkou lyriky, druhá pak, jako značka vzpomínková, vyvozena jest z vedlejší věty skladatelovy ouvertury Bouře. Hudební drama, jak známo, naprosto neuzavírá se písňové větě ani šíře rozložené, jen je-li krásná a textem zdůvodněná. Obě tyto podmínky jsou zde splněny. Tato lyrika, do které Mirandino vypravování snu, první setkání se milujících a jejich spojení v posledním aktu vplétá další vonné květy, bez odporu krásíli majetek nové opery.*

*Ostatně lyrika nekvete jen v erotických projevech nového díla, ona klíčí též ve spárách dramatického zpěvu. Nesené zpěvy Arielovy, flétnovými melodiemi věnčené a na zvucích harfy se vznášející, obsahují věty písňové (mezi nimi skvostnou, sborem provázenou baladu o mrtvém králi), rovněž jako drasticky komické scény hýřivých a hádavých spiklenců nebo monology Prosperovy; v těchto nesená melodie má dokonce rozhodnou převahu a vyvěrá v loučení se s ostrovem (s krásným úvodem kvartetní věty nástrojů foukacích) a v díkůvzdání duchům v posledním jednání do zpěvů oné měkkosti, bodrosti a vroucnosti, kterými v operách Wagnerových vyznamenávají se postavy příbuzné. Jako Wagnerův Jindřich Ptáčník nebo Hans Sachs, tak i Fibichův Prospero pochodí přímo od Sarastra Mozartovy Kouzelné flétny. Ačkoliv tato příbuznost s postavami Wagnerových oper samostatnosti Prospera byla dosti nebezpečnou, dovedl Fibich Prosperovi tuto samostatnost ve skladbě šťastně uhájiti. Kdo u tohoto vysloveného wagnerovce slídí po ozvucích wagnerovských, uloví malou kořist, menší než v kterékoliv jiné moderní opeře.*

*Fibich není hudebním duchem vynikající rázovitosti, ale bohatým, silným, dnes též již samostatným jest.“ (...)* „Dramatický koncept nové opery jest duchaplný, řízný a ostře charakterizuje; v charakteristice dosáhl Fibich mistrovství, stavící jej mezi skladateli, již po Wagnerovi a v jeho duchu pracovali o hudebním dramatu, vzoru nejbližší. Jeho hudba jest plastická, výmluvná, zobrazuje velice jasně a věrně postavy kusu a nálady v různých situacích vystihuje tak šťastně, že žádná z nich v účinu neselhává. Při tom uplatňuje se s přesvědčivou zřetelností výhoda kacěřovaných tak často motivů příznačných; pro posluchače, který jen pociťuje dojem, aniž se ptá, jak byl

---

361 reálným

362 Tříaktová zpěvohra *Bouře*, op. 40, na libreto J. Vrchlického, byla dokončena v roce 1894 a poprvé provedena 1. března 1895 v Národním divadle v Praze (dirigoval A. Čech).

docílen, tyto příznačné motivy nemají velké důležitosti, tím důležitější však jsou pro skladatele, až-li šťastně jsou vynalezeny, výrazny, a umí-li jich náležitě využít pro symfonický obraz orchestrální.

Fibich zakládá celou svou operní partituru na příznačných motivech; bohatý fond těchto cenných prvků vnáší do svého konceptu hudebně dramatického (tak na příklad užito jest pro povahokresbu Prospera tři motivů příznačných, připomínajících dle potřeby jeho kouzelnou moc, knížecí hodnost a dobrotu srdce) a s dokonalou dovedností jich využívá při tematické výstavbě orchestrální věty, dodělává se při tom harmonickými obměnami, jakož i střídáním barev a světél vždy nových účinnů. Sledujme na příklad základní motiv bouře (jest totožný s hlavním motivem skladatelovy ouvertury Bouře) nebo perlící se motiv, zjev Ariela charakterizující: jaké tu bohatství obměn v nich, jak duchaplná hra s tóny je obklopuje a provází – to dovede tak zdařile jen umělec prvořádný.

Jak v nové své opeře Fibich vyrostl jako skladatel dramatický, dokazuje nejpáději jeho umění účinné výstavby scény. I scény, jejichž zhudebnění jest obzvláště obtížné, scény v kterých Ariel diriguje bludné cesty trosečníků po ostrově, neviditelný vměšuje se do jejich hovorů, řídí hlasy duchů úzkost vzbuzující a způsobuje pestrou směsí záhud a nesnází, nejen minou bez nebezpečí pro skladbu, nýbrž dodělají se efektivního účinnu. Při tom jako tyto i jiné obrazy jsou vystiženy náladově, při směně scén v hudbě i směna nálady děje se tak případně a jistě, že obmyslené tím kontrasty uplatňují se co nejpůsobivěji. Připomeňme si tu vzrušení, zavládající ve scénách tří komických kumpánů v kusu (Kalibana, Stefana a Trinkula), kreslených se skvostným humorem. Tento humor u Fibicha překvapuje tím spíše, že nebyl předpokládán.

Jinak dlužno zdůrazniti, že Fibichova kresba a barvitost v těchto veselých scénách docíljuje přímo klasické ostrosti komického výrazu. Tubové a fagotové basy a hluboký trilek kontrabasů na B, vyjadřující kanibalské blaho Kalibanovo, jsou obdobně jako krátkodýšně rytmizované pitkové a hádavé popěvky jeho soudruhů skvostným projevem hudebního humoru a řízné komiky.

Velkou působnost vyvíjí v nové opeře Fibichově instrumentální nádhera orchestru. Pohádkové ovzduší kusu a jeho fantastické zjevy a objevy vzněcují skladatele k nanášení exotických barev, v kterých dobrává se nevšedních účinnů. Hned v úvodní lícni bouře nabýváme přesvědčení, že nejde tu o ohřátí starých dojmů starými prostředky, nýbrž, že ruka umělecky dovedná mísí tu nové barvy. Po té v celém díle blýská se to, třpytí a září vybranými zvukovými efekty v účinnu neselhávajícími. Zvláště hybná hudba provázející zjev duchů vzdušných oplývá leskem orchestrálním.

V krásné předešle ku třetímu aktu, v které jaksí obrází se v tónech celý obraz dramatické pohádky, soustřeďuje se orchestrační umění skladatelovo a vytváří vzácnosti pro poslech. Jakkoliv nádherně vybaven jest orchestr v nové opeře, nezapomíná při doprovodu zpěvu, že nikde nesmí sobecky stavěti se mezi zpěváka a posluchače, nikde ohroziti srozumitelnost zpívaného slova. V této příčině poučil se Fibich na platných vzorech a těžil úspěšně z vlastní zkušenosti. Bylo-li přesto při provedení tu a tam některé slovo pohlceno vlnou orchestru, tedy není toho vinno přílišné nanášení barev v partituře, nýbrž nedostatečné zjemnění dynamických odstínů.“

—

Bouře měla silný úspěch. Líbila se i mnohým pochybovačům o vloze Fibichově, i některým z těch jeho odpůrců, kteří vypověděli boj Nevěstě messinské i melodramatické trilogii Hippodamie. Chválili lyrismus Bouře, v které Fibich nezapomíná, že je hudebníkem, větší kyprost hudebního projevu, jež věští „obrat k lepšímu“. Kdo přilnul k umění Fibichovu již dříve a nejvíce vážil si jeho pokrokovosti, nemohl jinak, než zamyslet se nad těmito projevy přízně z tábora nepřátelského. Signalizovala se tu skutečně změna směru dramatické tvorby Fibichovy? Zatím nebylo příčiny se toho obávat. Široký lyrismus Bouře byl textem podmíněn a od dramatika nežádal oběti

sebezapření. Ve vlídném posudku *Bouře* sblížili se pokrokovci s vyznavači konzervatismu, aniž bylo k tomu třeba ústupků ze strany skladatelovy. V roce svého uvedení na scénu Národního divadla dávala se *Bouře* čtrnáctkrát, převýšila tedy již v tomto roce počet představení těch oper, které měly jen takzvaný „čestný úspěch“, o celých deset. Příčinou jejího zániku v roce následujícím bylo **nové dramatické dílo Fibichovo**

*Hedy,*  
**čtyřaktová zpěvohra, jejíž text dle Byronova *Dona Juana*  
napsala Anežka Schulzová a jejíž premiéra byla 12. února 1896.**<sup>363\*</sup>

Kdežto vzrůst předchozích dramatických děl Fibichových (též i děl mimodivadelních) sledoval jsem s účastí neutuchající, byla hotová *Hedy* v živém provedení, s výjimkou přípravy, již umožňoval klavírní výtah F. A. Urbánkem již před premiérou vydaný, novinkou a překvapením. Za kompozice *Hedy* nebylo již nepřetržitých úzkých styků mezi Fibichem a mnou; důvěrnosti mezi námi přirozeně ubývalo vzrůstem vlivu Anežky Schulzové na Fibicha, jehož náklonnost k dívce choré z prvu považoval jsem za odpustitelné poblouzení dočasné; když však začala způsobovati rozvrat v rodinných poměrech Fibichových a odcizovala ho choti i synovi, ostře jsem ji odsuzoval. Nemoha čeliti tomuto vlivu, ani s ním se spřáteliti, upustil jsem od častých návštěv u Fibicha. Nenastala roztržka, ale schladlo přátelství.

O dojmech, jež odnesl jsem si z premiéry opery *Hedy*, referoval jsem (v *Politik* ze dne 14. února 1896) jak následuje:

„*Sotva dokončena byla opera Bouře, již seznali jsme před rokem, a již zaměstnával našeho duchaplného, nyní v plné síle své vlohy tvořícího domácího mistra Z. Fibicha nový operní text Hedy, jehož látku spisovatelka čerpala z velkolepého moderního eposu Don Juan lorda Byrona. Goethe nazval fragment Dona Juana Byronova (dospěvšího až k 16. zpěvu) ‚dílem bezmezně geniálním, až k nejtřpnější ukrutnosti lidstvu nepřátelským, lidumilně do hloubi nejsladší náklonnosti se vnořujícím‘; cítíme vždy znovu pravdivost těchto slov, kdykoliv vrátíme se k Donu Juanu, abychom kdekoliv obnovili četbu jeho skvostných osmiveršových stancí<sup>364</sup> a oživilí vzpomínky na dílo.*

*Hedy (Haidie), řecká kráska ostrova, jest hrdinkou lásky v druhém, třetím a čtvrtém zpěvu eposu Byronova, jest dítětem přírody, jehož život prudké vzplanutí milostného žáru sežehne a stráví. Její román lásky, plný nevýslovného blaha nevyličitelného bolu, jest svůdnou látkou operní, avšak též nebezpečnou. Svůdnou, poněvadž v naruživosti erotického projevu pravé tóny jsou výmluvnější a účinu bezprostřednějšího, než nejpřípadnější slova; nebezpečnou, poněvadž epika v původní své formě snaží se dramatické zpracování zatlačiti z cesty děje a zdržeti na místech lyrického odpočinku.*

*V libretu Hedy křížují se tyto živly úspěch podmiňující a úspěch potírající: vítězí milostný syžet a dává vzniknouti úchvatné moci náladového obrazu a lyrického vznosu, zatím co děj v chudobě své kráčí v dramatu jen vedlejšími ulicemi, poněvadž na velkých náměstích pro citový shluk nemůže ku předu.“*

Následuje vyličení děje, které netřeba zde citovati.

„*V originálu zemře Hedy žalem a chorá na duchu; v dramatu musí smrt rychleji přikvačiti než v povídce neobmezené časem a místem. Dramatická nutnost vtiskne Hedy do dlaně dýku. U Byrona vyplňuje ostrovní dobrodružství Juanovo asi 400 stancí; vytěží-li se z nich vše pro děj v libretu potřebné, mohou tím čtyři akty opery osety býti jen řídce. Ký div proto, že v ní milostná lyrika tak bujně vyráží a tak bohatě se rozvíjí.*

<sup>363\*</sup> [op. 43] Jako Dvořákovi, tak i Fibichovi v době nejintenzivnější a nejplodnější práce pro divadlo přiházelo se, že dílo nové objevilo se dříve, než vyvršen byl úspěch předchozího; zájem divadla i obecnstva pro operu starší, nikterak ještě nevyčerpaný, pak jaksi samočinně přenášel se na dílo nové, jež takto staršímu postavilo se do cesty, nezřídka z úplna či aspoň na dlouhou dobu mu ji zatarasujíc. V té příčině osud *Bouře* operou *Hedy* předčasně upozaděné, či vlastně na dobro umlčené, jest zvláště poučný.

<sup>364</sup> stance = osmiveršový básnický útvar



Spisovatelka textu a skladatel zjevně shodovali se v názoru, že této látce operní nelze se (aspoň ne všady) přiblížiti s přísnými zásadami hudebního dramatu, jež bylo Fibichovým ideálem, a že leckterý z těch poznatků operních, jež hudební drama zavrhuje, zde nesmí zůstat nepovšimnut, má-li vyplněn býti celý večer operní a neživen pocit přílišného průtahu akce. Tím vysvětluje se v opeře Hedy velký balet třetího jednání, podle všech pravidel operních tanců komponovaný (v osmi odděleních vítězství klidné práce nad piráctvím z moci lásky znázorňující), a velký ansámbl v závěru tohoto aktu.

Následkem tohoto opatření stal se třetí akt, v kterém vlastně neděje se nic jiného, než že Lambro mimo nadání octne se při slavnosti a bez okolku dá zatknouti Juana, nejdelším nové opery. Fibich tu patrně libretem dal se přiměti k ústupku, při kterém pro okamžik lepší přesvědčení sklání se před dosažitelným prospěchem; jinak muselo by býti usuzováno na změnu víry, která – jak z ostatního jest zjevno – nenastala. Jisto jest, že i když předpokládá se ochota slavnostní zdůvodniti oprávněnost tanečního poému, k dramatickému slohu kompozičnímu, jež v tomto díle převládá, balet v této formě naprosto se nehodí. Z hlediska dramatického rovněž nelze ospravedlniti, že skladatel v okamžiku, kde Juan z rozkazu Lambrova má býti odzbrojen, akci energicky zastaví, aby získáno bylo času pro ansámbl. Velký ansámbl v prvním aktu Lohengrina jest zdůvodněn, zdůrazňuje dokonce velký dramatický moment, neboť vyzdvihuje a zobrazuje významně sbírání sil, posilu ducha před rozhodující akcí; zde však je přímo překážkou akci v cestu se stavící. Nedivme se – chybí-li mistr, chybí pořádně.

Jako by cítil hřích na zásadě spáchaný a snažil se s ním usmířiti, Fibich v baletu a ansámblu soustředil veškerou svou hudební sílu a zejména ansámbl vytvořil jako hudební kus způsobitý k tomu, aby o sobě dílu zajistil trvalou cenu. Hned úvodní kvintetní věta (z Es dur) harmonií dřevěných nástrojů foukacích podepřená, vyniká vzácnou krásou polyfonie; pak následuje bujně melodicky vzkvétající hlavní zpěv, jehož vnos působí úchvatně. Hediny výkřiky ‚Jsem tvá‘, na vrcholu tohoto zpěvu se prodírající, jsou strhujícím projevem vášně.

Vůbec jest Hedy operou žáru vášně, který jako svítivý proud lávy nezadržitelně se rozlévá a vše ve svém dosahu plamenem šíří. I z milostného šepotu vyšlehuje plamen náruživosti a v závěru druhého aktu splývají hlasy Hedy a Juana v hymnus lásky, který ve výrazu smyslného žáru příbuznou scénu z Tristana a Isoldy nejen připomíná, nýbrž jí též dosti se přibližuje. Jenže u Wagnera genialita typické rázovosti Tristana a Isoldu povznáší do výše nedosažitelné.

Druhý akt jest vlastně veskrze jediným zpěvem lásky; končí erotickým projevem, začíná a naplňuje se jím v celém svém rozsahu; různí se v něm stupně teploty, avšak nejnižší z nich jest blížek bodu varu. Slyšme na příklad hned z počátku citový výbuch při objevení se Hedy, jemuž podobný předchází v sólovém zpěvu Juana ‚Lásky věčné svatý žár!‘

Nehledě k dramatickému napětí, způsobenému neklidem touhy Hediny, má druhý akt jediný moment dramatického významu: náhlé z[a]tmění obzoru zlatově se třpytícího při zvěsti o skonu Lambrově. Stín, který chvatně mračno vrhá na zárnou scénu milostnou, má silný účín. Nálada touto událostí vzbuzená má svou výstižnou hudební odezvu ve vypravování Zoenině, provázeném ze zdáli temným žalem lidu.

Bohatější dějem jest první akt. Scéna loučení, sestrogená za účelem vydatnější expozice kusu (Lambro opouští s piráty ostrov a ukládá Hedy starost o zemi a lid) se svými jadrnými sbory lodníků a s výraznou, hudebně plasticky vytvářenou řečí Lambrovou skýtá působivý vstup do opery. Z následujícího převahou reflexivního monologu Hedina bylo leccos nebezodůvodně vyškrtnuto; přesto výrazný zpěv ‚Mě mrazí v síních domu rodného‘ neradi postrádáme. Dramaticky oživena a skvostným hudebním detailem vybavena jest scéna, v které Hedy pečuje o omdlelého Juana a každou známku života jeho radostně vítá. Podmanivý jest pak okamžik, v němž Juan, procitnuvší z mdloby, zpola ve snu postřehuje slunce, světlo, život a zahledí se do sličné tváře své zachránitelky. Hudba vynalézá tu krásné efekty (ku příkladu zářivé houslové sólo v motivu slunce) a v závěrečné scéně Hedy a Juana tóny vroucí, k srdci pronikající procítěnosti, v kterých již dosti prudce vře vašeň.

Instrumentální úvod do druhého aktu skví se v záři motivu slunce a hýří sladkými a ohnivými tématy lásky – jest vůbec orchestrální skladbou vynikajícího účínu a virtuózní přípravou na následující scénu erotickou.

Třetí akt přerušuje vládu hovorů mezi čtyřma očima plnokrevnými scénami lidovými. Jarým zpěvem sborovým vane dech klasického vlivu – bujný hlas tenoru a energické sekvence v něm připomínají händlovské zpěvní věty.

Následuje balet, bravuózně oznámen figurou šestnáctek, orchestrem zaburácející. Nelze ani dost vynadiviti se tomu, jak ochotně vážný a na scénu přísný dramatik Fibich přisluhuje potřebám nohovědné, choreograficky ukázněné baletní hudby.

Motivy veskrze vpravdě taneční, s jadrnými, rytmus směle vyzývajícími basy, adagio s nožním trilkem pro sólovou tanečnici, dostatečný počet ‚variací‘ a závěr s ‚tableau‘ – zrovna jako v Hugenotech nebo Robertu.<sup>365</sup> Kdo byl by se toho nadál, že pěvec Nevěsty messinské a statečný melodramatik v Hippodamii, nebo třeba jen skladatel Bouře z roku předešlého odhodlá se k tomu, do hudebního dramatu vpašovati taneční diverssimento<sup>366</sup> po starém, a možno také říci, že zastaralém způsobu? Musí zajisté býti pravdou, že i spravedlivý denně sedmkrát hřeší!

Lze Fibichovi předhoditi, že tento balet udělal; ale nelze zneuznati, že udělal jej dobře. A vyhledával-li výhodu, již skýtá opeře efektní balet, pak může s výsledkem býti zcela spokojen: zajisté žádný jiný operní akt Fibichův neměl úspěch tak zápalný, jako třetí akt Hedy. Mám pocit, že osobitosti Fibichově čtvrtý akt jest neporovnatelně bližší třetího. V něm jsou vloha a umělecké přesvědčení opět pohromadě. Ponurá nálada scény loučení a skonu, kterou prodírá se řezavý výkřik hlubokého duševního bolu, z plna nás zabavuje. Jak dojemně zní těžkomyslná rybákova píseň ‚Z moře chladné větry dují‘, jež jako na splnění své předpovědi na konec se vrací a nad mrtvolou Hedinou tklivě vyznívá. Cit z hloubí opravdové duše umělecké vnuknul zde myšlenku vynalézavosti a určil její výraz.

O práci v nové partitúře Fibichově dlužno vysloviti se s pochvalou neobmezenou; jest nejen obratná, jak u umělce kvalit Fibichových rozumí se samo sebou, nýbrž přímo virtuózní v sestrojování zvukových efektů a neochvějně šťastná v sytém, ale nepřetíženém projevu vět. Nic není tu nejasné, mlhavé, nic nadbytečně zanešeno barvou. Vše zní a je životné. Přitom ovšem neobracel zřetel k snadnému provedení díla; úloha zpěváků není snadnou, a zvláště představitelům Juana a Hedy ukládá se velká a trvalá námaha hlasu; k tomu sama sebou vede extáze milostných scén, v kterých skladatel přirozeně nepočítal vysoké tóny. Avšak pěvci mohou býti spokojeni: dostalo se jim namáhavých sice, avšak vděčných partií!“

---

Uvedl jsem zde doslovně a v plném rozsahu první svůj posudek o opeře *Hedy*, dílem proto, že Fibich v něm cítil osten proti své snaze a práci, dílem z toho důvodu, že lidé, kterým snad záleželo na tom, znepřáteliti mne s Fibichem, přičiňovali k němu výklady jeho linii zkreslující. Nelituji dodnes ani slova v něm, nemám co bych opravil. S faktem, že tímto posudkem rozhněval jsem si Fibicha, a co více, rozhněval též Anežku Schulzovou, vlastní původkyni a strůjkyni věcí, jimž jsem se v novém díle Fibichově opřel, bylo mi nadále počítati. Ona dobře vědouc, že její vliv na Fibicha považuji za neblahý, nikdy mi neodpustila. Fibich později do jisté míry se smířil s mým nazíráním na nový kurs jeho tvorby Anežkou spoluurčovaný, a ani nezazlíval mi otevřenost, s kterou trval jsem při svých názorech a oponoval hlasům, hájícím dramatické poklesky *Hedy*.

Přítelkyně Fibichova, uplatňující svůj vliv na něho, jistě chtěla jen jeho dobro. Avšak její názor na potřeby dramatického umění hudebního podstatně odlišoval se od názoru Fibichova, který namísto aby korigoval omyl v něm, vycházel mu vstříc a byl tím potěšen, mohl-li mu v něčem vyhověti. Ve vypjaté pokrokovosti Fibichově spatřovala Anežka Schulzová příčinu toho, že úspěch Fibichův zůstával za úspěchem Smetanovým a Dvořákovým. Přehlížeje větší intenzitu účinu, kterou oběma starším mistrům umožňovala rázovitost projevu, měla za to, že Fibich na cestě za svým ideálem hudebního dramatu netěží sdostatek ze své hudební potence a nabádala ho k okázalejší její výstavě i v opeře, ke stupňování lyrismu, k větší „zpečnosti“ dramatického konceptu. Fibich se poddával dle možnosti, ale nepoddal docela, ba ani tou měrou, aby v kořenech ohrozil své obmysly dramatické; umělecká jeho minulost bděla nad přítomností a budoucností. Přes to, že Anežka Schulzová zůstala libretistkou Fibichovou a v textech svých nepokrytě stranila lyrismu, uzavřeným číslym zpěvním a instrumentálním, Fibich

365 Obě opery složil G. Meyerbeer, *Hugenoti* (1836) a *Robert ďábel* (1831).

366 Zřejmě myšleno divertimento.

ani z lásky k Anežce neodpřisáhl své víry v hudební drama. *Hedy* byla a zůstala krajní mezi jeho ústupků vnějšimu vlivu ve skladbě dramatické. Neodmítal v následujících svých posledních dvou operách příležitosti k uzavřeným číslům zpěvním, jež libretistka hojně skýtala, nezarmoutil ji nezpěvností, již předhazovala *Nevěště messinské*, avšak své dramatické vloze, jež vedla k vycítění a vyzdvížení dramatických účínů v textu, nadále neuložil žádné nemístné zdrženlivosti. Tak vznikla po *Hedy* nejúspěšnější opera Fibichova,

### **Šárka.**

Její premiéra byla 28. prosince 1897,<sup>367</sup> a má zpráva o ní (v *Politik* ze dne 30. prosince 1897) zní takto:

„*Tři velké opery*, Bouře, *Hedy* a *Šárka* hudebně dramatickým výtěžkem tvůrčí činnosti Fibichovy v krátké době čtyř roků, které i jinak, hlavně v hudbě klavírní, skytly hojnou hudební žeň. Silný pud tvůrčí ovládá skladatele, který povzbuzen svou vlohou nese stále výše. Není nesnadno postřehnouti, že hlavně v příčině slohového osamostatnění a vzpružení invence řada Bouře, *Hedy* a *Šárka* označuje vzestup.

Oproti své bezprostřední předchůdkyni má *Šárka* přednost účinnějšího jednotnějšího a látkou našemu citu bližšího textu. Historická opera nadobro, romantická zpola dohospodařila; přítomnost náleží v opeře pověsti a pohádce, budoucnost snad spolu též opeře sociální a lidové. Pověst o dívčím boji a přelstění silného Ctirada vůdkyní amazonek *Šárkou* skýtá působivou a vděčnou látku pro operu, již básnířka textu uchopila se mnohem mocněji i vytvářela ji mnohem dramatičtěji, než před tím romantickou látku *Hedy*, jejíž epická struktura zpěchovala se zhutnění a soustředění děje a v rukou spisovatelky libreta se často drobila.

Básnické volnosti, připouštějící úpravu pověsti pro potřebu milostného dramatu s tragickou vinou a jejím usmířením smrtí, užila spisovatelka textu *Šárky* vydatnou měrou. V pověsti, jak žije v lidu, *Šárka* není hrdinkou, nýbrž ženou lstivou a krutou; rovněž Ctirad, oběť smyslných chťiců, není tragickým hrdinou; oba tedy nejsou vhodnými hlavními postavami v tragické opeře. Bylo nutno jejich tragickou vinu teprve sestrojiti, do pověsti vnést. Anežka Schulzová učinila to tím způsobem, že smrtelnou nenávist mezi *Šárkou* a Ctiradem přeměnila v divokou vzájemnou žádostivost, jež při setkání se nepřátel vzplane žárem milostným. Z lásky k Ctiradovi zradí *Šárka* své družky a vydá pomstě vojů Přemyslových. Pak trýzněna výčitkami svědomí (duchové padlých družek zjevují se a volají ji k sobě) k usmíření své viny dobrovolně jde na smrt. V této verzi stává se *Šárka* skutečně zjevem tragickým, hrdinkou volnosti, lásku a život obětující.“

Následuje krátký výpis děje.

„Jeden motiv v tomto textu jest však zjevnou násilností. *Šárka*, jež dává se přivázati ku stromu, aby Ctirada přilákala a vydala pomstě bojovnic, v ústraní na smluvené znamení čekajících, láskou přemožena nabádá Ctirada k útěku; ten však zhrdá její radou a bezúčelně vrhá se do jisté záhuby. Spíše svévolně než z mužného odhodlání sám poštvě na se mužatky. Báseň motivuje tento honosný, šílený čin Ctiradovými slovy: ‚Ty sketu nemohla bys milovat!‘ Pěkně řečeno, avšak nepřesvědčuje nikterak o nutnosti tohoto obratu. *Šárka*, jež Ctirada prohlásila za svou kořist, pro okamžik tedy může ho chrániti; k čemu tedy tato násilnost?

Fibich rád sáhl po tomto nabídnutém mu vděčném textu a v jednom tahu jej zhudebnil. Shlédl v něm drama jeho obmyslům vyhovující a zdar práce slibující. Vzor smetanovský, k němuž Fibichovy opery dosud přibližovaly se jaksí jen mimochodně, skladateli *Šárky* stále tane na mysli. Jest v ní jasně vysloveno, že Fibich Wagnerovo hudební drama přijímá v podání Smetanově. Tento fakt jest značkou toho, jak u nás posiluje se vlastní škola.

Neobmezený ve všem jiném obdiv Smetanův před geniálním tvůrcem hudebního dramatu, Richardem Wagnerem, vždy se vší rozhodností zastavil se před jeho zacházením se zpívaným slovem, které vylučuje se z nekonečné melodie a poutá k intervalům nezpěvným. My Slované jsme národ zpívající a bez krásné linie melodické ve zpěvu nemůžeme se obejít, proto také nemůžeme se spřáteliti se zpěvomluvou. Smetana v *Libuši* ukázal, jak v rázné řeči i v měkkém projevu citovém slovo lze spojit se zpěvem melodickým, aniž by při tom utrpěly újmu hlavní požadavky dramatického zpěvu, plastika a charakteristické zdůraznění zpívaného slova.

<sup>367</sup> Zpěvohra o třech jednáních, op. 51, byla dokončena v roce 1897 a poprvé provedena v Národním divadle v Praze 28. prosince 1897.

Fibich ve své Šárce stojí na stanovisku Smetanovy Libuše. Také v nejenergičtějším výrazu neztrácí jeho zpěv melodické obsažnosti, jež vynáší jej plasticky nad symfonický orchestr, s kterým organicky souvisí. Fibich, u nás nejhorlivější zastánce zásad hudebního dramatu, zůstal jim, jako před tím, i nadále věren; jen způsob jejich provádění poněkud změnil, a sice – chceme-li precizovati poměr tohoto provozu k onomu ve Wagnerově všedile uměleckém – tak, že nyní má k Lohengrinu a Meistersing[e]rům blíže než k Prstenu Nibelungovů.<sup>368</sup>

Nejvíce však Šárka přibližuje se – jak již shora naznačeno – slavnostní opeře Smetanově, Libuši, nejen ve způsobu provádění zásad hudebně dramatických, nýbrž též v příčině zdůraznění národního tónu v díle uměleckém. Doba, v které hudba Fibichova nejvíce podléhala vlivům německého romantismu, libovala si v schumannismech, dávno minula. Při ustálení a zpevnění umělecké individuality Fibichovy objevily se ve fyziognomii umělcově určitěji rysy národní rázovitosti. Fibich nikdy nešel slepě za Smetanou; avšak setkal se s ním na vlastní cestě, jde nyní dále v jeho společnosti. V Šárce jest již zcela ve službách národního umění, ne jedině proto, že text ho k tomu vedl – ten již v Blaníku k tomu nabádal – nýbrž též, že vešlo mu v krev. Fibich tu myslí, cítí a vyjadřuje se jako český umělec. Šárka jest českým národním dílem uměleckým a svou národní rázovitostí staví se nad dosavadní Fibichova díla hudebně dramatická. Kdekoliv z blízkosti pohlédneme na detail, jeví se tento v barvách národních. Hlavním zdrojem rázovitosti jest tu krásná, duchem řeči proniknutá deklamace zpívaného slova. Melodie a rytmus řeči mají zde určovací vliv na hudbu a posilují její rázovitost. Ve dvou nádherných momentech, hned na počátku opery v monologu Vlastině a v následujícím Přemyslově, objevuje se tento původní národní zdroj životní v nejširším a nejmohutnějším proudění. V monologu Přemyslově proniká Smetanův vliv, aniž by vynalézavost Fibichovu odvracel od vlastní její cesty. Fibich jest tu smetanovcem v nejušlechtlejším slova smyslu, umělcem, který vlastní silou povznáší se k svému vzoru, ne na křídlech vypůjčených.

V hudbě Šárky obzvláště napadá, že nikdy předtím u Fibicha motivy a celá témata tak pevně netkvěla v trojzvuku (nejčastěji v tonickém, řidčeji v jiném doškálném). Rovněž překonán jest nadbytek modulace a v dialogu stala se pravidlem tonální jednotnost celých oddílů řeči. Hudba proto není chudší na květy polyfonie a efekty harmonické, získala však neskonalé zdravé síly, přehlednosti a jasnosti.

Cítíme, že Fibich proces svého uměleckého vývoje dokončil a v Šárce dospěl k onomu bodu mistrovství, na němž úspěch nemůže ho minouti. Fibich dnes jest s to říci vše, co cítí, a říci to tak, že jiní tomu rozumí, spolu cítí. Jeho operní partitura neukládá posluchači žádných hádanek. Vyslovuje každou myšlenku jasně a zhudebňuje slovo plynně; projev pohybuje se volně, není začarován do kruhu uzavřené formy, a přec každá scéna a každá nálada skýtá ryzí, živý hudební obraz.

Fibich znamenitě přiučil se dvěma věcem: umírněnosti v projevu a upozadění vedlejšku za tím účelem, aby vynikající okamžik náležitě byl zdůrazněn. V jeho nové opeře není neklidného bloudění, ani nervózního chvatu; každá scéna vyvrcholuje v bodě svého hlavního dramatického akcentu. Aby toho dosáhl, musela dramatická vloha Fibichova, od prvopočátku nepochybná, projíti školou na vlastní útraty. Tato vloha sice vždy Fibicha chránila před utápěním dramatu v hudbě, ale teprve na základě nabytých zkušeností docílila toho, dramatický výraz hudbou přiostrěti. V tomto umění Fibich značně se zdokonalil. Často s malými prostředky domůže se velkého účinku, poněvadž jsou to prostředky pravé a vhodně se jich užilo.

Silného dramatického hnutí text, vně prostý děj s napínavým postupem vnitřním spojující, nepostrádá. V druhém aktu, nejvýznačnějším v celé opeře, vznítí se bleskem energických dramatických akcentů žár erotické lyriky. Zápolí tu mocný lyrický vznos se silou dramatického výrazu, který zejména v duševní boji Šárky má strhující účinn. Pro divokou vášně nalézá Fibich úchvatné tóny, a prudký jejich nápor v hlavních třech momentech tohoto aktu – nenávisť Šárky mění se v lásku; dýka, kterou chtěla proklát hrud' Ctiradovu, vypadne jí z ruky; se zoufalou silou chrání milence před pomstou dotírajících naň amazonek – má zabavující moc. Duchaplně domyšlen jest v tomto aktu účinn kontrastu. Vábný náladový obraz tišiny lesní a následující vřava bitevní mocně působí protivou, rovněž jako prostý lidově zbarvený zpěv z A dur, vystřídající milostné dueto, vášnivě vzduť a zpěvné hlasy bujně zkyprující. Tyto lyrické oddechy uprostřed burácející bouře vášní připomínají hudebního poetu.

---

368 Prstenu Nibelungovu

V prvním aktu bohatá směna nálad udržuje napětí. Jak účinně lovecké výkřiky Šárčiny pronikají žalostným zpěvem Vlasty! Zjev lovkyně vnáší světlo do ponurému obrazu, jež v následujícím dialogu a sboru dívek (tento zpěv pro čtyři hlasy sólové a čtyřhlasý sbor jest vzácné skladby, uslechtilý v invenci a umělého vedení hlasů) znenáhla opět se ztrácí. Nový paprsek světla vysílá dívčí přísaha „Slyšte věčné prosby hlas!“ se zpěvem slavnostně nad tonikou budovaným a harfovými akordy provázeným. Poté rytířský motiv pochodový ohlašuje příchod Přemysla a jeho družiny. Tklivý srdečný tón, kterým nese se Přemyslovo truchlení o Libuši, zvláště dojmává. Následuje jako hudební specialita rázovitá sekvence, obětní zpěv kněží. Z čista jasna prolétne jím Šárčin projev nevole, načež z vln pobouření vynoří se ušlechtilé procítěný prosebný zpěv Vlastin. Po prudké řeči Šárky a protiřeči Ctirada končí rozkošem mezi muži a ženami a ostrou návštějí občanské války první akt. Zájem o jeho poutavé podrobnosti překonán jest úchvatným účinem druhého aktu, v kterém vyvrcholuje tvůrčí mohoucnost skladatelova.

V třetím aktu převládá nálada bolu a lítosti, přerývaná divými výkřiky zoufalství a šílenství Šárčina při shlednutí stínů zavražděných družek. Pro duševní útrapu nešťastnice nalézá hudba výstižný výraz v překotném rytmickém spádu tématu, jež se zjevným úmyslem vzbuditi reminiscenci přibližuje se úvodnímu tématu Smetanovy symfonické básně Šárka. Mimo to skladatel nové opery již v prvním aktu přímým citátem motivu Libušina vetkal pietní vzpomínku do svého díla. Blízkost Smetanovu dává ostatně pocítovati též bolně roztoužený, ztracené štěstí oplakávající zpěv Ctiradův, prostoupený děsivými obětnými sbory amazonek. Také třetí akt nedostupuje výše účinu aktu druhého; tento nesen nadšenou inspirací umělcovou vystoupil tak vysoko, že přečnivá všechn ostatní operní výtvar Fibichův. Jím staví se Šárka v čelo hudební dramatických děl Fibichových.

Orchestr v Šárce tou měrou vyniká, že zavazuje k obzvláštnímu poukazu na jeho<sup>369</sup> přednosti. Ač zvukem sytá a bohaté barvitostí, jest orchestrace v Šárce přec ku podivu jednoduchá, tak jasná a průzračná, že můžeme takřka sledovati hlas každého nástroje na všech jeho cestách. Tónomalba jest vybraně čistá, jemná v kresbě i barvách a přitom tak efektní, že namnoze doporučuje se za vzor. Zkrátka – dílo umělecky vznešené, tato nová partitura Fibichova!“

---

Přes některé nedůstatky zobrazení posledního aktu (rozpačitá nehybnost amazonek za dlouhého zpěvu Ctiradova, střízlivost zjevu duchů) měla Šárka hned při premiéře i při osmnácti opakováních v letech bezprostředně následujících pronikavý úspěch, podmíněný životností její hudby a podporovaný výborným výkonem pí Růženy Maturové v úloze titulní. Fibichův smetanismus v Šárce<sup>370\*</sup> vykládán byl odpůrci mistrovými sice jako obrat k lepšímu, avšak zároveň s jakýmsi dostiučiněním označován za doklad nesamostatnosti hudební invence skladatelovy. Ku podivu – právě i v době, kdy tato invence nejvíce jeví značek osobitých a všecka hudba Fibichova, povšechně ovšem povahy eklektické, nejvíce se osamostatňuje.

Přes pronikavý úspěch Kovařovicových *Psohlavců* bylo pro veřejnost naši, najmě pro kruhy hudební, velkým překvapením, že při konkurzu o cenu, správou Národního divadla vypsanou, *Psohlavci* zvítězili nad *Šárkou*. Mne dotkla se trapně tato novina, stavící žáka nad učitele a pokořující nejvyspělejší a nejčestější dílo Fibichovo. Z nás zájemců nikdo nenadál se toho, že porota pro posouzení soutěžících českých oper rozhodne v neprospěch Šárky.

---

369 své

370\* Novost jeho jest jediné v příbuznosti hudebního projevu, ku kterému Fibich zde byl veden českostí lásky a její blízkostí k Smetanově *Libuši*. Jinak Fibich v hudbě své neopíral se ani o Wagnera, ani o Smetanu, ba spíše, znaje poddajnost své povahy cizímu vlivu a obávaje se sklonu k napodobování, zúmyslně se jim vyhýbal. Že podvědomě někdy utkvěl na wagnerismech a smetanismech (z těchto nejzjevnější naskýtá se již roku 1881 v symfonické básni *Vesna*), neznamená hudební závislost na těchto vzorech, ku kterým lnul pokrokovostí svého nazírání na potřeby dramatického umění hudebního. Oproti zmínkám o reminiscencích ve svých dílech – nejen v prvých fázích tvorby, kde převládaly, nýbrž i později (na příklad v *Náladách, dojmech a upomínkách* z let 1893–1898) jsou největšíne schumannovské – byl Fibich velice citliv a staly-li se včas, nerozpakoval se opravou reminiscenci zmírniti či odstraniti. Odhodlal se z této příčiny nejednou dokonce i k přepracování celé skladby.

Věděl jsem sice, že v porotě této silně padá na váhu rychle vzrůstající popularita *Psohlavců* a zdůrazňuje se přednost její lidovosti, ale neměl jsem za možné, že by *Šárka* podlehla. Vždyť uznány byly obecně vynikající umělecké její kvality, vždyť měla i ona velký úspěch, vždyť byly tu zásluhy Fibichovy o českou hudbu dramatickou! Rozhodla přízeň k dílu Kovařovicovu, jež ostatně sám jsem sdílel, ovšem ne stranicky a do té míry, aby byla mohla způsobiti odklon od *Šárky*. Členství v porotě, do které divadlem byl jsem pozván a které přijal jsem v předpokladu, že složení této poroty vzbudí důvěru v její soudnost a nestrannost, složil jsem teprve tehdy, když O. Hostinský, na jehož spolupůsobení kladl jsem váhu, jmenování členem nepřijal a A. Dvořák z poroty vystoupil. Hostinskému, který dobře znal naše poměry i obtíž boje v nich za snahy pokrokové, zazlival jsem zásadní vzdalování se takzvaných čestných (ve skutečnosti velice svízelných a krajně nevděčných) funkcí v hudebních porotách, které ve své knize *Vzpomínky na Fibicha* zdůvodňuje tím, že vzdav se kritiky měl se za oprávněna vzdáti se i těchto funkcí. Chybil v tom, a patrně i chybu svou uznal, neboť, když po té vypsána byla cena Novotného a já přijetí nabízeného mi členství v porotě učinil jsem závislým na tom, podaří-li se získati pro ni též Hostinského, tento členství skutečně přijal. Cena v této soutěži přiřknuta pak byla Fibichově *Šárce*.

Přesvědčivým důkazem značného osamostatnění hudebního projevu Fibichova jest jeho labutí zpěv, opera *Pád Arkuna*, v které vyvrcholila jeho tvorba dramatická a opřela se o hudební projev k slohovosti dozrávající. Fibich přes to, že vlivem své libretistky opustil nejkrajnější výspu pokrokovosti, rostl ve svých operách hlavně následkem rozmachu své invence hudební, zvyšující výraznost dramatickou a oplodňující lyrismus. O poslední opeře Fibichově, která dávala se v Národním divadle **poprvé 9. listopadu 1900**, podávám tuto referát (z *Politik* ze dne 11. listopadu 1900):

**„Pád Arkuna  
Opera (Dargun) o třech dějstvích s předejrou (Helga).  
Text Anežky Schulzové.<sup>371</sup>**

*Labutí zpěv mistrův, který českému umění byl vyrván na vrcholu své tvorby; jeho poslední opera a nejznamenitější zároveň, dílo, jež nejen energicky vyjadřuje jeho pokrokové nazírání na umění, nýbrž též jeho tvůrčí sílu jeví v největším jejím rozmachu. Sekvence operní tvorby Fibichovy, vedoucí od hudebního dramatu Nevěsta messinská přes Bouři a Hedy k nejúspěšnější opeře Šárce, v následující a poslední, v Pádu Arkuna, pokračuje v dalším vzestupu. V Pádu Arkuna nejrozhodněji a nejúčinněji projevuje se dramatická síla Fibichova i hudební jeho osobitost. Tento stálý vzestup v mistrově hudební tvorbě dramatické jest přesvědčivým důkazem zdravého vývoje, efektivního talentu a dvojnásob dává pocítovati těžkou ztrátu, již utrpěla česká zpěvohra předčasným skonem Fibichovým. Velké naděje, živěné stálým pokrokem uměleckým, byly pochovány do hrobu Fibichova; on však zanechal tu bohatý majetek umělecký, v němž Pád Arkuna značí nejcenější skvost hudebně dramatický.*

*Popud k textu Pád Arkuna Anežky Schulzové, autorky textů Hedy a Šárka, dala publikace F. A. Šuberta, vzniklá z pobytu tohoto spisovatele na ostrově Rujáně. Dobyť Rujány Dány roku 1168, kterým zdolán byl malý, ale silný a bojovný slovanský kmen Veletů, skýtá historický podklad k dramatu lásky a víry, jež odehrává se v Pádu Arkuna. Hrdinou jeho jest Dargun, kněz všemocného Svantovíta, jehož jménem vládlo se na slovanské Rujáně, a pod jehož záštitou bojovný kmen měl se býti nepřemožitelným.“*

Vynechávám, jako jinde, též zde výpis děje opery, předpokládaje, že čtenář buď již jej zná, anebo, maje zájem o věc, jeho znalost opatří si četbou textu či z klavírního výtahu, F. A. Urbánkem po chvalném zvyku v publikacích Fibichových již před premiérou *Pádu Arkuna* tiskem vydaného.

*„Děj kusu, jehož vzpruhou jsou přirozené moci lidského cítění a lidské vůle, vyvíjí se samostatně v každém z obou dílů, časově rozlehle od sebe oddělených, spojených niterně v úvodu a závěru osudem reka Darguna. Vlastně jest Dargun rekem pochybné etické ceny. Nadšením, s kterým věnuje svůj život službě Svantovítově, proniká egoismus*

---

371 Předejhra nese opusové číslo 55 a je z roku 1898, opera, op. 60, je z roku 1899, první provedení v ND v Praze dirigoval K. Kovařovic.

ctížádostivého šplhavce, vůči němuž obdiv posluchače snadno může selhati. Mravně mnohem výše stojí Dán Absalon, každé ušlechtilé oběti schopný, bojující nesobecky za ideje křesťanství. A přec by v důsledcích základní myšlenky zobrazení tragického skonu zmužilého a udatného slovanského kmene naše sympatie měla být a zůstati při Dargunovi. Šťastným vnuknutím jest využití podoby Helgy s Margitou k dramatickému efektu v druhém jednání Darguna; v třetím vyvíjí se účinně kontrast mezi čistou láskou Margitinou a žádostnou vášní démonické ženy Radany. U této dosti překvapuje ušlechtilé hnutí, v kterém odhodlá se k záchraně nenáviděné soupeřky. Spíše měli bychom za to, že u náruživých povah tohoto druhu zhrzená žhoucí láska zvrhne se ve žhavou nenávist, šířící zhoubu v celém svém dosahu.

V příčině dramatické účinnosti náleží Pádu Arkuna přednost před předchozími operními texty jeho spisovatelky. Scéna, v které Helga vrhá se k Dargunovi chladně a němě odcházejícímu, moment, v kterém Dargun plaše ustupuje před zjevem Margity, setkání se Margity s Radanou, skon Darguna zoufajícího si nad bezmocí svého boha, vesměs oplodňují dramatický účín měrou vynikající a jsou pocíťeny samostatněji nežli motivy v Hedy a Šárce. Rovněž dikce v projevech citových jest zde obsažnější, plastičtější a vzletnější.<sup>372</sup>

Stesk do mělké motivace počíná v libretech Anežky Schulzové, jako vůbec každá výtka jim činěná, Fibicha rozmrzela a popudila víc než kterákoliv námitka proti jeho partiturám. I silně ztlumené výtky textům Anežčiným v mých kritikách těžce nesl, snad právě proto, že ve svém nitru uznával jejich oprávněnost, již na vně rozhorleně popíral. Fakt, že tento muž nad jiné sečtělý a prozíravý, umělec, jenž bystrým okem postřehl každou slabinu v díle cizím, nedostatky v textech své libretistky neuznal, dokonce doličoval a hájil jako přednosti, lze vysvětliti si jediné slepou jeho oddaností k milce.<sup>372</sup> Byloť v jeho závislosti na ní mnoho vroucnosti, ovšem též mnoho pošetilosti, u muže jinak rozvážného dvojnásob překvapující. Ani nejochotnější uznání vhodných stránek textů Anežčiných, které na vyvážení námitek z lásky a úcty ku skladateli rád jsem vyzdvíhoval, Fibicha nesmiřovalo. Diskusí o tom bylo nutno se vyhnouti pro její bezvýslednost předem zaručenou, v posledních dobách též z ohledu na podlomené zdraví mistrovo, ukládající přátelům největší opatrnost a zdrženlivost v rozhovorech. Ve chvílích, kdy přešla chmura samostatnosti jeho myšlení a citění zastiňující, byl milým a uznalým za každý projev náklonnosti a obdivu jako kdy před tím. Několik dní před smrtí poslal laskavý a srdečný dopis, v kterém zval mne k sobě na pojednání o *Pádu Arkuna*, při kterém v příčině ukázek na klavíru pro churavost zastane ho nejmilejší jeho žák. Míněn byl patrně dr. Otakar Ostrčil. Ke schůzce nedošlo. Musel jsem na několik dní odcestovati do Vídně a den mého návratu (15. říjen 1900) byl umrtním dnem Fibichovým. Smrt přerušila naši známost čtvrtstoletou a v ní vzájemnou náklonnost přátelskou, kterou události posledních let sice ohrožovaly, ale nepodryly.<sup>373</sup>

„Kompozičním slohem svým připojuje se Pád Arkuna k předcházejícím hudebním dramátům Fibichovým. Blížkost Šárky dává pocíťovati hlavně v lásce, s kterou věnuje se péči momentů lyrických, jejichž text, dramaticky rušný, neskýtá obzvláště štědrě. Melodie široce plynoucí, jež původně prikazována bývala symfonickému orchestru a doprovázela zpívané slovo, v posledních operách Fibichových ocitá se častěji též ve zpěvu, ovšem bez obmyslů sobeckých a jediné ve styku s plastickou deklamací slova a souvislostí s hudební charakteristikou. V tomto smyslu příklad Smetanův čím dále mocněji působil na operní tvorbu Fibichovu. S přilnutím k Smetanovi u Fibicha není spojen sklon k napodobování hudebního výrazu Smetanova. Po smetanismech, ku kterým v Šárce nabádala příbuznost látky a obzvláště postava knížete Přemysla, v Pádu Arkuna není stopy. Zato v něm značně zesílily značky, jež v melodii, vedení hlasů, modulaci a figurální výzdobě témat charakterizují hudbu Fibichovu. V nádherné ouvertuře k Dargunovi, jež zachovávajíc tradiční formu pěstuje styk s hlavními momenty děje a speciálně zdůrazňuje boj pohanského živlu proti křesťanství a konečné vítězství tohoto, zdraví nás kypře obrazná, přepychem barev oplývající, v rytmu mnohotvárná, ve své ušlechtilé vzletnosti nejryzejší hudební mluva Fibichova.

Dramatika inteligentního a vzácné síly výrazu prozrazuje celá nová opera, obzvláště v důležitých obratech děje, pokrokovce především pregnance výrazu, nerušený proud symfonické hudby doprovodní a vzorná deklamace

---

372 milka = milenka, milovaná žena

373 Po tomto delším vloženém komentáři k původnímu článku pokračuje citace referátu z 11. listopadu 1900 dále.

českého slova. S touto spojuje Fibich, obdobně jako Smetana, jistou rázovitost tvarů rytmických, jež dlužno označiti jako specificky české a které v operní hudbě jsou zjevnou novostí a posilují rázovitost díla uměleckého.

Ponurá píseň Helgina, kterou počíná se předehra, jest pobočným kusem<sup>374</sup> k rybácké písni v Hedy, a ve svém orchestrálním úvodu, slovům ‚jak moře kvílí‘ přikloněném, působí překvapujícím dojmem náladovosti. Fibichova vynikající schopnost důtklivého projevu v hudbě náladové dokazuje svou moc též v Pádu Arkuna a obklopuje najmě milostnou lyriku druhého aktu poetickou vůní. Zpěvní věty Margity a Jaroměra, pak následující krátké duo (A dur, allegretto 4/8), jsou skvostnými dary náladové lyriky a zůstanou provždy cennou památkou poetického jemnocitu svého tvůrce. K těmto darům druží se účinně stupňovaný vizionární zpěv Dargunův (‚Tam v dáli‘) v předehře, z jejíhož tématu základního vyvine se v prvním aktu krásné trio Margity, Jaroměra a Absalona, nadšeně vznosný Jaroměřův zpěv v prvním aktu ‚Proč srdce toužně bije‘, s účinem ne menším pak Margitin zpěv v třetím jednání a zjemněná místa v neobyčejně plasticky komponovaném monologu Dargunovu v úvodu tohoto jednání. Konečně též Absalonova modlitba u kříže přináší náladovou hudbu povznášejícího účinu.

Na zásadě užívání příznačných motivů trvá Fibich též v Pádu Arkuna. Avšak on značně zmenšil jejich počet a oblíbil si po způsobu Šárky jejich rozvádění do témat vzpomínkových. Proti chorálnímu motivu křesťanství s basy diatonicky sestupujícími postaven jest nesený, převahou v krocích kvartových a kvintových postupující motiv pohanského Svantovíta. Energicky zaznívá motiv Dargunův, se Svantovítovým spřízněný, měkce, mile motiv Margitin a téma milostné, dívoce, v ostrých výkřících motiv vraždy, s příkrými disonancemi se spojující. Zvláštním dojmem působí téma Dargunova uleknutí se kříže, zachmuřená, jakoby zlou předtuchou naplněná prodleva, na níž věštecké vysoké tóny houslí zdají se předpovídati pád Dargunův. V závěru prvního aktu velkolepě zmohutní motiv Svantovítův. V aktu závěrečném vítězně pronikne motiv křesťanství a vyústí do vznešeného ‚Te Dea‘, správně v církevních tónech se ozývajícího – vnikání jásavého orchestru do zářezů varhanového chorálu jest na výsost účinné.

Projev divoké vášně, v němž v posledních operách Fibichových jeho múza domohla se zvláštního strmého výrazu, naplňuje zpěvní partii Radaninu děsivým žárem, který ve zpěvech prvního jednání a v okamžiku, kdy Radana vystupuje proti Margitě milence volající, propuká výbušnou silou. Svou velkolepou koncepcí a pádností vášnivého výrazu jest tato hudba protějškem mocně vzrušené sebeobžaloby Krasaviny ve Smetanově Libuši. Vůbec stojí Fibich jako skladatel Pádu Arkuna nejen v příčině kompozičního slohu, nýbrž i co do ostrosti hudební charakteristiky a smělosti dramatického vznosu v domácí tvorbě operní tomuto hlavnímu dílu Smetanovu nejbliže, na přední pokrokové výspě.

V květnaté orchestrové mluvě nové opery jest kyprá barvitost instrumentace vydatným zdrojem účinu. Umění ujasnit polyfonní předivo symfonického orchestru přesným zvážením jakosti a množství a působivým rozdělením zvukových barev a světél tak, aby při tom neutrpěla újmy srozumitelnost slova zpívaného, Fibich osvojil si znenáhla, hlavně postřehem při provádění svých vlastních děl a teprve v pozdějších svých operách z plna uplatnil. Orchestrace v Pádu Arkuna je zvukově sytá, avšak nepřesycená, nádherných barev, aniž nemístně křiklavých, virtuózní bez vtíravosti, často nové efekty vynalézající. Ukazuje se ve všem úkonnost mistra pracujícího s rozvahou a ovládajícího dokonale techniku svého umění. Žel, že předčasně a provždy obratné pero vypadlo z ruky tohoto mistra.“

---

Skladbě dramatické posvětil Fibich svůj život; v ní tkví jeho význam, s ní spojuje se největší jeho umělecký úspěch. Nejvíce toužil po uznání svých oper, nejvíce tížil ho jejich odklad a odsudek. Jeho skladatelská činnost mimodivadelní byla vždy jen dočasná, skoro bych řekl, že mimochodní. Měla převahu jen v prvních fázích tvorby umělcovy, pokud nepropukl ztlumovaný pud k opeře silou živelní, a živen bližšími styky s divadlem opanoval konání Fibichovo. Poslední dvě desetiletí jeho života, neplodnější a umělecky nejvznosnější, ovládal tou měrou, že hudba mimodivadelní vyplňovala jen mezery vzniknuvší mezi pracemi dramatickými, povstávala z popudů

<sup>374</sup> Sousedloví je na okraji tužkou opraveno na „pendantem“.



příležitostních nebo ve chvíli oddechu od skladby operní, síly napínající a vyčerpávající. Uvážil-li se, že v těchto dvou desetiletích, operní tvorbou zaujatých, Fibich většinu dne strávil při vyučování, byl nucen denně skoro nepřetržitě až do noci „těžce hodinařiti“ a hlavně smetánku dne, hodiny dopolední, sbírat pro své žáky, vzbuzuje obdiv jeho vytrvalost a nerozptýlenost pracovní. Nouze, jež Dalibora naučila housti, u Fibicha vypěstovala a až k virtuozitě zdokonalila dar současné dvojčinnosti hudební. V době, kdy zanášel jsem se myšlenkou věnovati se hře na klavír a denně několik hodin jsem cvičil, dovedl jsem mezi cvičením mechanickým řešiti v hlavě úlohy z harmonie a kontrapunktu. Fibich uměl daleko víc. V hodině klavírní poslouchal hru žákovu, opravoval chyby, dával pokyny přednesové – a zároveň u vedlejšího stolku orchestroval svou operu dle předléhající skici!

Ač rozený dramatik a horlivý přívrženec hudby programové, Fibich od mládí lnul **k hudbě absolutní** a vždy znovu k ní se vracel. Ještě dva roky před svou smrtí složil svou *třetí symfonii* (přičtou-li se dvě žakovské z let 1865–66, vlastně pátou) z e moll, op. 53, jež obdobně jako obě předchozí (z F dur z roku 1877 a z Es dur z roku 1892)<sup>375</sup> jsou jasným důkazem toho, že Fibich nejen uměl pracovati symfonicky, nýbrž že práci tuto podnikal se zápalem, s láskyplnou oddaností k věci. Na jeho zjev nepadá ani nejmenšího stínu onoho stranického pobloudění, v kterém sklon k hudbě absolutní považuje se za nepokrokový, reakcionářský. Jeho láska ku skladbě na poetické slovo, ku zhudebňování básnických představ, nebránila zálibě v hudbě absolutní. Hájil oprávněnost a zdůvodněnost jejích zděděných forem a byl toho mínění, že netřeba je rozšiřovati, nýbrž jen naplňovati novým obsahem. V jeho symfoniích a skladbách komorních jasně vysloven a zdůrazněn jest tento náhled. Respektoval příkaz formy v každém případě a nikdy nepocitoval tíseň z něho. Nepodceňoval kacířovanou „hru s tóny“ a velice dovedl se rozhorliti, chtěl-li někdo, třeba v úmyslu zalichotiti jeho pokrokovosti, jeho hudbě absolutní podkládati, vnučovati program. Analyzuje cizí skladby v oboru této hudby, často zamyslí se nad neočekávaným obratem, některou zvláštností motivické nebo tematické práce; mnohdy jediná nota nezvyklá na svém místě ho upoutala. „Je nová a poznáš v ní hudebníka, jemuž něco napadá“, říkával. Kdysi hráli jsme spolu jeho *sonátu pro klavír na 4 ruce* (B dur, op. 28; z roku 1886).<sup>376</sup> „Vím, že Dvořák umí to lépe, ale já na tomhle také si zakládám“, pravil poté. Zajisté Fibicha nejvíce vábilo divadlo; k němu odnášela se nejsilnější jeho touha. Avšak hudba koncertní nezajímala ho méně a byla by ho také mnohem více zaměstnávala, kdyby bylo bývalo lepších vyhlídek na její vystavení. Ale těch ještě v letech osmdesátých bylo po skrovnu, zejména pro novinky české.

Tak na příklad bylo vzácnou, překvapující událostí, když na zimu roku 1880 komorní spolek (tehdy utrakvistický) provedl Fibichův *klavírní kvartet* (op. 11, e moll)<sup>377</sup> v jednom z hudebních večírků Umělecké besedy. O díle referoval jsem v *Politik* ze dne 16. prosince 1880 jak následuje:<sup>378</sup>

„Kvartet tento, který jako novinka hrál se z manuskriptu na hudebním večeru Umělecké besedy a vyšel zatím tiskem (u Urbánka v Praze s věnováním vynikajícímu estétu a hudebnímu vědci dru Hostinskému), náleží k nejvýznačnějším skladbám nejmladšího ze čtyř<sup>379</sup> domácích skladatelů, kteří stojí v čele hudebního hnutí v Čechách. Pohroužen v sebe, usiluje o výraz toho, co duši prochvívá, nepřítel planých zvuků a horlivel pro umravnělost a kázeň svého umění, přibližuje se Fibich ve svých skladbách duchu Schumannovu. Svého posluchače nevíta nikdy vlídnou povídavostí, nikdy nepronese některé z běžných rčení, jeho obmysly nesnižují se k povrchnosti;

<sup>375</sup> *Symfonie Es dur*, z roku 1865, *Symfonie g moll*, z roku 1866, *Symfonie F dur*, viz začátek kapitoly, 2. *symfonie Es dur*, op. 38, z let 1892–1893, poprvé dávana na Slovanském koncertě v Praze 9. dubna 1893, dirigoval Z. Fibich, 3. *symfonie e moll*, op. 53, z roku 1898, poprvé provedena 7. března 1899 v Praze na IV. koncertu České filharmonie, řídil Z. Fibich.

<sup>376</sup> *Sonáta B dur* je věnována: „Milému příteli Antonínu Dvořákovi“.

<sup>377</sup> *Klavírní kvartet e moll*, zkomponovaný v roce 1874.

<sup>378</sup> Upraveno s přihlédnutím k výše zmíněné duplicitě překladu textu z *Politik* (viz poznámku 297\*). Oba překlady se liší pouze formálně, obsahem však nikoliv, přednost ve volbě textu dáváme z důvodu větší srozumitelnosti druhé, resp. později v kapitole uvedené verzi.

<sup>379</sup> Myšleni jsou Smetana, Dvořák, Bendl, Fibich.

kdo chce míti požitek z jeho hudby, musí ji s láskou sledovati. Kvartet tento vyznačuje se ponurým rysem základním, charakterizujícím vůbec múzu Fibichovu. Jasnější značky lyrické objevují se mimochodně, nepřerývajíce trvale tento rys. Skutečně radostně ožívá jen vedlejší věta (G dur) ve finále, avšak její rozradostněnost nepřevládá v celém dílu závěrečném (*Allegro energico*), protkaném vzpomínkami na projevy ve větách předchozích. První věta se svým důtklivě tázavým tématem hlavním stáčí se do proudu rozbouřených citů, jejichž výraz jest rázovitý, pregnantní. Vše co tu horlí, žaluje, rozkazuje a prosí, znepokojuje nás a rozčiluje. Teprve zasněný, tklivý zpěv následující věty střední (*Andante con variazioni*) působí konejšivě, smírně. Variace v ní jsou jemnocitné obrázky náladové, umělecky cenné. Dvěma z nich, synkopovanou pátou a pak sedmou (s figurou triolovou v klavírním partu), jakož i krásnou kodou prokmitá jiskra génia; řadí se k nejlepšimu, čím v obměně témat moderní literatura se honosí.“

Ještě větší potíž byla s umístěním orchestrálních skladeb českých ve veřejných koncertech. (O uveřejnění jejich tiskem ani nemluví. Jediný Dvořák našel pro ně nakladatele – v cizině. Když u nás v letech osmdesátých F. A. Urbánek začal s publikací symfonických básní Smetanových, pražští nakladatelé žasli nad jeho odvahou a prorokovali nezdar počinu neslýchaně smělého.) S výjimkou každoročního slovanského koncertu Akademického čtenářského spolku, který přijal na se povinnost pěstovati program všeslovanský, Svatojanské akademie Spolku českých žurnalistů, občasných podniků Umělecké besedy<sup>380\*</sup> a tu a tam koncertu divadelního nebo dobročinného nebylo kde uvést skladby české, ku kterým pražská konzervatoř, disponující každoročně čtyřmi koncerty orchestrálními, za Krejčího chovala se krajně odmítavě. Jak byla by vypadala orchestrální tvorba česká v době velkého hudebního hnutí, kdyby v životě koncertním byla měla té opory, které opeře skýtalo české divadlo?

---

Mluví-li se o charakteristických značkách tvorby Fibichovy, napadá vedle hnutí jejího k hudbě dramatické sklon k **melodramu**. K tomuto byl povzbuzen příkladem Schumannovým (deklamacemi s průvodem klavíru *Schön Hedwig*, op. 106, *Ballade vom Haideknaben*, op. 122/I a *Die Flüchtlinge* op. 122/II, hlavně pak hudbou v Byronově *Manfredu*, [op. 115]). Kdykoliv Fibich při důvěrné výměně názorů na hudbu rozhovořil se o svých tužbách a náklonnostech, se zalíbením zdůrazňoval, že pro jeho ucho spoj hudby instrumentální se slovem mluveným má zvláštní půvab. Skládaje melodramy liboval si, že při zhudebnění slova mluveného má více volnosti a možnost vypjatějšího výrazu než ve zpěvech. Ve skutečnosti výmluvnost a výraznost jeho hudby melodramatické byla obdivuhodná. Hned při prvních pokusech (*Štědrý den*, op. 9 z roku 1874, *Pomsta květin*, op. 17 z roku 1877 a *Věčnost*, op. 14 z roku 1878) vysvitla zvláštní jeho schopnost vystihnouti náladu básně, zobraziti její postup dějový, prozářiti slovo hudbou. Za bezprostředního dojmu jeho melodramů, dobře přednesených, obrácen mnohý zásadní odpůrce melodramatu na jeho víru. Že Fibich, s orchestrem srostlý, po tomto bohatém, nad klavír neskonale výmluvnějším prostředku výrazu zatoužil též v melodramu, jest přirozeno. Proto podnikaje zhudebnění Erbenovy balady *Vodník*,<sup>381</sup> dosavadní klavír nahradil orchestrem. O prvním koncertním provedení *Vodníka* stůž zde několik slov z referátu v *Politik* ze dne 17. února 1883:

„Fibich, jenž se zvláštní láskou přilnul k málo pěstovanému oboru melodramu a s dosavadními skladbami tohoto druhu, v nichž klavír doprovází slovo mluvené, způsobil rozruch, ve svém *Vodníku* učinil značný krok ku předu, dosadiv na místo dosavadního prostředku hudebního výrazu výmluvnější a výraznější orchestr. Není zde místa k úvaze a výkladu o tom, proč umělecký druh melodramu považujeme nejen za esteticky oprávněný, nýbrž i slibný do budoucnosti (povolánému melodramatikovi – a tím jest Fibich – doporučili bychom dokonce návrat

---

380\* Populární koncerty Umělecké besedy, jejichž hlavními příznivci byli H. z Bülowů, P. I. Čajkovskij a A. Dvořák, začaly roku 1886.

381 Melodram *Vodník*, op. 15, na slova K. J. Erbena, poprvé proveden 11. února 1883 na Slovanském koncertu, dirigoval A. Čech.

k scénickému melodramu<sup>382\*</sup>); zde mluví za teorii praktický výsledek. Melodram Fibichův působí na nás dojmem skutečného, sceleného díla uměleckého. V něm mluvené slovo jaksi stojí na podstavci hudby, z kterého důtklivěji působí, hloub vniká. Zhudebnění básně jest velmi krásné, motivy jsou charakteristické a ve střídavém světle velmi účinné. Fibich jako málo kdo rozumí umění hudební myšlenkou přimknouti se k slovu, aniž toto přitom odsunuto bylo ze svého místa anebo omezován byl volný jeho výdech. Velkou předností této hudby melodramatické jest její jemně předená instrumentace. Celek jest poeticky pochopen a poeticky působí.“

Ve *Vodníku*, který vydán byl tiskem ve výtahu klavírním a v této úpravě často dáván při hudebních produkcích, napadá sklon k lidovému tónu hudby, u Fibicha nikterak častý; jest tu podmíněn lidovostí látky a dikcí básně. Po *Vodníku* následovaly v produkci Fibichově dva další melodramy, *Královna Emma* (z roku 1883) a *Hakon* (op. 30, z roku 1888),<sup>383</sup> z nichž zvláště druhý (opět s hudbou orchestrální) silnou báseň Vrchlického provází silnou, výraznou, v rozmachu svém uchvacující hudbou.

Na místě vůdčím Fibich byl a zůstal osamocen se svou náklonností k melodramu. Z jeho vrstevníků a hlavních účastníků hudebního hnutí českého žádný nesdílel tuto jeho náklonnost, v které uzrálo předsevzetí na podkladu hudebního dramatu a dle jeho zásad vytvořiti scénický melodram celovečerní. Za to mnohým ze svých žáků (např. Kovařovicovi, Foerstrovi, Ostrčilovi) Fibich vštípl lásku k melodramu, ukázav jim zároveň cestu, jak se zdarem jej pěstovat. Na cestě melodramu scénického nenásledoval Fibicha žádný z jeho žáků; zůstala jeho cestou soukromou a zarůstá za ním.

---

Z důvodů, které ani u nejpřednějšího reprezentanta absolutní hudby české, u Antonína Dvořáka, nedovolovaly šířiti se o jednotlivých jeho dílech a ukázati na to, čím skladby jeho přispěly k obohacení oboru, v kterém vznikly, nelze také na tomto místě dlouze rozhovořiti se o mimodivadelní hudbě Fibichově, v které netkví jeho význam, jež nebyla jeho životním úkolem a cílem jeho nehoroucnější touhy. Přes to nelze mi pomínouti mlčením některé její zjevy, charakteristické pro nazírání Fibichovo na potřeby a cíle hudební tvorby a na vlastní jeho mohoucnost v ní. Najmě jeho činnost v oborech **hudby absolutní** (komorní a symfonické) nabádá k úvaze, třeba jen stručné, a k zachycení některých posudků, vzniklých v různých dobách pod bezprostředním dojmem živého provedení těch kterých skladeb.

Že invence Fibichova nebyla tou měrou rázovitá jako Smetanova a Dvořáková, vysvítá z absolutní jeho hudby celkem ještě jasněji než z dramatické, v které vyslovená vloha dramatická vzpružovala vynalézavost hudební a jaksi přenášela na ni vlastní původnost. Dramatickou svou výrazností a výstižností situační nabývá v operách Fibichových hudební projev začasť zvláštního osamostatnění, rysů osobitých. Zejména v melodramatické trilogii a v obou posledních operách Fibichových posiluje se individuálnost hudebního vyjadřování, osobitost umělcova ostřeji vyhrání, vnějším vlivům ubývá síly.

V hudbě mimodivadelní eklektický nádech velké vlohy Fibichovy mění se sice v intenzitě barvy, ale nikde nadobro nemizí. Objevuje se na *třetí symfonii* Fibichově (z roku 1898) obdobně jako na první (z roku 1887) a napadá v kvintetu (z roku 1894) rovněž tak, jako napadal v klavírním kvartetu (z roku 1874). U nás od dávna neprávem eklektism považován jest v kruzích uměleckých i laických za příhanu tvorby. Ohražoval jsem se proti tomu již ve svém *Čtvrtstoletí české hudby* a ohražuji se tuto znovu. Dějiny poučují o tom, jak zdravý eklektismus

---

382\* Na mysli tanuly mi tehdy melodramy Bendovy; o šest let později vznikl Fibichův celovečerní scénický melodram *Námluvy Pepolovy* a roku 1893 provedena v Národním divadle celá trilogie *Hippodamie*, vyhovující pokrokovému nazírání na potřeby moderního melodramu jako nového umění, v důsledcích uplatnění zásad hudebního dramatu vzniklého.

383 Melodram *Královna Emma*, na text J. Vrchlického, s doprovodem klavíru, byl poprvé proveden v Plzni v prosinci roku 1883, melodram *Hakon*, také na Vrchlického text, ovšem s orchestrálním doprovodem, byl poprvé proveden na Slovanském koncertu v Praze 11. března 1888, řídil A. Čech.

umění prospěl, jak po cestách originálním myslitelem vynalezených dospěl k cíli, jak dobudoval, co génielem bylo založeno. Význam Fibichův ve tvorbě české není oslaben faktem, že jeho vynalézavost nebyla tak původní jako Smetanova a Dvořákova; práce jeho proto přec zůstane památnou a v mnohém stala se směrodatnou.

Zmiňují-li se o eklektismu nesmím smlčeti, že v různých dobách různě pociťuje se jeho intenzita. Mám zkušenost, že v bezprostřední blízkosti uměleckého projevu mnohý jeho rys zdá se původnějším než skutečně jest. Poznatky eklektismu se množí při častějším a bedlivějším pozorování uměleckého díla a postavení jeho pro jasné nazírání do patřičné vzdálenosti. Jen dílo vysloveně rázovité hned napoprvé jeví se co takové a při oddálení časovém neztrácí ostrosti svých rysů.

Jako symfonik dává Fibich přednost práci tematické před prací motivickou. To podmíněno jest jeho oddaností k romantismu, který po klasicismu fedrujícím práci motivickou přilnul k práci tematické. Z téhož důvodu též Smetana dával přednost práci tematické, kdežto Dvořák, řídě se vzorem beethovenským, oblíbil si práci s motivem a ve své symfonické tvorbě stavěl ji do popředí. Společnou značkou **symfonií Fibichových** (jen o třech v Praze provedených a tiskem vydaných může zde býti řeči) jest pregnance výrazu a konciznost formy. Povahou liší se podstatně; *prvá symfonie* (F dur, 1877) jest romantická. Celá dávala se poprvé roku 1883 v slavnostním koncertě Umělecké besedy na paměť dvacetiletí jejího trvání. Má koncertní zpráva v *Politik* ze dne 19. května 1883 obsahuje následující záznam o ní:

„Následovala Fibichova symfonie z F dur, jejíž *prvé allegro a scherzo slyšeli jsme před třemi roky ve Svatojanské akademii Spolku českých žurnalistů. Tentokrát dávala se celá, seznali jsme tedy též její druhé dvě věty, adagio a finale, a můžeme vysloviti se o celkovém dojmu. Byl význačný a tak intenzivní, jak dosíci toho lze jen pravému dílu uměleckému. Krásná souměrnost formy, přehlednost celého založení, zvláštní, nenucená invence, jemný hudební druh machy a jistý rys vznešenosti témata a jejich provedení ovládající – výslednicí všeho toho byla síla, které – jak úspěch dokazoval – posluchač nemohl odolati. Z prvních tří vět žádné nedáváme přednost před ostatními: první, allegro, šířící vůni lesa a dýšící vánkem jara, s krásným svým hlavním tématem a duchaplným provedením jest nám stejně milé jako svěží, jemně tkané scherzo s okřídlenou svou kontrapunktikou a jako zasněný ušlechtilý zpěv adagia. Proti poslední větě, allegro inteligentně pracovanému, chováme osobně trochu antipatie: její hlavní téma tutti pretenciózně vystupující, neoriginální a nelákavé – vždy znovu kalí nám dojem, není původu vpravdě fibichovského a v této symfonii hraje úlohu Piláta v credu.“*

*Druhá symfonie*, o patnáct roků později vzniklá, z Es dur, [jest] krásně urostlá, klasického typu. Tato *druhá symfonie* Fibichova dávala se poprvé roku 1893 v slovanském koncertě Akademického čtenářského spolku. Ve své zprávě o ní (v *Politik* ze dne 12. dubna 1893) vyslovil jsem se v ten smysl, že tuto symfonii považuji za nejlepší, umělecky nejvyzrálejší orchestrální dílo skladatele v nejsilnějším rozmachu své vlohy tvořícího. Jako zvláštnost zjištěna v ní převaha diatonické polyfonie oproti nadvládě polyfonie chromatické v předchozích dílech Fibichových. Charakteristickou značkou třetí symfonie Fibichovy (z e moll, z roku 1898) jest rozvášněnost, pronikající poslední fází jeho tvorby vůbec, jakési ožítí mladické náruživosti. Poukazují k prudkým rozběhům do strmých výší v sekvencích této symfonie, vzniklé v blízkosti oper *Hedy* a *Šárka*, sálajících žárem rozžhavených citů. Oproti rušivým vlivům na tvorbu Fibichovu, pochodícím z jeho poměru k Anežce Schulzové, jest vášnivý erotický vznět, který z poměru tohoto vnikl do invence skladatelovy, pro ni impulsem ku vznosu, zdrojem působivosti, živlem světelným a zápalným. V *třetí symfonii* a jejich akcentech dramatických pociťujeme silný účin tohoto vznětu, celou pozdější tvorbu Fibichovu prochvívajícího a po předchozích erupcích v *Hedy* a *Šárce* též v *Pádu Arkuna* elementární silou vybuchujícího. Specialitou *třetí symfonie* Fibichovy jest její půvab zvukový. Z bohaté palety mistra jest tu na obrazy naneseo rukou jistou a dovednou plno efektů barvy a světla, touž rukou, která v začátcích tvorby, i v pozdějším jejím postupu a vzestupu se zálibou podmalovávala šedošedě.

Z **komorních skladeb** Fibichových vedle zmíněného již *klavírního kvarteta* nejpozoruhodnější jest *kvintet z D dur*, op. 42, pro klavír, housle, violoncello, klarinet a lesní roh.<sup>384</sup> Vznikl po dvou desetiletích, v kterých u Fibicha příklonů k hudbě komorní jest velice poskrovnu (označuje je pouze *smýčkový kvartet z G dur*, op. 8,

<sup>384</sup> *Kvintet D dur* byl dokončen v prosinci 1893 a poprvé proveden 11. března 1894 v Praze.

z roku 1878 a zmíněná již čtyřruční *klavírní sonáta*, op. 28, z roku 1886; z těchto skladeb pak *kvartet* jest ze slabších prací mistrových, ač jím samým, snad jako dítko menší životní síly a podpory potřebnější, bylo favorizováno<sup>385\*</sup>). *Kvintet* dával se poprvé roku 1894 v koncertu Spolku českých žurnalistů za spoluúčinkování skladatele, který opatřil part klavírní. Ze své zprávy o tom (v *Politik* ze dne 13. března 1894 uveřejněné) vyjímám následující posudek díla:

„*Nová skladba vyniká svěžestí invence, přehledností forem a důkladností umělecké práce. Volba nástrojů a jejich sestavení – lesní roh a klarinet proti houslím a violoncellu – jest nová; z doteku a protichůdnosti odlišných zvukových barev vyvíjí za součinnosti klavíru, který jaksí jest prostředníkem mezi ostatními nástroji, bohatý zvukový půvab. Tím vyváží se úbytek zvukové štávy, jímž trpí nástroje smykací oproti plnému tónu nástrojů foukacích. Jasná, radostná nálada díla vybíjí se slavnostně v závěrečném allegru. Ani v širokém larghu (z B dur), v kterém zvláštnost vlohy Fibichovy, poetická zasněnost, působí zabavujícím svým dojmem, neozve se ponurý, žalující zvuk. Ve scherzu a vedlejší větě druhého allegra dokonce postřehujeme prostodušný projev zdravého humoru, k němuž nadání Fibichovo dosud jen zřídka kdy se přiblížilo, jehož jen výjimkou vyhledalo.*

*Nádherné jest provedení v první větě, vnuknutím obzvláště šťastným [jest] v ní zajímavý a neobyčejně působivý převod do závěrečné části. Ve scherzu postavena jsou proti hlavnímu dílu dvě tria, živě s ním kontrastující a invenčně svěží: v prvním krouží smavá figura houslí kolem zpěvu lesního rohu, v druhém klarinet a violoncello hrají si s půvabným synkopovaným tématem klavíru. Nejvýznačnějším zdá se nám býti závěrečné allegro, které ve strhujícím svém vznosu korunuje dílo.“*

---

Určitější, ostřejší profil, prohloubenější, niternější výraz než absolutní hudba má **programová hudba** Fibichova. Jest bližší touze romantika a náklonnostem hudebního poety, kterým Fibich byl již v mládí a zůstal po celý život. Podobně jako v hudbě dramatické též v hudbě programové uplatní se jedna z neúčinnějších složek jeho vlohy, dar případné charakteristiky. Vystihnouti náladu, zhudebniti určité představy básnické a dojmy duševní, zobrazovati a líčiti v tónech, v tom spatřoval Fibich vždy nejpřednější úkol své umělecké tvorby, k tomu cítil se nejvypovolanějším. Třeba rád a mnoho tvořil z popudů absolutně hudebních, vždy zase rád vracel se k básnickému programu jako podnětu ku skladbě. Miloval programy povšechné, k žádné lícni určitých postupů nezavazující, nebyl detailistou v hudbě programové, stačilo mu a bylo mu nejvítanější pouhé poetické heslo představu vzbuzující a pocit vybavující. Nejnadanější a nejvýmluvnější jeho **symfonická báseň** *Vesna* (op. 13, z roku 1881),<sup>386</sup> nemá podrobnějšího programu, jest rozradostněním z probouzející se přírody.<sup>387\*</sup> Přírody byl Fibich přítelem a citem nejoddanějším, jí se kochal, v ní se nadchnul. Jí kořil se v klavírních skladbách *Z hor* (op. 29, z roku 1887), v selance *V podvečer* (op. 39, z roku 1893), v suitě *Dojmy z venkova*, konečně i v náladových *Vigiliích* (op. 20, z roku 1883)<sup>388</sup> původně pro čtyřruční klavír komponovaných, později (1885) orchestrovaných, které nazval jsem (v posudku v *Politik* ze dne 9. dubna 1885) „světlou hudbou noční“. Zpravidla, vlastně bez

---

385\* Příkladů, že skladatelé nejhornivěji ujímali se svých nejméně vynikajících skladeb, našel jsem hojně ve své praxi a často schválně vynášeli je nad své nejlepší. Bendl zakládal si na *Černohorcích*, Dvořák své *americké kvarteto* (F dur, op. 96) kladl nad všechna svá ostatní a sám Smetana, velký též svou autokritikou, rád šířil se o svých *Večerních písních* a byl potěšen tím, když se jim někdo obdivoval. Obdobně Fibich zakládal si na své hudbě absolutní a zúmyslně v ní podškrtoval význam *smýčcového kvarteta*.

386 Symfonický obraz pro velký orchestr *Vesna*, op. 13, byl proveden poprvé v Praze 26. března 1881 na Slovanském koncertě.

387\* Vzpomínka odnáší se k rozhovoru, který jsem měl s Fibichem krátce po vzniku této symfonické básně, kterou hráli jsme spolu v úpravě pro klavír na čtyři ruce. Podotkl jsem, že polka v ní jest smetanovská a že uvádí se ve *Vesně* podobně jako v symfonické básni *Z českých luhů a hájů* (opoví se nejdříve uprostřed poetické meditace a později teprve plesně propuká). Fibich odvětil, že se tak stalo zúmyslně a proto, poněvadž jeho *Vesna* kráčí českými luhy a háji. Skutečně Fibichova *Vesna* i v lidovosti svého projevu dává pocitovatí blízkost symfonické básně Smetanovy.

výjimky byl titul zároveň programem symfonické básně, přimykající se k námětům známým, výkladu nepotřebujícím. Líceň odnášela se ku charakteristice hrdinů, vzájemného jejich počínů obecně známého a vnitřního k němu popudu, boje duševního, vítězství nebo tragického skonu. Příznačnou v programové hudbě Fibichově byla od prvopočátku velkokvětá, roztoužená melodika v místech lyrických a ostrý akcent v místech dramaticky protilehlých. Raným typem tvorby Fibichovy v tomto oboru jest symfonická báseň *Othello* (op. 6, z roku 1873, partitura vyšla tiskem u E. Starého v Praze), v jejíž blízkosti vznikly z námětů českých *Záboj, Slávoj a Luděk* (1873) a *Toman a lesní panna* (1874). Bujná obraznost a jisté upřílišňování výrazu za nadbytečného nanášení barev zvukových charakterizuje tyto projevy prudkého mladistvého zanícení, po kterých předchůdkyně *Vesny*, symfonická báseň *Bouře* (z roku 1880, dle Shakespeara) značí velký pokrok umělecký, vyznamenávajíc se pregnancí výrazu a zvýšenou urovnaností koncepce.

Programními jsou po většině též **ouvertury** Fibichovy; z těch ouvertura k Vrchlického veselohře *Noc na Karlštejně* (op. 26, z roku 1886)<sup>389\*</sup> ve svém opojném romantismu jest nejpůsobivější, ouvertura *Komenský* (op. 34, z roku 1892),<sup>390</sup> práce odvděčná za jmenování skladatele členem České akademie, nejsložitější a umělecky nejprohloubenější. Pracemi z mládí, více slibnými než důkladnými, jsou ouvertura ku Kolárovu *Pražskému židu* (z roku 1871) a *Veseloherní ouvertura* (z roku 1873); posledním odkazem svého druhu jest ouvertura *Oldřich a Božena* (z roku 1897).<sup>391</sup>

Nejúspěšnější vokální skladbou Fibichovou jest *Jarní romance* (op. 23, z roku 1880),<sup>392</sup> na slova J. Vrchlického pro orchestr, sbor a soli, s nadšeným vítáním máje a vzpomínkou na hlavní téma symfonické básně *Vesna*, v její blízkosti vzniklé. Lyrické opojení, v němž každé poetické slovo zpívá, uchvátilo celou bytost Fibichovu, kdykoliv některá báseň ho „chytla“. Zejména náladových věcí byl přítelem a ctitelem a pro kosmopolitismus v básnictví snáze a rychleji se rozehrával než pro nacionalismus. Rozený dramatik měl zpěvné nitro a to rozezvučelo se slovem pocítěním. Ovšem muselo to být slovo zvláště dobře pocítěné. Při své sečtělosti a vnímavosti, při svém vyvinutém smyslu pro ideje básnické a výstižný jejich projev, byl pro skladbu velmi vybíravým v poezii, ale zato tím oddanější básni, která ho zaujala. Z mládí horoval pro **píseň**, v jejíž tvorbě (většinou na slova německá) ovládal ho romantismus Schumannův. Za pobytu Fibichova v Lipsku (1865–1867) a v Mannheimě (1869–1870) zrodilo se velké množství písní, kterými Fibich i v pozdějších letech rád se zabýval, z nichž však ničeho neuveřejnil. Cítil čím dále více vypjatý jejich schumannism, kterému ve styku s domácí hudbou a zejména za mohutnění vlastní vlohy dramatické (pro kterou v tvorbě Schumannově nebylo vzorů a popudů) začal odrůstati. Vedle písně sólové, jejíž

---

388 *Z hor*, op. 29, s texty J. Vrchlického v záhlaví skladeb, Selanka pro orchestr *V podvečer*, op. 39, provedená 8. dubna 1894 na Slovanském koncertě v Praze, dirigoval A. Čech, známá je část selanky v úpravě Jana Kubelíka pro klavír a housle z roku 1908, pod názvem *Poem*, existuje také Fibichův klavírní výtah původní skladby z roku 1894, určený pro čtyři ruce. Suita pro orchestr *Dojmy z venkova*, op. 54, z roku 1898, byla provedena na IV. koncertě České filharmonie, v Praze 7. března 1899, řídil ji Z. Fibich, dvě charakteristické skladby s názvem *Vigilie*, op. 20, z roku 1883, instrumentoval Fibich v roce 1885, první provedení se konalo 29. března 1885 v Praze na Slovanském koncertě, dirigoval A. Čech.

389\* Opíraje se o partituru vedle úpravy pro klavír na 4 ruce, F. A. Urbánkem v Praze vydanou, napsal jsem do čísla 31 *Dalibora* z roku 1886 rozbor této ouvertury, která pozdravena byla jako podmanivě jarý projev umění Fibichova a mimo jiné získala si přízeň Hanuše Richtra. [Hans Richter (1843–1916), byl známý světový dirigent; *Ouvertura k veselohře Noc na Karlštejně*, op. 26, byla poprvé provedena na Slovanském koncertě 25. března 1886, dirigoval A. Čech.]

390 Slavnostní ouvertura *Komenský*, op. 34, byla poprvé provedena 27. března 1892 v Praze, k oslavě J. A. Komenského, řídil A. Čech.

391 *Veseloherní ouvertura*, op. 35, pro orchestr, provedená v Praze 24. března 1874, koncertní ouvertura *Oldřich a Božena*, op. 52, provedená poprvé 26. května 1899 na Slovanském koncertu, za řízení A. Čecha.

392 Kantáta *Jarní romance*, op. 23, poprvé provedena 12. března 1881 na Dobročinném koncertě ve prospěch vdov a sirotků po učitelích, dirigoval A. Čech.

nejpozdnější ukázkou jsou dětské písně *Poupata* (op. 45),<sup>393</sup> pěstoval Fibich téměř všechny druhy skladby vokální, kantátu, sbory a capella, ani hudbě duchovní při tom se nevyhýbaje. Ale nevytrval při ní a také v ní nevynikl. Fibich záhy přišel k poznání, že náleží divadlu, a proto po různých svých exkurzích do oborů mimodivadelních vždy znovu do něho se vrátil. V něm postaven jest mu pomník, v něm ožívá jeho význam umělecký při každém znovuuvedení jeho děl na scénu.

Ještě slovo o **klavírní skladbě** Fibichově. Klavír byl Fibichovi při tvorbě pomůckou nepostradatelnou. Z klavírní improvizace vyhráněla nejšťastnější jeho vnuknutí, mezi hrou, vnuknutí tato parafrázující, přiostrňoval se výraz a utvářela se forma. Kdežto Dvořák nejraději komponoval za ranního ticha, jež sám nerušil dotekem klavíru, často v kuchyni za příprav k snídani při vůni zavařované kávy, Smetana zpravidla a Fibich výhradně koncipoval při klavíru. Komponoval-li na slova, přisedl ku klavíru, jakmile báseň utkvěla mu v paměti, mezi hrou skicoval na notovém pultu, a když klavír opouštěl, byl návrh skladby (či části její) obyčejně již zachycen. Fibich byl pianistou dosti sběhlým (zejména dobrým hráčem z listu), ale žádným virtuózem. Přednes prozrazoval velkou vnímavost hudební, ale technika nevzrostla nad prostřednost a zamezovala přístup k věcem koncertantním. Nikdy nehrál veřejně sólo a jen stěží (nikdy bez obavy) odhodlal se ku spoluúčinkování při provedení vlastních skladeb komorních, klavírního kvarteta a kvinteta. Sám nejsa virtuózem klavírním, ve svých skladbách pro klavír o koncertní fakturu nezavádil; psal ve slohu snadném, ovšem nikterak neobsažně. Udála-li se v některé skladbě (*Z hor, Malířské studie*)<sup>394</sup> nesnadnost, nepochodí z koncertantní příkrasy, nýbrž vznikla z práce tematické. Se zálibou pěstuje Fibich pro klavír skladbu prostou (*Zlatý věk, Maličkosti*),<sup>395</sup> miniatury intimního rázu, momentky z vlastního nitra, zachycení postřehů, zběžné skici, stručné záznamy o dožitcích<sup>396</sup> a dojmech. Z této záliby mistra, spíše z vlivné strany (Anežkou Schulzovou) imputované<sup>397</sup> než vrozené, zrodila se a na bezmála 400 čísel vzrostla nejobsáhlejší klavírní publikace Fibichova, *Nálady, dojmy a upomínky*,<sup>398</sup> o jejichž prvních dvou svazcích, uveřejněných (F. A. Urbánkem) v bezprostřední blízkosti klavírního výtahu opery *Bouře* referoval jsem (v *Politik* ze dne 5. února 1895):

„Fibich žije v neplodnější a nejšťastnější fázi svého tvoření. Sotva jedno velké dílo opustilo jeho uměleckou dílnu, již nové v ní vzniká; nezřídka věnuje svou činnost dvěma velkým úlohám zároveň a vedle toho má ještě času a chuti obírat se drobnou hudební prací a vykonat i v ní čin záslužný. Před námi ležící dva svazky klavírních skladeb obsahují 85 skladeb komponovaných vesměs předešlého roku (každá z nich označena jest datem svého vzniku) a reprezentují vlastně jen polovici celé, na čtyři svazky vypočtené publikace. Tyto klavírní kusy charakterizuje případně předem jejich titul, který označuje je jako dítky okamžiku, pretencí<sup>399</sup> prosté momentky z duševního života jejich tvůrce, pak jejich pořad časový, v kterém jeví se jako přebytky, zjištěné při denních bilancích skladatelových, konečně i jejich vztah k velkým dílům, v jejichž okolí se zrodily.

393 Pět dětských písní *Poupata*, op. 45, z roku 1895, na texty J. V. Sládka a Vilmy Sokolové.

394 *Malerstudien – Malířské studie*, op. 56, pět klavírních skladeb, z roku 1899.

395 *Zlatý věk*, hudební drobtiny pro klavír na čtyři ruce v lehkém slohu, op. 22, z let 1869–1885, dvě řady *Maličkostí* pro klavír na čtyři ruce, první op. 19, z let 1870–1877, druhá op. 48, z let 1893–1894 (pak také jednotlivé *Maličkosti*: D dur, A dur /dvě/, C dur, B dur, F dur, Es dur).

396 dožitcích = zážitcích

397 imputovat = někomu něco neprávem přisuzovat, přičítat

398 Čtyři řady drobných skladeb pro klavír *Nálady, dojmy a upomínky*: I. řada, op. 41, z let 1892–1894, II. řada, *Novela*, op. 44, z roku 1895, III. řada, op. 47, z let 1895–1896, IV. řada, op. 57, z let 1896–1898.

399 pretencí = požadavkem

V této příčině tvoří tyto klavírní kousky kus deníku skladatelova, či snad lépe řečeno sbírku okrajových poznámek z tohoto deníku. Pestře rozhozena jest tu směs veselých, bujných, kapriciosních, měkce zladěných a ponurých kousků, z nichž každý o sobě jest samostatnou drobnokresbou, sentencí v tónech, příznačným motivem duševní nálady, nadpisem na listu z knihy života. Mnohým z těchto malých existencí, jež tu při klavíru před námi se kmitnou, dodává zvláštní zajímavosti jejich vznešené příbuzenství s některým velkým dílem skladatelovým, jemuž unikly, takřka prsty proklouzly. V některých z těchto drobných kousků anticipuje se hudba opery Bouře vzpomínkami, narážkami a dozvuky, v čísle 12 druhého svazku (Dojmů) objevuje se dokonce autenticky vroucná milostná píseň Fernandova (2. akt).

Přirozeně nejsou všechny kusy sbírky rovnocenné; závisí na individualitě hráče, kterým z nich dá přednost; o jejich obsažnosti invenční a svěžesti výrazové svědčí fakt, že i ve větších dávkách neunavují.“

Posudek tento cituji zde proto, aby bylo zjištěno, že *Nálad, dojmů a upomínek* Fibichových nikdy jsem nepodceňoval. Avšak stejně dalek jako nedoceňování jsem bujícího u nás přeceňování těchto hudebních drobností z duševní dílny Fibichovy, z nichž mnohé jsou odpadky, které jen z popudu Anežky Schulzové, osobně zaujaté pro každou notu z pera Fibichova, byly sebrány a nekriticky vyloženy vedle věcí cenných. Nemohu na konec potlačit stesk, jenž myslím, že najde ohlas v mnohém srdci Fibichovi věrném: Fibich měl za živa mnoho nepřátel; ale všichni dohromady nepoškodili zájem spravedlivého docenění jeho zásluh o českou hudbu tou měrou jako nekritičtí jeho ctitelé, kteří význam jeho, beztak velký, bez potřeby jali se zveličovati. Budoucnost to ukáže!

### **„Za Zdeňkem Fibichem!“**

(Národní politika ze dne 21. října 1900)

„Dozněl žalozpěv a ticho sklání se nad novým rovem, který kryje kořist smrti, uchvácenou mezi vůdci mohutného hudebního hnutí v Čechách. Záhy, příliš záhy, ještě v mužném věku a uprostřed plodné práce své odcházejí naši hudební bohatíři za vůdcem Bedřichem Smetanou; před dvěma roky Karel Bendl, nyní Zdeněk Fibich. Ze správců odkazu Smetanova, z umělců, kteří vlohou i snahou, nadšením i prací stáli v čele ruchu hudebního, tvůrcem české opery vyvolaného, zbyl jediný Antonín Dvořák a v těžké chvíli, která úmrtím Fibicha na nás doléhá, jest nám útěchou, že Dvořák, proslavený skladatel český, sám pevnou rukou nyní třímá prapor uměleckého pokroku, kterým kdysi směle mával Smetana a pod kterým Fibich bojoval do posledního dechu!

Pokrok v umění! V hesle tomto vyznívá tužba i práce celého života Fibichova. S pokrokářským heslem na rtech objevil se na počátku let sedmdesátých mladý Fibich v kruhu českých skladatelů, mezi nimiž záhy vynikl darem ducha a horlivostí, s kterou přiznával se k snahám pokrokářským a ku reformačním ideám Smetanovým.

Odbýv<sup>400</sup> přísná studia hudební pod Moschelesem, Richtrem, Jadassohnem a V. Lachnerem na učilištích německých, vrátil se Fibich do vlasti s bystrým smyslem pro snahy umění moderního, s láskou k Schumannovi v srdci a jako nadšenec pro dílo Wagnerovo. Ještě dříve, nežli povzbuzující příklad Smetanův zaujal mysl jeho a uměleckou práci prodchnul duchem národním, Fibich puzen citem vlasteneckým obracel pozornost svou k látkám českým a k hudebnímu životu lidovému. Tím stalo se, že jako skladatel hudby programové, k níž vedla ho vrozená vnímavost poetická, v symfonické básni již před Smetanou opěval českou báj a pověst a že do hudby komorní poprvé uvedl typ české polky.

Fibichovou písní mládí prochvíval vliv lyriky Schumannovy. Záhy pak probudila se v mladé duši touha po skladbě operní, ku které i vloha nabádala, a vliv Schumannův znenáhla ustupoval vlivu Smetanovu. Uchvácen dramatickou silou tvorby Smetanovy a seznav, že tato běže se za cílem, který i jeho ideál mu vytknul, Fibich směle kráčil po stopě zakladatele české opery, ne jako napodobitel jeho svérázného projevu, nýbrž jako hlasatel stejných ideí, jako spolupracovník z nadšení a přesvědčení.

Již v druhé své opeře (Blaník, 1881) dokázal Fibich, že hlásí se rozhodně k zásadám moderní hudby dramatické a že v zásadách těchto dovede uplatniti nejen víru svou, nýbrž i úspěch umělecký. Jako myslitel prozíravý pochopil, že odkaz Smetanův dědicům ukládá povinnost nejen uhájiti pozici dobytou, nýbrž neohroženě postupovati vpřed

400 Na okraji v autografu opraveno tužkou na „Ukončiv“.



na cestě, kterou on ukázal. Proto již v roce úmrtí mistrova vystoupil Fibich na veřejnost s dílem, v němž zásady moderního dramatu hudebního provedeny jsou ve všech důsledcích, v němž tedy jako novotář odvážil se dále, nežli Smetana ve slavnostní své opeře Libuši. Byla to Nevěsta messinská (1884).

Snadno mohl vypozerovati, že mezi Nevěstou messinskou a vnímavostí obecnstva pro vsedilo umělecké, které s vynaložením celé umělecké síly a dovednosti své tuto uskutečnil, zůstala mezera, již jen budoucnost může překlenouti. To ho snad zbolelo, poněkud snad zarazilo, avšak ani na okamžik nezdrželo ve snaze pokrokové. Vždyť nikdy nepachtil se za úspěchem okamžitým a nikdy neváhal obětovati vlastní prospěch uměleckému svému přesvědčení. Posilněn vírou v konečné vítězství věci dobré, snášel osud umělce budoucnosti s povzneseným klidem. Osobních útoků si nevsímal a odmítavému posudku reakcionářů odpovídal novou prací pokrokovou. Život, který na cestu jeho hojně zasel nevděku, nepřízně a zklamání, v tom zachoval se k němu štedře, že obdařil ho neúnavnou silou pracovní. V práci hledal a vždy našel útěchu a posilu. Pracoval střídavě a s horlivostí neutuchající ve všech oborech skladby hudební a zanechal vedle velkého množství prací drobných bohatě děl objemných. A přec v nejpłodnější fázi svého života komponoval jen v chvílích poklidu, které dosti skoupě dopřával si po namáhavé denní práci učitelké. Práce byla mu potřebou i v době oddechu.

V stálé práci rychle uzrála a prohloubila se umělecká jeho individualita. Podobně jako neobyčejné vzdělání všeobecné a bystrost ducha záhy vznítily a rozjasnily uměleckou prozíravost Fibichovu, tak i všestranné a obsažné jeho vzdělání hudební podporovalo rychlý rozkvět jeho talentu a časně scelení se jeho hudební povahy. S prací pokračoval i duch, stále výše se povznášeje. V opeře následovala Bouře (1895), Hedy (1896) a Šárka (1897) a v pořadu tomto od práce k práci stoupá význam i úspěch dramatické tvorby mistrovy; stále zdokonaluje se plastika a případnost výrazu, a čím dál více lne dramatická tvorba Fibichova ku vzoru Smetanovu. Podle této analogie lze se nadíti, že v poslední opeře mistrově, Pád Arkuna, jejíhož provedení v Národním divadle tou dobou připravovaného se již nedočkal, vyvrcholuje dramatická jeho tvorba.

Postavil-li se Fibich v opeře na výši doby, tož v uměleckém druhu opeře nejpříbuznějším, v melodramu scénickém pro dobu svou i pozdější získal nový podnět a úspěch. Již v mladých letech se zálibou obracel se k melodramatickému zpracování balad po příkladu Schumannovu; později vznikla v něm myšlenka pokusiti se o vzkříšení melodramatu scénického, kterým v předešlém století proslavil se Čech Jiří Benda. Avšak myšlenkou tou neobrodil se dřívější melodram, nýbrž povstalo dílo nové, drama, v němž slovo mluvené stále provázeno jest hudbou charakteristickou, v němž slovo a hudba vzájemně se pronikají: melodramatická trilogie Hippodamie na básně Jaroslava Vrchlického. Dílo to směle čelilo odporu teorií estetických a živým úspěšným činem odpor ten překonalo. Vůči pronikavému efektu skladby Fibichovy, v níž hudba náladová nepopíratelně zvyšuje dojem scény a účinně akcentuje význam slova, nelze setrvati při starých zásadách melodram odsuzujících. Zde Fibich razil umění dráhu novou a zároveň činem skvělým ji posvětil.

Není účelem těchto řádků, aby náležitě ocenily význam tvůrčí činnosti zesnulého mistra; tou zabývati se bude budoucnost, na niž neohrožený pokrokář díla svá adresoval a doporučil. Jen k vůdčím myšlenkám umělecké činnosti Fibichovy chce poukázati skromný doslov, věnovaný vzpomínce na přítele a neohroženého bojovníka za svaté právo, slávu umění českého. Pročež jen stručnou ještě zmínku o činnosti jeho v oboru hudby instrumentální. Ač povahou Fibichovou poeticky vnímavou bylo podmíněno, že lnul ku slovu básně, jím nejčastěji a nejmocněji se nadchnul, přec mnoho obíral se hudbou absolutní, která vzniká bezprostředně z invence ryze hudební, a vždy zase k ní se vracel. Jak bohatá byla jeho vynalézavost i tam, kde nepodněcovalo ji slovo, toho dokladem nejvýmluvnějším jest sbírka drobných klavírních skladeb Nálady, dojmy a upomínky (352 čísla ve třech svazcích<sup>401</sup>), ve kterých uložen jest celý poklad vzácných myšlenek, vyslovených s obdivuhodnou obratností ve formách prostých, úsečných. Duchaplné tři symfonie, z nichž skvostná z Es dur nejvýš se nese, pak skladby komorní a ouvertury ukazují jinak opět, jak dokonale ovládal formy složitější a jak důmyslná a svěží byla jeho skladba polyfonní.

Povahou svou skromný a přísný sám k sobě, byl Fibich tím shovívavějším vůči jiným a rád zapomínal, v čem mu bylo ukřivděno. Upřímně vítal každou práci, která byla na prospěch umění vůbec a českému zvláště; zato mělkost

401 Čtvrtá řada sešitů vyšla až posmrtně v roce 1902 a celkový počet vydaných čísel rozšířila na 376.

*a bezmyšlenkovitost, dotěrný diletantism nenáviděl z duše a jako kdysi Smetana rozhodně proti němu vystupoval. Bylť vůbec mužem, který vážně a s pílí nezdolnou konal povinnosti, jež ukládalo mu jeho vznešené, ale málo vděčné poslání umělecké. H. Berlioz musel zemřít, aby vlast svou přivedl k poznání, mnoho-li prací svou pro ni vykonal; kéž i vlast Fibichova záhy pozná a docení umělecký odkaz velkého svého syna!“*

Jaksi ozvěnou a dozvukem mých vzpomínek na Zdeňka Fibicha jest článek, který k uctění památky mistrovy uveřejnil jsem (v *Národní politice* ze dne 18. října 1910).

Obsah jeho odnáší se ku vzpomínkám na tvůrčí činnost Fibichovu v den desátého výročí úmrtí mistrova a provanut je steskem do nedostatečného pěstování jeho uměleckého odkazu. Poněvadž stesk ten ani dnes, po dalších pěti letech<sup>402\*</sup> nestal se bezpředmětným, připojuji článek tento jako dodatek ku svým vzpomínkám na Zdeňka Fibicha tuto v plném znění:

### **„Památce Fibichově**

#### ***Patnáctého října uplynulo plných deset roků od úmrtí Zdeňka Fibicha.***

*Jak rychle minulo toto prvé desetiletí po předčasném skonu Fibichovu; příliš rychle pro povinné počiny vůči odkazu umělcovu, který dosud jen zčásti se oplodňuje živým prováděním děl Fibichových, zčásti oživí jen ojedinele, zčásti dokonce leží ladem. V nejpłodnějších fázích tvorby Fibichovy spočívalo těžiště jeho umělecké činnosti v hudbě dramatické, která absorbovala nejlepší jeho síly a naplnila se nejvyspělejšími jeho činy. Odečteme-li dramatickou prvotinu Bukovina (1870), na jejíž vzkříšení skladatel sám nekladl váhu, ba ani si je nepřál, zůstalo po Fibichovi šest velkých oper nejen života schopných, nýbrž i život vyzařujících, pravých to pomníků jeho umělecké inteligence a neutuchající snahy pokrokové. Ohlédneme-li se po tom, co uplynulé desetiletí učinilo pro tyto opery, docházíme k výsledku, že naše operní scéna svůj dluh vůči dramatickému odkazu Fibichovu splatila jen z části a že přes zásluhný svůj čin, kterým nejpokrokovější dramatické dílo Fibichovo, Nevěstu messinskou, u příležitosti jejího čtvrtstoletého jubilea roku 1908 probudila k novému životu, přece celkem vykazuje schodek v bilanci pěstování děl Fibichových. Vyjma Nevěstu messinskou, kterou uctěna v úmrtní den památka umělcova, ani jedna z oper Fibichových není na repertoáru. Nejvíce poměrně váže se přízeň divadla k poslední zpěvohře Fibichově, Pád Arkuna, jejíž premiéry se skladatel nedožil, ale úcta k ostatním jest vzácným, řídkým hostem na jeho scéně; jen ojedinele octly se Hedy a Šárka (kdysi s trvalým úspěchem dávané) během uplynulého desetiletí v pořadu her, Blaník a Bouře se vůbec nedávaly. Jest v tom křivda, že dorost obecnstva málo zná (z části vůbec nezná) dramatická díla Fibichova a že málo se mu skýtá příležitosti je poznati. Již celým jejich založením, tendencí pokrokovou a odmítáním okamžitých výhod z koncesí lehkému požitku plynoucích připsal Fibich své opery budoucnosti; jest tedy povinností budoucna, aby se jich ujalo.*

*Ještě více vzrůstá nepoměr mezi významem díla Fibichova a jeho pěstěním a šířením na scéně, uváží-li se, že Fibich vedle oper svých složil melodramatickou trilogii Hippodamie, v které vyvrcholuje jeho snaha pokroková a dala vzniknouti dílu novému, naprosto samostatnému. V důsledcích snahy o plastickou deklamaci dospěl Fibich k tomu, že ve všedile uměleckém, jak myslil si je a prováděl Richard Wagner, slovo zpívané nahradil slovem mluveným. Byl to počín smělý, poněvadž vypovězen byl jím boj estetickým teoriím o bezúčinnosti a pochybenosti scénických melodramů, zde dokonce na tři celovečerní hry rozšířených. Ale účín díla, v kterém zvítězila aliance slova a tónu, dal mu za pravdu. Dojem byl povznášející, ryze umělecký, přivoděný zvláštním prozářením dramatu hudbou instrumentální. Žel, že ani tuto specialitu českého umění česká scéna náležitě nepěstuje. Byl učiněn před několika lety pokus s prvním dílem trilogie, s Námluvami Pelopovými, ale zůstal osiřelým, a obecnstvo nevalně si ho všimalo. Mimořádné dílo vyžaduje mimořádných opatření provozovacích. Muselo by se objeviti za okolností*

<sup>402\*</sup> Psáno dodatkem v říjnu 1915. [Citovaný článek je vystřižen z novin, vlepen pod úvodní text a opatřen několika korekturami přímo tuší.]

kromobyčejných, se všemi poznatky události umělecky významné, v provedení krásném, organicky sceleném, a hlavně též celé. Pak, pro svou osobu jsem si tím jist, že by účín neselhal, jako neselhal teh dáž, když stáli jsme poprvé před tímto dílem novým, všem zvyklostem se vymykajícím, plným síly a svěžesti ducha, vybízejícím k boji proti strnulému názoru a předsudku. Nadchlo nás k tomuto boji.

Stesk do nedostatečného pěstování díla Fibichova nebyl by úplný, kdybychom nezmínili se o tom, že také koncertní hudba mistrova měla by se šířiti horlivěji. Netkví v ní sice hlavní význam činnosti Fibichovy, ale znázorňuje se v ní rovněž vývin jeho vlohy, pokrok po stránce technické, rozkvět invence, vůbec rozmach tvůrčí síly. Tři symfonie, vyspělé výrazem i fakturou, symfonické básně s vynikající Vesnou na prvním místě, ouvertury, celá řada inteligentních skladeb komorních, melodramy význačné působivosti a výstižné ve zhudebnění mluveného slova, kantáty, písně, skladby klavírní – celá velká literatura označuje mimodivadelní uměleckou tvorbu Fibichovu, z které poměrně jen málo ukázek ocituje se na programech našich koncertů. Česká filharmonie pietně uctila desáté výročí úmrtního dne Fibichova koncertem výhradně věnovaným skladbám zvěčnělého mistra; zbývá jen, aby i bez popudů vnějších, jedině ze zájmu na věci častěji obracela se k tvorbě Fibichově a – pokud v obor její působnosti spadá – pěstovala ji soustavně.

Musíme si říci, že širší obecnost Fibicha vlastně málo zná; neskýtá se mu dostatek příležitosti, aby obsáhla jeho tvorbu aspoň v nejpodstatnějších jejích částích náležitě seznalo, aby častěji se stýkalo s hudbou Fibichovou, aby ožilo v dojmech z ní pochodících. Fibich nebyl zjevem tak rázovitým jako Smetana a Dvořák, povahou byl měkčí, poddajnější; ale snaha jeho byla ryzí a umělecký úspěch její tou měrou význačný, že v českém hudebním hnutí posledních tří decenií minulého století vedle Smetany a Dvořáka zaujímá místo vůdčí. Již proto v díle svém má poznán býti stejnou měrou jako tito dva mistři čeští, s kterými spojoval jej účel i zdar práce umělecké. V této chvíli, vzpomínce na činnost Fibichovu posvěcené, vyslovujeme naději, že v příčině pěstování uměleckého odkazu Fibichova druhé desítiletí po jeho smrti nahradí, v čem prvé se omeškalo.

A ještě jedno přání přimyká se k úvahám v pamětní den. Je málo naděje, že by v dohledné době tiskem vydány byly partitury oper a scénických melodramů Fibichových, jejichž klavírní výtahy nákladem firmy F. A. Urbánek vyšly již za žití mistrova; ale k tomu má a musí směřovati naše snaha, aby zatím aspoň partitury a hlasy orchestrálních děl Fibichových, hlavně všech tří symfonií a symfonických básní, vydány byly tiskem a tak staly se přístupnými i cizině. V nejnovějším seznamu vydaných děl Fibichových ohlašuje nakladatel F. A. Urbánek, že partitura a hlasy druhé a třetí symfonie jsou v tisku; slibný to krok ku předu v péči o zachování a zužitkování uměleckého odkazu Fibichova, z kterého duševní posilu a nadšení pro pokrokovou snahu čerpati má náš hudební dorost.“

\*

\* \*

## 4

# Vrstevníci a následníci vůdců českého hudebního hnutí

## 4.1 Vrstevníci vůdců českého hudebního hnutí<sup>403</sup>

Nebyl-li **Karel Bendl** (1838–1897) jmenován mezi vůdci českého hudebního hnutí, musí mezi vrstevníky vůdců jmenován býti na prvním místě.

Pokud české hudební hnutí sleduji a mé vzpomínky z mládí do něho vnikají – a vnikají až do jeho začátků – byl K. Bendl obecně považován za jednoho z vůdců tohoto hnutí vedle Smetany a Dvořáka, ba ještě před Dvořákem, který teprve později vynikl, ani nemluvě o Fibichovi, jenž zápasil o první úspěchy v době, kdy Bendl byl již populárním. Že v mladickém svém zanícení pro Wagnera nemohl jsem se spřáteliti s Bendlovým mendelssohnismem a s jeho meyerbeerovskými sklony v opeře, jest zřejmo, avšak nikterak mi nebránilo smířiti se s rozšířeným názorem, že Bendl má spoluvedení ve věcech české hudby. Byloť takto usuzováno obecně. Bendl zejména jako mistr zpěvu sborového v produkci (bylť z neplodnějších a ve zpěvácích spolcích nejpěstovanějším skladatelem sborů) i v reprodukci (jako dlouholetý – po 12 roků horlivě činný a o rozkvět spolku velezasloužilý – sbormistr pražského Hlaholu<sup>404</sup>) považován byl za patrona českého zpěvu. Mimo to záhy (již roku 1868 svou *Lejlou*) dobral se úspěchu divadelního, byl tedy mezi prvními, kdož mladému opernímu ústavu českému věnovali své síly.

Těm zájemníkům o věc, kteří po delší dobu sledovali mou činnost kritickou – ať blahovolně, ať v nepřízni – napadne, že v této publikaci poprvé odchyluji se od pravidla považovati za nesporné, že štěstím našeho hudebního hnutí byl čtverlístek jeho vůdců: Smetana, Dvořák, Fibich, Bendl. Přistižen v této příčině při nedůslednosti, přiznávám se, že jako subjektivist v kritice před důsledností vždy dával jsem přednost upřímnosti a nikdy strnule netrval na vysloveném náhledu, když čas a zkušenost jej pozměnily. Ač Bendl vlivem pokrokovosti Smetanovy a vzruchu, který v okolí jeho vyvolala, znenáhla upouštěl od konzervatismu mu vrozeného, a zejména po návratu svém z Nizzy a Milána<sup>405</sup> (roku 1881) přilnul ku směru, jemuž původně odporoval, a uznáv význam polyfonie ve skladbě symfonické i divadelní, ochotně k ní se přiblížil a obratně jal se ji pěstovati: přec neupevnil se v postavení vůdčím, které z počátku zaujal jaksí provizorně, z vůle a přízně živlů vlivných. Čím více vážněla a důkladněla umělecká práce Bendlova, tím znatelnějším a určitějším stával se postřeh, že Bendl spíše sám jest veden nežli vede. Rychlý zánik posmrtného jeho vlivu šíří stále více poznání, že umělecké jeho poslání nebylo posláním vůdčím. Osamotněl ve své pozici eklektické, z které nevyhlížel cesty nové; nevynikl vlastní rázovitostí, neřešil problémů nových, nemá následníků. Jeho skladby, druhdy slavné, upadají čím dál více v zapomenutí.

---

403 V autografu není tato kapitola (4) rozdělena na dvě podkapitoly se samostatnými názvy. Chvála však hranice textu o současnicích a následovnicích zřetelně vymezuje, což zaregistrovali již editoři Löwenbach a Květ. Ti navrhli kapitolu rozdělit a my jejich rozhodnutí respektujeme.

404 Bendl byl sbormistrem pražského Hlaholu v letech 1865–1877.

405 Bendl působil ve francouzském městě Nice (italsky Nizza) a v Luganu v letech 1878–1880 jako ředitel kůru a kapelník soukromé kapely barona Derwiese, roku 1880 přesídlil do Milána (viz např. Holá 1997). Paul Grigorijevič baron von Derwies (1826–1881) pocházel z německé rodiny, jež se v 18. století porušila. Jako podnikatel železničních staveb si nahromadil v Rusku ohromné jmění a odstěhoval se z Ruska do Nice, kde vydržoval soukromé divadlo a kapelu. V jeho službách působilo velmi mnoho Čechů: mezi nimi byl i slavný cellista Českého kvarteta Hanuš Wihan (1855–1920) a houslový virtuóz Jan Sitt (1850–1922).

Dnes<sup>406\*</sup> musíme si přiznati, že Bendlův význam jako síly vůdčí byl dočasný, že vznikl a rychle mohutní v počátcích a první vítězné fázi jeho tvorby umělecké (v letech sedmdesátých), avšak později, přes pokrok v práci, zmenšoval se stejnou měrou, kterou rostl význam Smetanův, Dvořákův a Fibichův. V letech osmdesátých, po návratu svém z ciziny, ocitl se Bendl v ovzduší, v kterém nedařilo se dosavadním jeho sklonům hudebním. Přizpůsobil se, nikoliv bez trpkosti, neboť sám cítil, že bude mu zříci se aspirací vůdčích. Docílil nových úspěchů ve skladbě vokální, v opeře a dokonce i v hudbě komorní (*smyčcové kvarteto z F dur*<sup>407</sup>), ale vůdcům nestačil a nemohl nepostřehnouti, že i mladší ho předbíhají. Nastala reakce proti prvotnímu obdivu tvorby Bendlovy a zašla do krajnosti. Zájem o jeho skladby (i pozdější, pokrokové) rychle ochaboval a po jeho smrti téměř nadobro utuchl. Divadlo se jich straní, koncerty jich nepěstují; ani zpěváčtí spolkové, jimž kdysi byly povzbuzením a požítkem, neudržují jich na repertoáru. Zapadají, zapadají! V umění jen rázovitost a bojovná i vítězná pokrokovost uchraňuje před časným zánikem.

Začasté zdá se mi, že vane nevděk z tohoto nynějšího chladného odmítání veškeré tvorby Bendlovy a že je v tom kus nespravedlnosti, když v opeře s *Lejlou a Černohorci* zaniklo též *Dítě Tábora*. Nechtíce Bendla v českém hudebním hnutí stavěti výše nežli se přísluší, nejednáme myslím správně, zapomínáme-li i na ty z jeho skladeb, v kterých docílil pozoruhodných výsledků. Ve svých *Vzpomínkách z mládí*<sup>408</sup> objasnil jsem svůj poměr prvotní k tvorbě Bendlově, pro niž nemohl jsem se nadchnouti, a zmínil se též o důvodech, z kterých Bendl později usuzoval na zásadní mé nepřátelství proti jeho činnosti skladatelské. Nemohu proto býti podezírán ze stranicví bendlovského, ani nyní, nemohu-li se spřáteliti s myšlenkou, že uměleckou činnost Bendlovu dlužno nám považovati nejen za odbytou, nýbrž též za pochovanou.

---

Ač vypjatý lyrismus Bendlův, sobě samostačitelý a ve své mendelssohnovské měkkosti a melismatičnosti k projevu dramatickému netíhnoucí, v opeře nespátroval cíl svých náklonností a tužeb, přec pozornost a naděj Bendlova, prvotně připoutaná ku zpěvu sborovému, záhy obrátila se k mladistvému divadlu českému, které rozvíjejícímu se talentu slibovalo nejen slávu, nýbrž i zisk, skrovný sice, praskrovný, avšak v úzkých našich poměrech domácích přec jen lákavý. Opera, jež přivábila našeho skladatele v třicátém roce jeho věku, přes zklamání, jež občas jemu způsobila, upoutala k sobě tvorbu Bendlovu po celý jeho život, ne výhradně, ale vydatně. S výjimkou prvních dvou oper Bendlových, *Lejly* (z roku 1868) a *Břetislava*<sup>409</sup> (z roku 1870), jejichž premiérám obcoval jsem jako student, nadšenec pro hudbu vůbec a českou snahu v ní zvláště, spadají prvá provedení všech ostatních prací Bendlových, divadlu věnovaných, do doby mé činnosti kritické. O všech jsem referoval, a sice – jak dnes se mi zdá – z míry příznivě, chvále z plných plic, co k pochvale vybízelo a čině výtky, nebylo-li lze jich smlčeti, způsobem co nejmírnějším a nejšetrnějším. Jsa místem obmezen, musím odolati svodu, otisknouti zde své referáty o těchto pracích, z kterých by jasně vysvitlo, že spíše lze vytkati jim přílišnou benevolenci [nežli] úmysl nepřátelský, z kterého kdysi byl jsem obviňován. Na místě otištění jednotlivých referátů cituji o **divadelních pracích** Bendlových souborný posudek uveřejněný roku 1898 v *Památniku*, vydaném **Českou akademií** na oslavu panovnického jubilea císaře Františka Josefa I. (1848–1898):<sup>410</sup>

406\* Psáno roku 1915.

407 *Smyčcový kvartet F dur* op. 119 napsal Bendl roku 1895. Vydal jej téhož roku Simrock a České kvarteto jej hrávalo s úspěchem i v cizině.

408 Chvála odkazuje na druhou kapitolu svých *Pamětí*, jejíž část je věnována i Bendlovi.

409 Opera *Břetislav a Jitka* na slova Elišky Krásnohorské z roku 1869 měla premiéru v Prozatímním divadle 18. září 1870.

410 Viz Chvála 1898, s. 37–38. Část tohoto textu je citována i ve druhé kapitole *Pamětí*.

„Směrem prvotní své skladby byl Šeborovi<sup>411\*</sup> příbuzný, avšak v práci vážnější a trvalejší byl **Karel Bendl**. Jeho první opera *Lejla* dávala se poprvé dne 4. ledna roku 1868 a velice se líbila. Hlavním příznakem hudby její byla bujná, do širokých frází se rozkládající a mendelssohnovským melismem nasycená melodie, jež lyrice v opeře Bendlově převahu mající, posloužila lichotným, uchu lahodícím výrazem. Hudba opery vynikla plynností, v místech citově vzrušených mladistvým vzletem a bohatou výzdobou zdařilých efektů zvukových, zpěvních i instrumentálních. Současně ovšem bylo v ní zjevno, že skladatel její jest eklektikem, jehož vynalézavost podléhá vlivu německých romantikův, zejména Mendelssohna, a který ve slohu dramatickém řídí se hlavně vzorem Meyerbeerovým. Pro hudbu homofonní a nadvládu absolutní melodie horující *Lejla* tudíž postupu ve směru pokrokovém se nezúčastnila, svými sympatiemi pro starou formu však mimoděk ztěžovala postavení Smetanova *Dalibora*, v tomtéž roku na jevišti uvedeného.

Věrným stoupcem *Lejly* byl *Břetislav* (historická opera, poprvé provedena dne 18. září 1870), avšak co do úspěchu daleko zůstal za svou předchůdkyní. Odmítavé chování se obecnstva vůči *Břetislavu Bendlu* poněkud zarazilo; nový jeho projev divadelní následoval teprve po sedmi letech (opereta *Indická princezna*,<sup>412</sup> provedena poprvé dne 26. srpna 1877) a nebyl přímým pokračováním předešlých vážných projevů uměleckých, nýbrž spíše jen hříčkou časovou, ovšem vtipně a zábavně sestrojenou. Teprve po návratu svém z Itálie debutoval skladatel novou operou *vážnou*, svými Černohorci, provedenými poprvé dne 11. září 1881. Ve věcech slohu dramatického stojí Černohorci na stanovisku *Lejly* a *Břetislava*, tedy pokrokovým snahám opery domácí neprospěli; mimo to zarážela přátele snah těchto opětně naprostá homofonie skladby. Pokrokem opery národní napjaly se požadavky obecnstva nad to, co poskytovali Černohorci, i po stránce textovní velice slabí. Odsouzení zastaralé formy Černohorců a vnější neúspěch díla velice roztrpčily skladatele, ale nezůstaly bez účinku na konzervativní, polyfonii nehrubě přející směr jeho tvorby. V komické opeře *Starý ženich* (v Praze poprvé provedené dne 20. října 1883)<sup>413</sup> pokusil se Bendl vedle vzoru Smetanova vystihnouti prstonárodní ráz hudby; vzhledem k tomu, že nebylo lze skladateli zájem vymaniti se z poddanství mendelssohnovského, zřící se starých zvyků a zapřítí konzervativního ducha svého, byl výsledek této snahy dosti šťastný. Rozhodný obrat ve směru pokroku stal se však teprve v následující jeho opeře *Karel Škréta*,<sup>414</sup> poprvé provedené v Národním divadle dne 11. prosince 1883; pokrok ten jevil se v každé příčině: rozkládání partitury do samostatných čísel formy písňové [bylo] značně omezeno a nahrazeno z větší části výrazně prokomponovaným dialogem, práce stala se pečlivější a vešla ve styk se slohem polyfonním, invence zušlechtila se tím, že vzdala se spojenství s frází konvenční a přestala horovati pro sladké melodie a jejich nadvládu. Zásadní obrat v *Karlu Škrétovi* zahájený ještě důsledněji proveden [byl] skladatelem v tragické zpěvohře *Dítě Tábora*,<sup>415</sup> poprvé provedené dne 13. března 1892; v ní k překvapení svému i potěšení nemalému seznali jsme, že skladatel, jenž konzervativními náhledy a výkony svými horlil pro zastaralou formu operní, stal se přívržencem slohu deklamatorního a prací svou zjevně klonil se ku dramatu hudebnímu. Současně ovšem bylo znatelné, že Bendlu není úplně volno v novém ovzduší skladby dramatické, že vůle předbíhá vnitřnímu přesvědčení, že zřeknutí se minulosti a provádění zásad nových značně ztěžuje mu volnost projevu. Po malé, v průvodu české písni lidové

411\* O Karlu Šeborovi, vrstevníku Bendlu a jeho předchůdci v české skladbě operní viz [text dále v této kapitole a viz také jemu věnovanou pasáž v druhé kapitole *Paměti*].

412 *Indická princezna* na slova herce, spisovatele a překladatele Antonína Puldy (1848–1894) měla sice úspěch, ale její libreto bylo velmi slabé, takže bylo v roce 1906 nahrazeno novým, jež napsal Karel Mašek (pseudonym Fa Presto, 1867–1922).

413 *Starý ženich* na slova Karla Sabiny vznikl roku 1871 s původním názvem *Pan Franc*. Poprvé byl proveden v Chrudimi divadelní společností Pavla Švandy 4. února 1882 a stal se asi nejhranější Bendlovou operou (viz Ludvová, ed. 2006, s. 49).

414 Opera *Karel Škréta* na slova E. Krásnohorské je z roku 1883.

415 Opera *Dítě Tábora* na slova E. Krásnohorské vznikala v letech 1886–1888.

s dobrým výsledkem podniknuté exkurzi na poli scénického baletu (balet Česká svatba<sup>416</sup> dával se poprvé dne 13. února 1895), Bendl pobádán okázalým úspěchem vlašského verismu operního vrátil se na pole hudby dramatické a komponoval (na německý text!) realistickou zpěvohru Matka Míla (poprvé provedenou dne 25. června 1895). Práce tato tedy přesně vzato nepatří do literatury české a není toho co želeť – přes některý energický projev zdá se nám jednoaktovka tato býti zbytečnou úklonou před efemérním zjevem Mascagniovým.<sup>417</sup> Tušíme, že realistická opera má budoucnost, zároveň ale cítíme, že k té nemůže vésti cesta pravá po stopě vychovanců mladoitalské školy, nadceňovaných a nemístně slavených.“

Z referátu o této opeře v *Politik* ze dne 27. června 1895 vyjímám následující poznámky:

„Příznáváme otevřeně, že rozladil nás postřeh toho, jak vážený domácí umělec tuto, třeba že jen pro okamžik, přisluhuje módě, jež bohudík rychleji se přežila, nežli jsme původně za to měli a doufati směli.“ (...)

„Pečlivě urovnané verše Novotného“ – německý originál libreta byl z pera berlínského básníka Axela Delmara,<sup>418</sup> autora textu německé veristické opery *Mara* od Hummla – „tím méně ostře dávají pocítovat fakt kompozice na německé slovo, že nenaráží se na chybnou deklamaci a že řeč není šroubovaná. Otázku, bylo-li potřeba, že Bendl sáhl zde k textu německému, a k tomu ještě takovému, který nemůže vzbuditi zvláštní zájem, nechť zodpoví si každý sám.“

Citát tento stůž zde jako doklad šetrnosti, s kterou vůči umělci vždy podrážděnému a z míry citlivému zachovával jsem všady tam, kde bylo nutno jeho dílu něco vytknouti. Nemohu za to, že Bendl začasť i výtkou nejšetrněji pronesenou se urazil. Aby se tak byl dočkal té zdivočlosti nájezdů, v které libuje si dnes z části hudební kritika česká!

—

Mimo divadelní díla shora uvedená složil Bendl ještě dvě opery, které, sloužíce obmyslu skladatelově proniknouti na některé scéně mimočeské a úspěchem v cizině sjednati si dostiučinění za nedostatek přízně v domovině, komponovány byly na texty jinojazyčné. Tak roku 1876 vznikla komická kouzelná zpěvohra *Čarovný květ* (*Die Wunderblume*<sup>419</sup>) na německý text Rüfferův a roku 1884 opera *Gina*<sup>420</sup> na italský text Ciminův. Žádná z nich neocitla se na scéně, ani jinde, ani u nás; u nás patrně z toho důvodu, že skladatel netroufal si s nimi do proudu české operní tvorby. Děje se zde o nich zmínka jen proto, aby ještě jasněji vystoupil fakt, že Bendl, jako vůdčí jeho vrstevníci v hudebním hnutí českém, největší část své životní práce věnoval divadlu. Avšak nelze úspěch operní tvorby Bendlovy označiti jako pronikavý. Scházela jí rázovitost, osobitá nota, ve značnější části projevů též náklonnost ku snahám pokrokovým.

416 S libretem V. J. Novotného vznikl roku 1894.

417 Pietro Mascagni (1863–1945), italský skladatel, který se stal s Ruggierem Leoncavallem (1857–1919) zakladatelem verismu. V devadesátých letech 19. století byly opery Mascagniho a hlavně Leoncavalla hojně hrány v Praze, např. *Komedianti* měli premiéru v Národním divadle 10. února 1893, *Sedlák kavalír* 4. ledna 1891.

418 Axel Delmar, vlastním jménem von Demandowski (1867–1929), byl německý herec a dramatický spisovatel, který napsal mnoho operních textů. Ferdinand Hummel (1855–1928) vynikl jako virtuóz na harfu, dirigent a skladatel. Jeho jednoaktová opera *Mara* je z roku 1893.

419 Opera *Die Wunderblume* byla označována jako „komische Zauberoper“ – komická kouzelná opera. Slova napsal Eduard Rüffer (1835–1878), velmi plodný spisovatel německého původu, který psal česky, německy i francouzsky. Kromě jiných prací napsal i libreto k Šeborovým operám *Blanka* a *Nevěsta husitská* a k Rozkošného opeře *Svatojanské proudy*.

420 Italský text k opeře *Gina*, „drama lirico“ z roku 1884 na objednávku barona Derwiese napsal G. J. Cimino. Dvojzpěv z opery *Gina* byl proveden v Praze 6. dubna 1884, prolog k této opeře počátkem května téhož roku.

Mnohem více než ve skladbě operní vynikl Bendl ve **skladbě lyrické**. Horoval pro zpěvnost, jež po jeho názoru ukojena býti mohla jen velkokvětou, silně vypjatou a do široka rozloženou melodií, jež choutky své absolutistické nedovedla vždy podříditi diktátu slova, k čemuž se přimykala. Vedle toho v Bendlově skladbě vokální spolupůsobila též jistá předpojatost v plánu modulačním a po stránce formy. V **písni**ch Bendlových hlavní věta se setrvačností nezdolnou moduluje do dominanty a forma trojdílná začasté tvrdošijně uplatňuje se i tam, kde textem není podmíněna, ba přímo se mu vnucuje. Že písni Bendlovy, zejména z prvních období jeho tvorby, záhy počaly chřadnouti a předčasně zestárlý, tím vinen jest jejich mendelssohnovský melismus, který všemu, co zachvátil, ubíral životní síly (*Květy lásky, Cigánské melodie, Cypřiše, Dvojpěvy s průvodem klavíru* a j[jiné] v[ěci]). Teprve v pozdější tvorbě posílila se lyrika Bendlova tím, že invence její stala se vybíravější, hlavně však sklonem k hudbě lidové, po příkladu těch, kdož před ním šli a vedle něho kráčeli (*Písni skřivánčí, Písni v národním tónu, Trojlístky národních písni* atd.). Zatím co v Bendlově písni zpěv bezstarostně hýří melodií a nepozastavuje se nad tím, utváří-li se tato melodie konvenčně, či odváží-li se do přílišné blízkosti k některému projevu Mendelssohnovu, klavírní doprovod zpěvu obdobně vede si líbivě, poddává se homofonii a nikdy nezahluobá se do práce motivické. Zpěvně, lehce, pohodlně! Za tímto heslem brala se píseň Bendlova, i vícehlasá. Pečovala hlavně o to, aby vše dobře znělo. Při tom vynalézavost málo byla napínána, jevila malou vybíravost, spokojujíc se zpravidla s tím, co okamžik vnuknul. Proto i ve **skladbě sborové**, v které Bendl hned na počátku své dráhy skladatelské, sám vznícen touhami doby a naplněn nadšením vlasteneckým, vycházel vstříc potřebě rychle vzcházejícího se zpěvu sborového (v letech šedesátých všady po vlastech českých vznikaly a rychle vyvíjely se zpěvácké spolky), má konvence hlavní slovo. Ovšem i tu byly chvíle, v kterých mladistvý vzlet vítězil nad sklonem k líbivosti a mocně posilnil vynalézavost účinem slova vzpruženou. Tak na příklad vzpomínám rád na prvotní zápalný účín mužského sboru *Svoji k svému*.

Poměrně nejpožehnanější byla Bendlova tvorba v oboru **kantáty**, skladby smíšené pro soli, sbor a doprovod instrumentální, jehož složitější forma o sobě již nabádala ku zvýšené pečlivosti při koncipování, k hlubší úvaze o slovu a jeho zhudebnění. Z počátku ovšem i zde lehká mysl Bendlova, zhýčkanost pochodící z úspěchů rychle se šířících a důvěra v sílu vlastní vlohy, jejíž plodnosti nekriticky se svěřoval a o jejímž eklektismu nikdy nedal se přesvědčiti, byla v cestě náležitější propracovanosti skladby a hlubšímu ponětí a energičtějšímu zdůraznění slova hudbou. Tak na příklad velice oblíbený svého času „chorální výjev“ *Umírající husita* (z roku 1873 [sic]<sup>421</sup>) přes jistý vnos v místech vzruchu velmi často dotýkal se všednosti, obdobně před tím a snad ještě ve větší míře *Zpěv vil nad vodami* (1871). Vždyť i proti kantátě *Švanda dudák*, kterou na báseň J. Vrchlického Bendl komponoval pro akademii Spolku českých žurnalistů (1880), a v které slibně ohlašuje se obrat na cestu vzestupnou, méně vyjezděnou, bylo dosti námitek ve zmíněné příčině.

Roku 1907 podniklo Národní divadlo scénické provedení *Švandy dudáka* s výsledkem nikterak obzvláště povzbuzujícím.<sup>422</sup> Ukázalo se znovu, že epika je zapřísáhlým nepřítelem dramatiky a že scénické provedení kantáty, jež v případě Lisztovy *Svaté Alžběty* výborně a v případě Dvořákovy *Svaté Ludmily*<sup>423</sup> sdostatek se osvědčilo, s úspěchem nelze aplikovati též na baladu Bendlovu. Cituji zde několik slov z úvodu své zprávy o tomto podniku (z *Politik* ze dne 1. května 1907):

„Na podzim bude tomu již deset roků, co ukončil svou dráhu životní **Karel Bendl**, vůdce českého zpěvu sborového a plodný skladatel ve všech oborech hudební tvorby. Na sklonku desetiletí živěji uvědomujeme si jeho uměleckou činnost a připomínáme si žalostný fakt, že z četných jeho děl poměrně pramalá jen část ožívá ve veřejném provedení, a že zvláště jeho hudba divadelní skoro na dobro zanikla. V tomto zanedbávání uměleckého odkazu Bendlova, v tomto rychlém zapominání na jeho zásluhu jeví se charakteristický rys nevděku naší doby. Jen ještě píseň sborová, horlivěji pěstovaná, dává zprávu o zpěvné tvorbě Bendlově, jeho velké partitury, zvláště partitury operní, leží v koutě pokryty prachem. Umění Bendlovo ovšem nemělo rázovitosti, která přetrvává běh časů a též

421 Provedení *Umírajícího husity* je doložitelné již z roku 1869, viz recenzi koncertu v *Daliboru* (Hostinský 1869, s. 120).

422 Scénické provedení *Švandy Dudáka* dirigoval 29. dubna 1907 František Picka (1872–1918).

423 Lisztova *Svatá Alžběta* byla provedena scénicky v Národním divadle 16. prosince 1890, Dvořáková *Svatá Ludmila* 30. října 1901.



na větší vzdálenosti neztrácí svítivosti; avšak mělo svůj význam v uměleckém koncertu sil, jež způsobily hudební vznos v Čechách, a tím nabývá oprávněnosti též v naší době. Nemůžeme zameziti jeho poznenáhle blednutí, ale měli bychom zameziti, aby neupadlo předčasně v zapomenutí. Popudy k jeho osvěžení jsou velmi sporé a nad to nevznikají vždy v tom směru, který by vedl k cíli. Tak na příklad i počiny divadla mýlí se ve směru. Na místo aby vycházely ze středu, operují na obvodu a vybuchují bez silnějšího účinku. Nejbližším a nejúčelnějším by bylo znovu nastudovati a vypraviti některou z vyvrálých oper Bendlových, Karla Škrétu nebo Dítě Tábora s onou oddaností a znalostí věcnou, které za Kovařovice častěji byli jsme svědky. Avšak tomuto nejbližšímu se vyhýbáme, dávajíc přednost odvážlivějšímu experimentu; loni selhal pokus s přebásněním Indické princezny a je pochybné, zdali nejnovější podnik scénického provedení balady Švanda dudák bude úspěšným.“

Za vrchol tvorby Bendlovy v tomto oboru považují baladu *Štědrý den*<sup>424</sup> na slova Erbenova, o jejímž prvním provedení (roku 1886) referoval jsem do *Politik* ze dne 11. června 1886 jak následuje:

„Jest jisto, že tato báseň (Erbenova) se svými ostře ohraničenými a prudce na sebe narážejícími kontrasty spíše přizpůsobuje se předsevzetí kompozice kantáty rozdělené do samostatných čísel orchestrálních, sólových, sborových a ansámblových, nežli balada Svatební košile<sup>425\*</sup> ve své nepřetržitě hrůzné náladě základní a v bezdušně divém svém chvatu strašidelném. A přec i při skladbě Bendlově začasté pocítujeme, že forma hudební vykonává tlak na formu básně, postavena jest pod pravomoc formálního založení hudební skladby. Partitura Bendlovy balady jest mnohem delší nežli básní samou se zdůvodňuje a dá se vysvětliti. Její rozložení do šířky podmiňuje rozsáhlé opakování textu, a kvůli symetrii v uspořádání a vybudování vět skladatel často vrací se k veršům, jež hudebně byly již vyřízeny. Tyto pomůcky jeví se býti proto méně násilnými, že uvádějí se v činnost toliko na periferii jednotlivých obrazů a zpěvních čísel a nezasahují rušivě do okruhu projevu jinak sladěného; přec však způsob, v kterém hudba vytrvale obléhá slovo nemohouc se od něho odloučiti, poněvadž musí vysloviti se širě, přesvědčuje o tom, jak žádoucí bylo by bývalo i tuto podniknouti zpracování básně pro účely oratoria. Bendl zvolenou báseň zajisté pro obmysly své formové shledal působivější nežli Dvořák básně svou; přec však i on nabyt té zkušenosti, že epická báseň pro potřebu jednotlivých čísel oratoria vypravuje tu příliš málo, onde příliš mnoho. Avšak rádi smiřujeme se s touto zkušeností, dobírajíce se poznání, že při ní vzniklo dílo, jehož si vážíme, práce, jejíž umělecká ukázněnost imponuje a která v mnohém kuse (ve scéně svatební, v průvodu smutečním, v morálce závěreční, vůbec v celém druhém dílu skladby) převyšuje vše, co od Bendla známe. Mezi nejpotěšitelnější zjevy v naší domácí tvorbě zařazují úkaz vlivu, kterým snaha o zmohutnění polyfonního slohu, Smetanou české hudbě vdechnutá, působila na umělce již vyvrálého, jakým je Bendl. S polyfonním prohloubením přidružil se k uznaným přednostem plynné melodiky a obratnosti formové ve skladbě Bendlově mocný fakt trvalého účinku, který zejména při ocenění jeho oratoria padá na váhu.

V příčině prohloubení dojmu rozhodujícím jest druhý díl skladby. Text, který v prvním dílu ohledně formálního založení vzpíral se obmyslům skladatelovým, v druhém dílu velmi ochotně se jim přizpůsobuje, ba do půle cesty vychází jim vstříc. Sama sebou rozděluje se tu báseň do samostatných scén, jejichž odlišné nálady hudební práci dobrovolně skýtají žádoucí rozmanitost, jež předtím na nich musela býti vymáhána. Těsně vedle sebe vyrůstají zde obě protichůdné scény, z nichž jedna, jaseň a radost se naplňující, předvádí nám šťastnou nevěstu v kruhu veselých svatebních hostů, druhá, žalostnými zvuky se zachvívající, skýtá pohled na nevěstu smrti, na marách spočívající. Obě jsou zároveň mistrovskými čísly díla Bendlova. Veselý vír v prvním obraze, z něhož vynořuje se smavě skvostný rej svatební (sousedská vzácné invence i práce) dal vzniknouti roztomilé, následující smuteční průvod za temného zvuku zvonů pohřebních a stenů bolu a zpěvu „Miserere mei!“ dojemné hudbě. Po dojmech z těchto dvou znamenitých čísel ochabuje značně zájem pro vše následující, tím spíše, že s opakujícími – slovně i v obraze – scénami na prástkách přirozeně vrací se konvenční sbory. Osvěžení přináší ušlechtilý vznos věty finální, komponované na morálku básně („Však lépe v mylné naději snít“).

Následuje ještě stesk do přílišných délek díla a znovu ujištění, že lepšího z pera Bendlova nemáme.

424 Kantáta *Štědrý den* na slova K. J. Erbena (1811–1870) vznikla roku 1885.

425\* Míneň jest tu skladba Dvořáková, krátce předtím ve veřejnosti se objevivší.

---

Od kantát Bendlových ku **skladbám orchestrálním** je znatelným sestup. Kyprý zvuk, kterým vyznamenávají se jeho zpěvy vícehlasé, tu zkríkaví nebo zevšední. I ty z jeho skladeb orchestrálních, na kterých nejvíce si zakládal, *Tarantella* (z roku 1880) a *Jihoslovanská rapsodie*,<sup>426</sup> upadají do bezstarostné povrchnosti, která zmocňovala se Bendla tím spíše, když proti ní nebylo na stráží básnické slovo. Ač za pobytu svého v cizině, zejména za svého působení v bezprostřední blízkosti kapely barona Dervize v Nice, vešel ve styk s polyfonií klasickou i moderní, nelnul k ní ve skladbě vlastní a dbal více jejího vnějšího efektu, lesklé instrumentace a zvukových příkras cizím skladbám – najmě francouzským – odpozorovaných, než prohloubení symfonického. Lákala ho pompa (připomínám si její okázalost v *Slavnostním pochodu*, v *Slavnostní předehře*, ve *Velké polonaise*, v *Dithyrambu* aj.<sup>427</sup>), jí obětoval invenci i práci. Také ještě po návratu do domoviny nějaký čas to trvalo, nežli Bendl, zamysliv se nad symfonickým pokrokem skladby domácí, nad uměleckým úspěchem polyfonně vyspělých symfonických básní Smetanových a symfonických děl Dvořákových, jal se uvažovati o svém osamocení mezi předáky, způsobeném vlastním sklonem ku skladbě homofonní, a uznal nutnost se přizpůsobiti. Učinil tak (jak již připomenuto) najmě v opěře, pečuje o symfonické prohloubení orchestrálního doprovodu zpěvu, s rostoucím úsilím též v skladbě mimodivadelní. Pravím, že s úsilím, neboť Bendl, skládaje polyfonně, spíše podroboval se nutnosti, nežli upřímně k polyfonii se přiklonil. Charakteristickou pro tento přerod orchestrální skladby Bendlovy jest *Ouvertura z A dur*, op. 115,<sup>428</sup> vzniklé v blízkosti jeho smyčcového kvarteta (o něm bude ještě promluveno), kterou skladatel věnoval dvacátému Slovanskému koncertu českých akademiků. Provedena byla 31. října 1896. Ze zprávy o něm (v *Politik* ze dne 4. listopadu 1896) vyjímám následující posudek:

„První z novinek letošního Slovanského koncertu, jemu věnovaná *Ouvertura z A dur*, op. 115, přinesla, obdobně jako krátce předtím mistrovo smyčcové kvarteto, překvapení v tom, že umělec nadchl se v ní pro skladbu polyfonní a horlivě přičiňuje se o práci tematickou, jíž předtím nikterak nedával přednost. Sklon k exaktní vícehlasosti, který po návratu mistrovi z ciziny zprvu sporadicky se objevoval a poté zjevně se posiloval, v jeho nejnovějších dílech tak rozhodně se uplatňuje, že jsme tím skutečně překvapeni. Skutečná přeměna slohu oproti předchozím orchestrálním věcem Bendlovým vyslovuje se v této nové *Ouvertuře*, novost, kterou zvyšuje se její umělecká cena. Jak bohatá a pečlivě pracovaná jest v nové *Ouvertuře* široce založená věta provedení, jak umělecká jest její tematická výstavba! Ovšem jest i volba témat dle toho, aby takovouto výstavbu věty provedení umožňovala a podepřela. Hybným tématem hlavním dobírá se celek pronikavě, téměř poněkud nervózní živosti, jež ve větě vedlejší, charakteristické pro nejnovější fázi ve tvorbě Bendlově, ustupuje náladě klidnější. Zvláštní, bolně snivý tón, vyznívá z pomalého úvodu této *Ouvertury*. S díkem za nový dar nesiž se přátelský pozdrav k loži těžce zkoušeného skladatele, provázený vroucím přáním brz[k]ého zotavení.“<sup>429\*</sup>

---

Nemohu rozloučiti se vzpomínkami na Karla Bendla a jeho tvorbu, aniž bych nezastavil se u úvahy o jeho *smyčcovém kvartetu*. Komorní hudbu vůbec a kvartetní zvláště neměl Bendl v lásce. Nesrovnávali se její požadavky s jeho zálibou ve skladbě homofonní a vnějším jejím lesku. I když po svém návratu z Itálie uznal potřebu toho přizpůsobiti se poměrům a dle možnosti vzdáti se této záliby, s kterou by se byl ocitl mimo hlavní proud

---

426 *Tarantella* a *Jihoslovanská rapsodie* jsou z roku 1881.

427 *Slavnostní pochod k otevření Národního divadla* (1881), *Slavnostní předehra* (zřejmě z roku 1881), *Polonéza* (1882), *Dithyramb* (1887).

428 *Ouvertura A dur* vznikla roku 1895.

429\* Bendlovi skonu (v den 20. září roku 1897) předcházela vleklá choroba, upozadující čím dále více naděj na uzdravení.

hudebního hnutí domácího, nepomýšlel na skladbu komorní. Ani velké úspěchy Dvořákovy v oboru této skladby nedovedly ho k ní přilákat. Netajil se tím, že necítí v sobě povolání k tomuto oboru. Nepokoušel se v něm, přímo se mu vyhýbal a k radám pokusu i těch přátel, kterým důvěřoval, choval se odmítavě. Teprve sblížení se s Českým kvartetem,<sup>430</sup> s kterým strávil prázdniny v Brandýse nad Orlicí, vzpružilo jeho zájem o hudbu komorní tou měrou, že na dále neodolal naléhání prof. Wihana a jal se skládati *smyčcové kvarteto*, jež roku 1895 objevovalo se ve veřejnosti, byvše co nejlépe doporučeno vzorným provedením.<sup>431</sup> V *Politik* ze dne 3. května 1895 referoval jsem o něm takto:

„V úterním koncertě provedené smyčcové kvarteto z F dur **od K. Bendla** jest první komorní hudbou tohoto ve službách umění sešedivělého skladatele – ač-li abstrahuje se od úryvku houslové sonáty, který před několika roky hrál se veřejně aniž vzbudil zvláště zájem. Již proto jest smyčcové kvarteto Bendlovo překvapením pro hudební kruhy; jeho zjevem stupňuje se toto překvapení. Novic ve skladbě komorní, napsal Bendl vsutku novou, od povahy dosavadní jeho tvorby se odlišující hudbu. Možno říci, že sonátovou formou a čtyřhlasem kvartet skladby ožil v duchu Bendlově nový, předtím ladem ležící okruh myšlenkový; polyfonická faktura uvedla vynalézavost mistrovi do nových drah, v kterých nezvyklostí netísňena a prozářena ušlechtilostí vznešeného uměleckého druhu nově se vzpružuje a nový vzbuzuje účin. S výjimkou exoticky zbujnělé, sólovými houslemi parafrázované melodie v triu věty scherzové, jež – a i tu jen z daleka – připomíná orientálské zpěvní typy v dřívější lyrice skladatelově, stěží co na mysl uvádí známý hudební profil Bendlův; s údivem staneme před přeměnou obsahu i výrazu, jež tímto kvartetem stala se skutkem v kompozičním slohu umělcově. S touto přeměnou spojuje se nejen vně, nýbrž i v uměleckém jádru významný, vynikající úkon skladatele, který sonátovou formu, již dosud sotva byl se dotekl, zplna ovládá a s úspěchem uvádí do služeb své vynalézavosti. Šťastna jest výstavba protivět, šťastna též kombinace protichůdných živlů v těle vět; zaokrouhlený celek honosí se úměrností forem. První věta uvádí se moderatem (C dur) předcházejícím vlastnímu allegru (F dur), jehož poddajný hlavní motiv uměleckou práci podporuje a ve spojení se zvířenými sekvencemi mezivětými tvoří účinnou protivu k více lyrickému, ideově nadechnutému tématu vedlejšímu. Věta provedení plyne nenuceně a vyústí po kypré prodlevě s bujně kvetoucími středními hlasy do vracející se hlavní věty, jež hlavně následkem silně se šířící kody má nadbytečnou délku, přes to však v efektním osvětlení motivického přediva neztrácí zajímavosti. Po první větě následuje scherzo, kus svěže vyvěrající, jehož hlavní díl kořeněn jest rytmickými pikanteriemi; v triu staví se oproti chvatné hybnosti tématu hlavního zmíněný již exotický zpěv. Náhlá změna v náladě při přechodu z veselého, humornými pizzicaty a archaizujícími kadencemi zpestřeného scherza do následujícího larga má řezavou ostrost. V largu samém žalující kantiléna houslová, při opakování vyzvižená sličnou protimelodií, dává vznikati smutečným tonům, hluboce p[ro]citěným; předcházející chorální věta a v postupech trojzvukových rezignovaně zladěná, nemá účinu důtklivého; cennou jest mezivěta, v níž střední hlasy ve způsobě sekvencí se pře[d]stihují. Poslední věta (prazvláště z prvu v d moll se šířící) vede si v hlavním tématu, statně invencionovaném, pochodově; vedlejší věta odpovídá vtípně po způsobu schubertovském. Oproti prvnímu jest druhé allegro upjaté formy, má však jadrnost energického závěru. Celek zůstává dojem umělecky vážného, ušlechtilé pracovaného a myšlenkově svěžího díla, jež posluchače poutá a skladateli jest ku cti.“

---

430 České kvarteto, nejslavnější komorní sdružení své doby, bylo sestaveno ve svých začátcích takto: první housle Karel Hoffman (1872–1936), druhé housle Josef Suk (1874–1935), viola Oskar Nedbal (1874–1930), violoncello Otto Berger (1873–1897). Po Bergrově onemocnění nastoupil na jeho místo počátkem roku 1894 profesor Hanuš Wihan. V Brandýse nad Orlicí měl Wihan letní sídlo a České kvarteto tam trávilo letní prázdniny nácivkem repertoáru.

431 Bendlův *smyčcový kvartet* op. 119 byl poprvé proveden na koncertu Českého komorního spolku 30. dubna 1895 Českým kvartetem.

Louče se ve vzpomínkách svých s památkou umělce, jehož počátky byly nad míru slibné, jehož umělecká bilance životní nebyla však tak skvělá, jak se doufalo, zachycuji při rozchodu s Bendlem, s kterým v životě značně jsem se sblížil; častěji však též v nazírání na umění se rozcházel, ještě jednou dojem jeho zjevu a působnosti. Byl z těch lidí nečetných, kteří na prvý pohled pozorovatele připoutají. Profil s vábnou ostroží se rýsující, oko jasné, na nové známosti zpytavě spočívající, živost v pohybu i hovoru, povaha sdílná, původně rozjasněná, během času, po různých zklamáních a domnělých ústřích, v kterých vždy spatřoval vliv žvlů sobě nepřátelských, vždy více se zachmuřující, Bendl, z mládí vznětlivý, nadšený, bojovný, agilní, bezstarostný, v pozdějších letech stával se nedůvěřivým, liboval si v ironizování cizího úsudku, jevil náklonnost k sarkasmu, kterým vědomě i mimoděk nasycoval své výroky. Zprvu hýčkáán, později upozadován, sdílel osud nespokojenců, kteří přeceňující vlastní schopnost cítí se býti pronásledovanými a za každým poklesem úspěchu a předběhem vrstevníka větrí účín intriky. Hmotně dobře postaven, na vně uctíván, obklopen lichotníky i lidmi, jež upřímně byli mu oddáni, Bendl cítil se vždy více opuštěným, osamoceným, zneuznaným – nešťastným. Pravý opak svého mladšího druha Fibicha, který popularity se nedožil, Bendl přežil svou populárností; zůstával pozadu, a když to postřehl, nebylo lze dohonit ty, kdož ho předběhli. Osud všech, kdož zrodili se menšími a vlivem hnutí je obklopujícího ocitli se před úkoly, jež byly nad jejich síly!

\*  
\*   \*  
\*

O málo později, nežli Karel Bendl, upozornil mezi vrstevníky Smetanovými na svou vložu, české tvorbě věnovanou, **Josef Richard Rozkošný**,<sup>432</sup> s kterým seznámil jsem se osobně na sklonku let sedmdesátých (jeho působení ve věcech hudby sledoval jsem již před tím téměř celé desíletí); od těch dob byl a zůstal jsem s ním až do jeho skonu v přátelské shodě. Nescházel jsem se pravidelně, nevidali často (nejčastěji ve schůzích hudebního odboru Umělecké besedy, jehož v první polovici let osmdesátých Rozkošný byl předsedou); ale měli jsme se rádi a obcovali spolu kamarádsky, přesto, že Rozkošný byl téměř o dvě desíletí starší mne (tato různost stáří padala na váhu hlavně v počátcích naší známosti a mé činnosti kritické), že nemohl jsem se spřáteliti s jeho sklonem k mendelssohnismu a že nikdy nezapomněl jsem toho, jak v době bojů proti Smetanovi stál v táboře jemu nepřátelském, figuruje jako redaktor Pivodových *Hudebních listů*. Že nebyl protismetanovcem z přesvědčení, nýbrž spíše jen poddajným nástrojem v rukou těch, kdož využívše úspěchů jeho *Svatojanských proudů*, jali vyhrávati jeho oblibu proti Smetanovi, ukázalo se záhy; když já jsem se s ním seznámil, byl již smetanovcem, aspoň dle jména. Oddaným vyznávačem víry Smetanovy tehdy nebyl a myslím, že ani později se nestal, navzdory tomu, že v nejlepší své opeře, *Popelce*, zřejmě vzepřel se vlivům gounodovským, mendelssohnovským a meyerbeerovským (ovšem nikterak nadobro se z nich nevymaniv) a – zpočátku z vlastního popudu, zpočátku na radu svého libretisty dr. O. Hostinského – řídil se při skladbě příkladem smetanovským. Ovšemže nějaké rázovitosti ani v ní nemohl se dobrati; jeho vysloveně eklektická vloža střídala vlivy a i v poměrně nejsamostatnějších svých projevech nezapřela, že posiluje se cizími vzory.

Ačkoliv vůči hrozivě vzrůstajícím rozměrům spisu čím dál více hledím se uskrovniti v citování svých kritik jednotlivých děl, kterému u umělců vůdčích nemohl jsem se vyhnouti, a vyzdvihnout ve svých vzpomínkách střed hnutí hudebního i s jednotlivostmi, jeho okolí bližší i vzdálenější umím smět posuzovati povšechně, nemohu i tu nezastaviti se u zjevu význačnějších, od pravidla se odchylojících, předpoklady korigujících, změnu uměleckého nazírání a směru označujících. Mezi zjevy takové dlužno zařaditi **Rozkošného pohádkovou operu *Popelku***. O ní několik výňatků z referátu, který uveřejnil jsem v *Politik* ze dne 4. června 1885.

Pojednav o libretě dr. O. Hostinského a výhodách, které skytlo skladateli, obrací se referát tento k hudbě Rozkošného těmito slovy:

---

432 O Rozkošném srovnej kapitolu 2 Vzpomínky z mládí.

„Z hudby této opery lze vycítiti, že Rozkošný nejen dal si záležeti na zhudebnění jejího textu, nýbrž i našel zálibu v něm a bohatě vznětu pro svou vlohu. Proto postřehujeme v Popelce více tepla a méně fráze, nežli v kterékoliv jiné opeře Rozkošného, jeho oblíbené Svatojanské proudy nevyjímajíc. Zjevně pracoval oddaně a na práci jeho pilně dohlédal, jí přímo velel umělecký názor v pěkné řadě let mlčení a pozorování vyzrává a se prohloubivší. Hudebník tentokrát vážně přičinil se o obsažnost a skutečnou, pouhou vnější uhlazeností se nespokojující propracovanost své partitury; bylo potřebí dosti energie k tomu, pero, uvyklé hleděti na úpravnost písma více než na jeho pádnost, udržeti v pravém tahu. Není divu, že múza skladatelova, jejíž sentimentální pohledy vždy namířeny byly na homofonii, v předepsané jí vážnější škole pocituje trochu stísněnosti, že potřeba polyfonní koncepce spíše přitěžuje melodické myšlenky, nežli ji povznáší, a že skladatel přímo okřívá možností vrátiti se pod prapor zpěvu akordicky provázeného; tu vystupují a povznášejí se opět z otevřených kvartsextakordů široké kantilény, které v mnohohlasu nemohly kupředu, a vyznívají ve vzletných kadencích neselhávajícího efektu. V tomto boji umělecky ukázněného výrazu s naturalistickým z tvorby dřívější uvedeno hudební cítění Rozkošného, jež z míry podléhalo vlivu mendelssohnovskému a gounodovskému a pochodícím z něho reminiscencím nedovedlo se ubrániti, do blahodárného kvašení, v kterém vloha se vzpružila, vynalézavost se posílila a autokritika skladatelova, dosud příliš liberální, zpřísněla.

Hned předehra opery ukazuje – ač nedovede se ubrániti eklektickému cítění – na pokrok, který operní hudba Rozkošného tuto učinila. Témata obdržela hezkým figurálním opředěním a šťastně vynalezenými protimelodiemi účinný reliéf; také prospívá jim výhodné roztržení barev orchestrálních. Všechny zde poslouchá se jinak než orchestrální kusy ze Závěše z Falkenštejna.<sup>433</sup> Ještě více překvapuje skladba prvních dvou scén prvního aktu. Bděle a s úspěšnou snahou o plastický výraz pěstuje skladatel dialog, máje proň hezky plynoucí tón konverzační. Hádka sester neodbyvá se všednostmi a nespokojuje se s lacinými, opotřebenými secco recitativy: rozmarné téma, v různých obměnách nepřetržitým proudem plynoucí, zaměstnává orchestr, nad nímž vznášejí se jasné zpěvní fráze. Podobně zní to, když sestry vrátivší se z dvorní slavnosti projevují svou nevoli nad zklamanou nadějí. Vůbec patří konverzační místa k nejzdařilejším opery, plynou svěže a jsou ponejvíce pečlivé práce.

Velké dramatické síly celá opera, náruživostmi nezmítaná a úporných duševních bojů nevyvolávající, nýbrž subtilní pohádkovou látku jen v prostém rouše podávající, nevyžaduje. Nestává tedy pro více lyrickou vlohu skladatelovu v této příčině žádného nebezpečí a posluchač nedožije se žádného zklamání.“ (...) „Ohledně dramatického rozpoznávání a doceňování scén netřeba stesků do nedostatečnosti poněti. Spíše se stává, že nahodilá podobnost některé situace nové opery s některou známou starší přivodí též příbuznost hudebního projevu a v skladateli vzbudí slabost reminiscenční; skladatel to nepostřehl, ale posluchač si toho všimne. To není zrovna štěstím pro operu, avšak také žádným neštěstím. Pro dojem uměleckého díla nejsou hudební podobnosti s jinými projevy (nacházíme je začasté i ve vynikajících skladbách mistrů, o jejichž rázovitosti nemůže být pochybností) býti rozhodujícími; proto nesmí úsudek záviseti na výsledku lovu reminiscenčního.“<sup>434</sup>

Každým způsobem Popelka vyniká nad všechny ostatní opery Rozkošného, nejen významnější koncepcí a hladší fakturou, nýbrž i samostatnější vynalézavostí. Staví do příznivého světla působivé vlastnosti vlohy skladatelovy, melodický vznos, měkký lyrism, ušlechtilost hudebního mínění, trivialitu od sebe odpuzujícího. Vloha Rozkošného nemá rázovitosti, před níž bychom se skláněli, ale prozrazuje milý způsob myšlení a smysl pro zabavující výrazový půvab.

Tyto přednosti nalézáme sloučeny v mnohých lyrických místech opery; jimi vznikly vedle vznosného erotického projevu dueta v druhém aktu (Popelka a princ), pak v dobře znějícím kvartetu a v melodicky význačném sólovém výstupu Popelčině v prvním aktu dvě náladové, vřelým procítěním zabavující písně v tónu lidovém, zdatně požehnané vlivem smetanovským. Tyto dvě písně („Měla jsem matičku“ v prvním aktu a „Holoubkové rozmilí“ v třetím aktu) jsou skvoucími zjevy ve zpěvním partu Popelčině a náležejí k nejlepším vnuknutí skladatele, který již

433 Opera Závěše z Falkenštejna na slova Jindřicha Hanuše Böhma pochází z roku 1877.

434 O reminiscencích srovnej s. 175–176.

dříve v některých písničkách sborových (na příklad v Haničce) šťastně ušel na strunu lidovosti. Ku podivu sbory nové opery jinak vesměs jsou slabé; nelze v nich postřehnouti blahodárný účinek milé lyriky, a co dobrého melodie pro ně vykonala, utápí se v nepříznivém účinku neochvějně akordického slohu (Liedertafelstil) a v unavující symetrii krátkodechých rytmů. Obzvláště nesympatické jest mi unisono sboru pážat v závěru prvního jednání.

Příležitosti ku skladbě samostatných čísel orchestrálních, jež skýtá balet při dvorské slavnosti (v druhém aktu) uchopil se Rozkošný vhodně a užil jí k suitě moderních tanců, jež dovede zajímati. Tato hudba baletní nese barvy francouzské v invenci i orchestraci. Kvalita těchto tanečních fantazií je měnivá, v invenci střídá se dosti pravidelně zdařilejší projev se slabším; ale celková bilance vykazuje přebytek projevu zdařilejšího.

Ku přednostem nové opery náleží konečně převážně dobrá deklamace zpívaného slova; jest dobrem o sobě a plodí [jak] mnoho dobra, tak plastiku projevu na mnoha místech a namnoze novost tvarů rytmických.

Skvělý úspěch novinky ukázal, že si obecnost radost nad přednostmi díla nedává zkalmi námitkami proti jeho slabostem; kritika dojem analyzující nemůže však pochvalu, již zahrnuje přednosti, zároveň snést na tyto slabosti.“

---

Jako Bendl, tak i Rozkošný, věnuje své síly hudebnímu hnutí českému, záhy poznal, že třeba zabořiti do směru, který určil tomuto hnutí vůdce jeho, Bedřich Smetana; a že by bylo pošetilostí oponovati jeho umělecké převaze. Přizpůsoboval se spíše instinktivně než z prozíravosti, ale přizpůsoboval se. Uznal neudržitelnost svého sklonu k homofonii, někdy dokonce i nemístnost svého pachtění se po líbivosti, a usiloval o nápravu: pokoušel se o polyfonii, jevil snahu prohloubiti projev dramatický, do jisté míry i přičiňoval se o českost svého výrazu hudebního. Činil se a hleděl se povznést, ale na místo vůdčové se nevyšinul; neměl k tomu dosti síly impulsivní a tvůrčí, aniž – jak se zdá – toho pozoroval. Jako Bendl, též on považoval se za utiskovaného. V době, kdy obcoval v táboře protismetanovském, namluvili mu pivodovci, že jeho *Svatojanské proudy* staly by se tak populárními jako *Prodaná nevěsta*, kdyby se tak často dávaly. On patrně tomu věřil a po každém novém neúspěchu oper, které složil po *Popelce*, vždy znovu vmyslel se do úlohy pracovníka nezaslouženě odstrkovaného, pronásledovaného, ubíjeného. Se stářím a rostoucí nemožností vyniknutí stoupala roztrpčenost Rozkošného. Pociťoval osamocenost vždy větší, oproti rostoucí složitosti hudebního výrazu, doufal stále v návrat k projevu jednoduššímu a nad vniknutím moderny do hudební tvorby české byl přímo konsternován. Nerozuměl dobře, byl v ní živoucím přežitkem, odkazem minulosti, o který přítomnost přestala se zajímati. Stalo se, že jeho pozdní odchod ze života<sup>435</sup> nebyl pociťován, ba skoro ani nebyl zpozorován. Jen vedle těch, kdož ho blíže znali z dob jemu příznivějších i pozdějších, proň málo utěšených, kdož přilnuli k jeho povaze nevtíravé, neagresivní, sdílné a vděčné za každou známku sympatie, zůstala po něm mezera. Jsouc z nich, v památce přítele posvětil jsem nekrolog, zařazený do *Almanachu České akademie XXIV*.<sup>436</sup> Snešena jsou v něm vlídná slova, poslaná za nebožtíkem v úmyslu dobrém a z popudu přátelského. Třeba nebyla kritikou jeho činnosti, otiskují je zde znovu jako vzpomínku na umělce, s nímž mne osud sblížil:

### **„Josef Richard Rozkošný**

(Narozen 21. září 1833 v Praze, zemřel 3. června 1913 na Smíchově)

Pod živým ještě dojmem pohádkové opery *Popelka* (na text O. Hostinského složil J. R. Rozkošný, dávala se v Národním divadle poprvé 31. května 1885) a pronikavého jejího úspěchu učinil jsem ve svém pojednání o Čtvrtstoletí české hudby (1887) následující záznam:

---

435 Zemřel 3. června 1913.

436 *Almanach České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění* vyšel v roce 1914. Článek je vystřižen a vlepen přímo na volné archy Chválových pamětí.

*„Rozkošný jest dnes padesátník, pracuje s pilností snaživého talentu (tou dobou opět o nové opeře Meluzíně), složil mimo svá dramatická díla, z nichž tři, Ave Maria, Pytlák a Alchymista<sup>437</sup> dosud ještě na veřejnost se nedostaly, řadu instrumentálních a vokálních skladeb, a jest, podle úspěchů, kterých se dosud byl dodělal, jedním z těch umělců, na které česká hudba také v budoucnosti spoléhati může.“*

*Nespoléhala marně. Z oper Rozkošného, tehdy v rukopise chovaných (ani rozepsanou Meluzínu nevyjímaje) sice žádná nedostala se na jeviště; ale plodná práce Rozkošného v oboru hudby dramatické, úspěchem Popelky vzpružená, neutuchala. Následovala řada oper v Národním divadle provozovaných, Krakonoš (1889), Stoja (1894), Satanela (1898);<sup>438</sup> ba ještě rok 1906 pozdravil v počátku svém (6. ledna) premiéru nové opery (Černé jezero<sup>439</sup>) skladatele bezmála třiasedmdesátiletého. I později ještě, téměř až do svého skonu, pokud vůbec mohl pero vésti, zanášel se Rozkošný zpřevoherními plány. Miloval práci a měl dar vytrvalosti v ní. Ač nebyl hudebníkem z povolání a jako úředník půl svého života nejlepší hodiny dne strávil v kanceláři, zabýval se v prázdných chvílích svých kompozicí s neobyčejnou horlivostí, věnuje jí začasť i noci. Opouštěje dosti pozdě večer kruh přátel pochvaloval si, že ještě dvě, tři hodiny bude moci pracovati v klidu nočním, v kterém dle vlastního doznání skladba jeho nejlépe se dařila. Domněnka, že práce noční jest hloubavá, výstředně reflexivní a nervově podrážděná, u Rozkošného nikterak se nepotvrzovala: on vždy tvořil s myslí jasnou, neznal vnitřní rozháranosti, na práci vždy se těšil a vždy nalézal v ní útěchu i odměnu svých snah.*

*Ani úspěch pochybný či zřejmý neúspěch neodňal Rozkošnému vrozenou chuť k práci; na okamžik ho rozmrzel, snad i zabolet, však již v nejbližší chvíli nový záměr skladatelský zaujal celou jeho mysl a vedl s celou chutí k nové práci. A bylo i úspěchů méně uspokojivých dosti v jeho pohnutém životě skladatelském. Svou kariéru divadelní začal slibně roku 1870 s komickou operou Mikoláš (na text Sabinův), v které svým sklonem k líbivé zpěvnosti a svým zjevným smyslem pro působivé barvy divadelní získal si mnoho přízně v obecnstvu, jemuž nevadil zřejmý eklektismus nového skladatele, zhlížejícího se ve vzorech německé a francouzské romantiky, milujícího Mendelssohna a dvořícího se Gounodovi. Vždyť k mistrům jmenovaným s Rozkošným lnula tehdy většina obecnstva. Mnohem více ještě vezpíval se Rozkošný do přízně obecnstva svou druhou operou Svatojanské proudy (premiéra byla 3. října roku 1871),<sup>440</sup> do jejíhož romantického kouzla posluchači s rozkoší se vpíjeli, poddávajíc se ochotně roztouženým zpěvům víly Vltavky, nasyceným mendelssohnovským mélosem. Také tím, že Svatojanské proudy v příčině kompozičního slohu přikláněly se k starší formě operní a hověly požitku pohodlnému, měly k obecnstvu blíže a silně je zaujaly. Na základě kromobyčejného úspěchu Svatojanských proudů Rozkošný nějaký čas vyhráván byl od odpůrců Smetanových proti skladateli Dalibora, vzniklého ve znamení pokroku. Strana Pivodova zmocnila se tohoto úspěchu a též Rozkošného samého, který nějaký čas fungoval jako redaktor protismetanovských Hudebních listů. Ač Rozkošný v době Svatojanských proudů a též později mezi umělci, kteří první nabídli své služby české opeře, stál na straně nesymfoniků a přívrženců starší formy operní (vedle K. Bendla a K. Šebora), nemyslím, že vážně zamýšlel postavit se proti Smetanovi – aspoň činně proti němu nevystupoval. Nebyl Rozkošný povahou výbojný, aniž ochoten bít se za určité umělecké zásady; hledal divadelní úspěch a byl šťasten, že jej našel. Nevedl stranu protismetanovskou, ale po nějaký čas a do jisté míry byl jí veden.*

*Šest let po Svatojanských proudech (14. října 1877) objevila se na českém jevišti třetí opera Rozkošného, Závěš z Falkenštejna (na text J. Böhma), historická opera stříhu meyerbeerovského, pracující plnou parou k efektu vnějšímu, zatížena bombastem námětu a vzoru. Ne vinou hudby, která oproti dřívějším operám Rozkošného*

<sup>437</sup> Opera *Ave Maria* provedena soukromě roku 1855 je patrně ztracena (Ludvová, ed. 2006, s. 453, autorka hesla Marta Ottlová), *Pytláci* z roku 1877, *Alchymista* z roku 1880.

<sup>438</sup> *Krakonoš* na slova Jaromíra Boreckého (1869–1951), *Stoja* na slova Otakara Kučery (1863–1907), *Satanela* na slova Karla Kádnera (1859–1923).

<sup>439</sup> *Černé jezero* na námět Adolfa Heyduka (1835–1923) napsal Karel Kádner.

<sup>440</sup> Na text Eduarda Rüffera.

nejevila ani schodek invenční, ani poklesnutí dovednosti, nýbrž pod tíhou své nepokrokovosti padl Závěš z Falkenštejna. Vzešlá setba Smetanova, dlouho ohrožovaná, a zdusila bující dřívě reakci. Nad neúspěchem Závěše zamyslel se Rozkošný a odmlčel na dalších sedm let; nesl těžce rychlý zánik svého díla, želel zklamáných nadějí, ale dlouho nepoddával se roztrpčenosti a pokořujícímu poznání, že zůstává pozadu, že předešli ho mladší. Přemítal o osudech své tvorby a nabyt přesvědčení, že třeba změnit její směr. Zářivým příkladem Smetanovým a vlivem dr. Hostinského, který na posilu snah o hudební drama šel mezi libretisty, byl Rozkošný obrácen na víru pokrokovosti. Vráťivši se chuť k práci zastala Rozkošného při plné ochotě dopodrobiti se požadavkům pokrokové snahy dramatické, odřící se meyerbeerismu, uznati důležitost prokomponované scény, a podepřítí českost skladby správnou a plastickou deklamací slova. Vzor byl mu dán operami Smetanovými a spolehlivým rádcem stal se mu dr. Hostinský, který napsal pro něho libreto pohádkové opery Popelka.

Popelka (poprvé v Národním divadle 31. května 1885) byla novým úspěchem operní tvorby Rozkošného, rozhodnějším ještě a pronikavějším než Svatojanské proudy, hlavně pak záslužnějším a trvalejším, poněvadž nabytým cestou pokrokovou, prostředky umělečtějšími. V pohádkovém ovzduší Popelky ožily romantické náklonnosti skladatelovy v někdejší své síle a nebylo jejich projevu nikterak na újmu, že skladatel zřekl se dřívější aliance s efektní arií a libivým lyrismem melismatickým. Vzor Smetanův byl bližší, umělečtější a účinnější. Ani sklon k lidovému tónu v písni nescházel, a dobrá deklamace zpívaného slova utužila českost celého hudebního projevu. Ani příležitost k obnově staré lásky, skýtaná ve velkém alegorickém baletu Čtvero ročních počasí,<sup>441</sup> nesvedla skladatele Popelky, libretistou ovšem pečlivě střeženého, k triviálnosti a napodobení rafinovaně vyzývavých baletních efektů meyerbeerovských; nabyta tu u eklektika, nemohoucího postrádati vzoru, vrchu ušlechtilější nota Delibesova.<sup>442</sup> Byl zde tedy Rozkošný rozhodně na nové cestě a první jeho krok na ní byl vítězný.

V Popelce vyvrcholuje operní úspěch Rozkošného. Okouzil padesátátníka a povzbudil k práci ještě usilovnější než byla dosavadní. Jako v životě ve vzhledu, tak i v práci zůstal Rozkošný dlouho mladým a sdílným, v píli neochabujícím. Komponoval s chutí až do nejpozdějšího věku, hromadil díla – ale štěstí čím dále tím méně mu přálo. Nelíbil se Krakonoš (na text J. Boreckého), nechytla Stoja, v které nemohl odolati svodu k pokloně před dobývavostí italského verismu (obdobně Bendl ve své jednoaktovce Matka Míla), zklamala Satanela, a ani Černé jezero, vynikající nejpečlivější prací, se neudrželo. Žádná z těchto oper po Popelce vzniklých nedožila se většího počtu představení; skladatel musil vycítiti z osudu svých děl, že jeho doba minula, že dílo své přežil. V tom tkví kus tragiky. Ta tížila na jeho bližším okolí, v kruhu jeho přátel, kteří uvědomovali si, že ten, jenž takto v pozdním věku prožívá poslední záchvěvy své umělecké tvořivosti, byl z těch málo obětavých skladatelů, kteří stáli u kolébky české opery a pomáhali ji vychovati a vybaviti. Rozkošný sám patrně tuto tragiku svého uměleckého osudu nepostřehl. Vždy znovu nad novou prací zapomněl na neúspěch předchozí, nevzdal se soutěže se silami mladšími, neutuchal v naději, že novým dílem znovu se povznese a tím přispěje k obrodě děl odložených, překonaných.

S touto nadějí šel do hrobu; touto iluzí pozlatil mu osud drsnou skutečnost. Nebyl ze sil vůdcích, neměl v tvorbě své značek osobitosti, nevedl úporný boj za veliké ideje; avšak pracoval oddaně a vytrvale, vydatně v dobách, kdy byla nouze o síly a úspěch, věnoval veškerou práci svou českému umění. Vyplnil své místo, vykonal svou povinnost. Větší jej převýšili a zastínili – toť osud všech menších mistrů, kteří se zrodili a působili v blízkosti géníů. Proto jejich práce přece nebyla marnou, budovali s sebou,<sup>443</sup> pomáhali, museli tu býti, aby vznikla a dovršena byla smělá stavba!

Uměleckou prací svého života téměř celou věnoval Rozkošný české zpěvohře; ostatní obory hudební tvorby, nanejvýš hudby absolutní, pěstoval ponejvíce jen příležitostně, mimochodně, přes to, že v některých (na příklad ve skladbě klavírní, ku které poutala jej náklonnost z mládí, v podstatné části klavírní virtuozitě věnovaného<sup>444</sup>) zůstavil značný počet děl. V drobné práci byl nejšťastnějším jako skladatel sborové písně; tu prospěl mu vedle nehledanosti

<sup>441</sup> Rozkošného balet *Čtvero ročních počasí* se nachází v druhém jednání *Popelky*.

<sup>442</sup> Léo Delibes (1836–1891), francouzský skladatel. Jeho opera *Le roi et le dindon* (*Král to řekl*) byla provedena v Praze poprvé v Prozatímním divadle 9. října 1874.

<sup>443</sup> spolu



invenční smysl pro zpěvnost a lahodu souzvuku. Při tom ozval se začasťe velice zdravě a příchýlně lidový tón v jeho zpěvu přirozeně plynoucím. Jeho jméno, divadlem proslavené, stalo se populárním též v českých zpěváckých spolcích, v jejichž repertoáru sbory jako Hanička, Večerní klekání aj. právem zdomácněly.

Rozkošný byl milé povahy, ochotný, sdílný, poddajný při různostech názorů, zvláště pak nevypínavý, skromný. O hudbě rád mluvil a velice byl vděčen za účast projevenou jeho tvorbě, osudu jeho prací. Výtku proti těmto přijal mlčky, nezřídka uznal i její oprávněnost a v pozdějších letech přiznával se k svému někdejšímu meyerbeerismu jako k očividné chybě. Dovedl přesvědčivě hájiti právo svých oper na české divadlo, jemuž ony v úspěšných svých zjevech prokázaly platné služby, a těžce, jako nevděk pociťoval jejich ústrk a odklad.

\*

\* \*

U třetího z vrstevníků Smetanových, kteří záhy nabídli své skladatelské služby mladému českému ústavu opernímu v Prozatímním divadle, u **Karla Šebora**,<sup>445</sup> skládány velké naděje. Vlastně (časově vzato) prvního z nich, neboť nejen že o operní skladbu dříve se pokusil než Bendl a Rozkošný, on s operním úspěchem předešel i samého Smetanu, jehož *Braniboři v Čechách*, ač již 1863 (tedy týž rok jako Šeborovi *Templáři na Moravě*) hotoví, teprve o čtvrt roku později dostali se na jeviště Prozatímního divadla. Ještě dříve nežli Šebor (již roku 1863) debutoval v Prozatímním divadle s původní operou českou (*Vladimír, bohův zvolenec*) vynikající hudební pedagog **F. Z. Skuherský** (1830–1892); avšak zájem pro jeho skladatelskou činnost vůbec a v opěře zvláště vedle poutavých zjevů ho obklopujících rychle utuchal a záhy nadobro ustal, takže na sklonku let sedmdesátých, když ocitl jsem se na kolbišti hudebně literárním, o jeho významu skladatelském vůbec již se neuvažovalo, a on mezi skladateli – vrstevníky Smetanovými – vůbec nebýval již jmenován. Tím výše ceněny jeho práce pedagogické, kterými u nás po prvé prokmitlo liberálnější nazírání na pravidla hudební skladby.

Mladost, vloha, temperament, úspěch Šeborovy dramatické prvotiny, na jehož podkladě stal se divadelním kapelníkem<sup>446</sup> – vše mluvilo v jeho prospěch. Přirozencům snahy pokrokové sice nezamlouvala se honba mladistvého horlivce pro operu za vnějším efektem, při které byl mu Meyerbeer zářivým příkladem a cílem, ale obecenstvo zjevně si ho libovalo, ochotně mu přizvukovalo. Stal se záhy mužem populárním, a když po uzavření divadla v roce válečném (1866) jal se dirigovati koncerty divadelního orchestru na ostrově Střeleckém, táhli za ním houfně jeho ctitelé. I pak, když ukázalo se, že starší a osvícenější Smetana jde jinou cestou, zůstalo Šeborovi dosti přívrženců, zejména z kruhů širších, jimž lahodil lehký požitek jeho hudby. Přirozeně považovali a přijali jej za svého ti, kdož nepřáli Smetanovi, a když po *Daliboru* (1868) vzplanul boj proti „germanizačním snahám“ tvůrce české opery, kladeno mu mezi jiným za vinu, že utiskuje Šebora, vidě v něm nebezpečného soka. A když po neúspěchu *Blanky*<sup>447</sup> (čtvrté své opery, z roku 1870) Šebor opustil Prahu, tvrdilo se a ochotně kolportovalo, že vyštván byl odtud Smetanou. Jak ve skutečnosti utvářil se poměr Smetany k Šeborovi, o tom vyslovil jsem se již ve svých vzpomínkách z mládí.<sup>448\*</sup> Tamtéž otištěn jest můj příspěvek ku charakteristice umělecké povahy Šeborovy, obsažený v mém spise *Čtvrtstoletí české hudby*. K tomu přičinil jsem několik poznámek o svých skrovných osobních stycích s Šeborem. Byla v nich hned z počátku napjatost, přivoděná mým odsudkem

444 Rozkošný byl v klavírní hře žákem Josefa Jiránka (1855–1940) a V. J. Tomáška (1744–1850) a cestoval v roce 1855 jako klavírní virtuóz po Itálii, Maďarsku, Srbsku a Rumunsku.

445 Karel Šebor (1843–1903), o něm srovnej kapitolu 2 Vzpomínky z mládí.

446 Divadelním kapelníkem v Prozatímním divadle byl v letech 1865–1871.

447 *Blanka* na německý text E. Ruffera.

448\* První díl těchto pamětí [v předkládané edici se jedná o druhou kapitolu].

kompozičního slohu *Zmařené svatby* (1879).<sup>449</sup> Mé vzpomínky na tuto poslední operu Šeborovu a její dojem znovu ožily, když roku 1914 Městské divadlo Královských Vinohradů pokusilo se o její vzkříšení. Před tím kapelník Čelanský<sup>450</sup> vybídl mne, abych jako pamětník premiéry *Zmařené svatby* napsal článek o ní do divadelního listu. Odmítl jsem s poukazem na to, že vylíčení dojmu, který odnesl jsem si z premiéry této opery, nemohlo by vyzníti jako doporučení jejího znovuuvedení na scénu. Avšak zde, na tomto místě vzpomínkám věnovaném, nechť neschází úvaha o nich, ku které provedení *Zmařené svatby* v divadle Vinohradském dalo podnět. O tomto provedení referoval jsem (v *Národní politice* ze dne 22. března 1914) takto:

„Městské divadlo Král. Vinohradů sáhlo do minulosti české zpěvohry a vyneslo na světlo **Šeborovu Zmařenou svatbu**, tedy dílo, jež vzniklo z negace pokrokových snah české hudby dramatické a tím samozřejmě postavilo se proti tomu, co chtěl a hájil Bedřich Smetana. Uvážíme-li, že v době, kdy objevila se *Zmařená svatba* (její premiéra byla v Prozatímním divadle 25. října 1879), česká opera byla v držení *Dvou vdov* (od roku 1874), *Hubičky* (od roku 1876) a *Tajemství* (od roku 1878), že tedy pro kompoziční sloh komické opery vůbec a proudu národní (jež tanula na mysli Šeborovi) zvlášť byly tu vzory zářivé, pochopíme, že opera Šeborova, neznající prokomponované scény a hledající spásu české hudby dramatické v uzavřených číslech formy písňové, bez souvislosti dramatické prostě vedle sebe položených, v kruzích přátel uměleckého pokroku zarazila, mezi ctiteli díla Smetanova vzbudila odpor. *Zmařené svatbě* přičítána tendence protismetanovská, tkvící v tom, že opera tato přesně sdělána byla podle receptu, který české opeře doporučovali odpůrci Smetanovi: opera česká musí prý se opřít o národní píseň, jež zaručuje její rázovitost; sblížití ji s reformami Wagnerovými jest hříchem a usiluje o její germanizaci. Šebor respektoval tento příkaz velmi svědomitě; jeho opera jest směsí písni v lidovém tónu, někdy šťastně tento tón zachycujících někdy do larmoyantního tónu německých písničkářů vybočujících, polyfonnímu slohu odporujících, výraznost slova podceňujících. Referuje o premiéře *Zmařené svatby* (psal jsem tehdy do Šimáčkova deníku *Posel z Prahy*),<sup>451</sup> vytknul jsem, že tato opera komponována jest ve slohu dávno překonaném, ku kterému česká hudba dramatická nikdy nesmí se vrátiti. My, přívrženci Smetanovi, patřili jsme již tehdy na operu Šeborovu jako na přežitek; v širších kruzích obecnstva sklon k lehkému požitku, kterému hověla *Zmařená svatba*, získal jí mnohého přívržence, mnohou duši poddajnou získaly jí též proudy protismetanovské, dosud nevyschlé. Ale pozice Smetanova, upevněna hlavně pronikavým úspěchem *Hubičky*, odrazila tento útok na svou pokrokovost hravě. *Zmařená svatba* vlivnými činiteli protežovaná, se neudržela; po devíti představeních<sup>452\*</sup> zanikla nadobro. Její znovuvzkříšení dnes pochopitelně může míti jen cenu historickou, či – jak případně bylo zdůrazněno – význam retrospektivní. Vloha Šeborova, vysloveně eklektická, ale nikterak nepatrná, octla se tu na scestí. Pokud Šebor řídil se vlastní náklonností, která vedla ho k opeře historické a nasýtila vlivy meyerbeerovskými, byl šťastnějším ve své operní tvorbě; hned v prvním díle (*Templáři na Moravě*,<sup>453</sup> 1865) zvítězil, pak zejména v *Husitské nevěstě*<sup>454</sup> (1868) vítězství své znovu utvrdil. Po jedenácti letech jeho pokus o operu proudu národní, ku které spíše dal se přemluvit nežli přilnul z vlastního popudu, ztroskotal. Ukázalo se, že v osmi letech, které jako vojenský kapelník<sup>455</sup> strávil mimo rodnou zemi, ztratil styk s českou operou a jejím rozvojem, že se izoloval na stanovisku překonaném. Dnes

449 Opera *Zmařená svatba* na text Marie Červinkové-Riegrové.

450 Ludvík Vítězslav Čelanský (1870–1931) založil operu Vinohradského divadla roku 1907, opětovně se vrátil do jejího vedení roku 1913.

451 O této Chválově činnosti viz první kapitolu Stať úvodní.

452\* Jedno bylo ještě v roce následujícím.

453 *Templáři na Moravě* na text Karla Sabiny.

454 *Husitská nevěsta* na text E. Ruffera.

455 Šebor byl vojenským kapelníkem celkem 20 let (1872–1892).

*jest s dílem svým ve výhodě potud, že netřeba se obávati jeho výbojnosti. Jeho vypočítavost pozbývá významu; zbyla jen naivnost nazírání na potřeby dramatické skladby, dnes naprosto nenebezpečná. V rámci retrospektivním spíše ožiti může některá přednost invenční, promlouvající o vloze tvůrcově (připomínám na příklad finále prvního a třetího jednání, sloužící za podklad k ouvertuře, nebo polky k tanci hrané). Nedramatičnost skladby a její neplodný primitivismus ovšem byl a zůstal kamenem úrazu. Kdyby dnes dával se Škroupův Dráteník, uvědomili bychom si, že roku 1826 dramatická hudba byla o mnoho dál, než určuje tato první česká opera, ale že venkoncem nezůstává za průměrným nazíráním své doby na potřeby opery. Naproti tomu Zmařená svatba z roku 1879 jest pomníkem zbloudění, značkou reakce, o které lépe by bylo mlčeti.“*

Zmařená svatba, první z Šeborových oper, o nichž uvazuje se v úřad hudebního kritika měl jsem právo a povinnost veřejně se vysloviti, byla zároveň jeho poslední. Bezmála dvě desetiletí ještě byl Šebor hudebně činným (skladatelsky ovšem spoře, skoro jen mimochodně), avšak o operní skladbu se více nepokusil. Ač od roku 1894 až do svého skonu (zemřel roku 1903) žil opět v Praze v blízkosti Národního divadla, po němž v mládí horoucně toužil, přec nedal se více jako dramatický skladatel do jeho služeb. Mimo hudbu k výpravné hře *Carův kurýr* (roku 1892) neskyl mu vůbec nic nového. Z jeho hudby mimodivadelní málo co zabloudilo do Prahy. Pamatuji se na *kvinteto pro smyčcové nástroje*, dosti primitivní komorní skladby, v níž mnohohlas nedovedl zdomácněti, heslo melodióznosti bylo heslem útisku polyfonie.

Z ostatních oper Šeborových setkal jsem se jako hudební referent jedině s *Husitskou nevěstou* (z roku 1868) – byla vůbec jedinou, s níž učiněn pokus o znovuoživení – a to v lednu roku 1881 v Prozatímním divadle, kde basista Karel Čech<sup>456</sup> obral si ji k své benefici, pak roku 1884 v Národním divadle, jež rozšiřujíc svůj repetoár domácích oper rozhodlo se pro zastoupení v něm Karla Šebora. Po obakrát v referátech svých (v *Politik* ze dne 7. ledna 1881 a 2. května 1884) ochotně přisvědčil jsem k pokusu rehabilitace díla skladatele, který z prvních přispěl ku vzniku samostatné opery české a pečoval – ovšem že po svém způsobu – o její zdar, měl tedy platný nárok na to, aby byl slyšán též v novém jejím chrámu. Při tom ovšem nikterak netajil jsem se se svými námitkami proti nevhodné zastaralosti jeho kompozičního slohu operního.

Zpráva o představení *Husitské nevěsty* v Prozatímním divadle přiznává dílu bohatství invence, vzlet obraznosti, zároveň ale zjišťuje, že proti těmto přednostem staví se řada vad, mezi nimiž nejpovážlivější jest „*neúnavné pachtění se za vnějším efektem, úsilí o získání jej za každou cenu, i za cenu krásy, meyerbeerismus po nejpovážlivější své stránce, zachycený s vkusem nevytříbeným a prováděný do důsledků nejpovážlivějších.*“ (...) „*Orchestrální sforcata,*<sup>457</sup> *působící lekavě jako blesk z čista jasna, násilně vzduťé ansámby se stereotypním unisonem zpěvu a akordickými violami v doprovodu, množství běžných homofonních frází operních – vše to by Šebor dnes zajisté již nenapsal.*“ (1881)

Uvedení *Husitské nevěsty* do Národního divadla pozdravil jsem takto:

„*Jako jeden z prvních, kdož komponovali dramatickou hudbu na původní český text, tedy skládali českou operu, a sice s úspěchem, měl Šebor nepopíratelně, řekl bych že samozřejmě, nárok na to, spatřiti v Národním divadle znovu jedno z děl, jež jako český umělec byl věnoval českému jevišti. S jistou hrdostí pohlížela kdysi česká společnost na mladičkého, sotva škoie odrostlého hudebníka,*<sup>458</sup> *který svou operní prvotinu (Templáři na Moravě) prezentoval okázale a s jistotou, již záviděti mu mohli zkušení skladatelé. Zjevným byl tu ohnivý, mnohoslibný talent, který*

456 Karel Čech, vlastním jménem Tausík (1844–1913), působil jako basbarytonista Prozatímního a Národního divadla (1868–1890).

457 sforzata

458 *Templáře na Moravě* napsal Šebor jako dvaadvacetiletý mladík po odchodu z pražské konzervatoře, působil již jako kapelník v Erfurtu (1863–1865).

s mladistvou žádostivostí zmocnil se vládnoucí efektní opery a bez všelikého uvažování šel slepě za osvědčenými jejími vzory. Bylo třeba vyčkati tu ustálení se kvasící vloh, zmohutnění tvůrčí síly, fáze vyzrávání, v které k činu vede umělecká rozvaha, v které plodně ukládá se kapitál, jež by jinak byl promrhán. U Šebora prodloužil se zpupný chvat tvorby, poměry vzněcován a podporován, více než bylo zdrávo a užitečno. Mladému rytíři zalíbilo se na poli, na kterém byl získal zlatých ostruh, on nepomyšlel na pochod ku předu. Sledovala opera za operou, z každé vyzíral hudební talent ve spojení s vlohou dramatickou, ale hýřivý a nerozvážený. Účel posvěcoval mu prostředek a tvoření bezstarostně otevřelo eklektismu dveře dokořán. Ani nejlepší opera z tohoto období tvorby Šeborovy, právě do Národního divadla uvedená Husitská nevěsta, nezůstává o tom v pochybnostech: uvádí-li nám prvé dueto Jaroslava a Růženy, nebo baletní hudba v druhém aktu a mnohý jiný zdravě zhudebněný moment opery na paměť krásné nadání skladatelovo, tedy ve všem ostatním zmocňuje se nás vědomí, že koná se tu ve francouzských a italských revírech hon na efekty a že často se přestřeluje. Jsem toho mínění, že skladatel Husitské nevěsty dnes jinak smýšlí o naduřených unisonách souzpěvu, o vtíravých kadencích a korunách sólistů, o báječné okovanosti orchestru plechem, vůbec o vládě křiklavého efektu, již před šestnácti roky považoval za nevyhnutelnou, jediné účinnou. Nebude nám proto za těžko opět rozloučiti se s Husitskou nevěstou, obzvláště nahradí-li ji Šebor novou operou, v které vyslovovalo by se jeho nynější nazírání na umění a projevila se jeho vyzrálá tvůrčí schopnost.“ (1884)

K tomu však nedošlo. Snad že Šebor z pohodlně, při kapelníčení vojenském a civilním<sup>459</sup> odvykl práci tvůrčí, a nebo – a to zdá se mi pravdě nejpodobnější – za dlouholetého pobytu mimo vlast odcizil se poměrům ve středisku českého hnutí hudebního a cítil, že nedovedl by se s ohledem na nastalé změny směru a názoru uměleckého znovu do nich vžítí. Do jisté míry také tížilo ho vědomí, že kdysi stavěl se či staven byl proti dobré věci, již hájil Bedřich Smetana, ač jinak zase považoval se za oběť Smetany a smetanovců. Že sám se znemožnil svým strnulým konzervatismem, v kterém pochoval vlohu svou i naději v ni skládanou, sám nepostřehl, a postřehl-li či vytyčil, nikdy nepřipustil. Podobně jako Bendl a Rozkošný, s nimiž sdílel osud eklektiků uprostřed zjevů svou rázovitostí uchvacujících, měl se za utiskována a zneuznána. Nepochopil, že upozadován jest a zaniká postupem přirozeným, neodvratným, a že osud jeho díla jest zpečetěn. Odešel s přesvědčením, že budoucnost zjedná mu zadost[i]učinění. Zatím nezadržitelně upadá v zapomenutí...

\*  
\*   \*  
\*

O dvou vrstevnicích Smetanových, o **Vojtěchu Hřímálém** (1842–1908) a **Vilému Blodkovi** (1834–1874), kteří v době svého prvního divadelního úspěchu upoutali k sobě pozornost operního obecnictva českého a považování byli za muže budoucnosti, mohu jen něco málo poznámek přičinit k tomu, co v I. díle tohoto spisu zachytil jsem ze svých vzpomínek z mládí.<sup>460</sup> První divadelní úspěch získán byl u Blodka komickou operou *V studni* roku 1867, u Hřímálého komickou operou *Zakletý princ* roku 1872, a u obou byl zároveň posledním. Druhá opera Blodkova, *Zítek*, na text Sabinův, zachovala se v pouhé skice (viděl jsem ji a prohlížel u žáka Blodkova J. Káana z Albestů, který nějaký čas zanášel se myšlenkou ji doplnit)<sup>461</sup> a druhá Hřímálého, *Švanda dudák* z roku 1885, pro Národní divadlo určená, do něho se nedostala.<sup>462</sup>

<sup>459</sup> Civilním kapelníkem byl od roku 1892 do své smrti.

<sup>460</sup> Viz kapitolu 2 Vzpomínky z mládí.

<sup>461</sup> Opera *Zítek* (též *Čaroděj Zítek*) komponovaná od roku 1868 zůstala nedokončena. Vdova V. Blodka požádala o dokončení B. Smetanu, který ale odmítl. Blodkovu pozůstalost spravoval Jindřich Káan, po jeho smrti roku 1926 byla rozptýlena a řada skladeb ztracena. K příležitosti stého výročí Blodkova narození upravil první dějství opery František Xaver Váňa a jakožto ucelený fragment byl proveden dne 3. října 1934 v Národním divadle O. Ostrčilem.

O Blodkovi, jeho způsobu skladby a vyučování i o tom, jak zmocnila se ho a jej zdolala zákeřná nemoc (choroba duševní, které podlehl v ústavě choromyslných), později často vypravoval mi vděčný jeho žák J. Káan z Albestů. Osobně jsem s Blodkem znám nebyl. O Hřímalem, který před svou operou ve své hodnosti jako ředitel orchestru divadelního<sup>463</sup> složil něco dovádivé hudby do frašky *Chňap, Lap, Šnůra* a byl u svých kolegů osobou velmi oblíbenou, napsal jsem do *Čtvrtstoletí české hudby* (1888):

„Po Šeborovi, který výhradně pěstoval patetickou hudbu operní, objevil se ve Vojtěchu Hřímalem talent pro komickou zpěvohru. Také Hřímálý záhy opustil vlast svou,<sup>464</sup> když byla první a jediná jeho komická opera *Zakletý princ*,<sup>465</sup> 1872 poprvé provedena a do dnes na repertoáru českém se udrževší, dokázala vynikající jeho nadání pro lehký druh zpěvoherní skladby. Hudba *Zakletého prince* sice často zabíhá do povrchní hudby operetní, tím tedy v mnohé příčině v částech opouští půdu, na které chceme, aby se vyvíjela a zkvétala česká zpěvohra komická, hudební veselohra česká (ne fraška); ale zdravá, nenucená komika a jasný smysl pro dobrou charakteristiku oživují hudbu tuto, jejíž proud jest čilý a veselý. Vynalézavost Hřímálého jeví se v ní lehkou a šťastnou a lahodí, byť nevyvíkala původností.“

Hřímálý byl na výsost nespokojen s tímto posudkem své vlohy a svého díla. Psal mi (německy) z Černovic, kde prý lépe jest ceněn než ve své domovině, a rozhořčeně ohražoval se proti nařčení z nepůvodnosti. On, v jehož projevu, uhlazeném a vtípném, značka originalnosti schází na dobro! Potvrzuje se tu stará zkušenost, že umělci snáze odpustí všemožné výtky, jejich výtvaru činěné, nežli zmínku o jejich eklektismu, již zpravidla považují za příhanu svého díla a své povahy. Jako by velká část dějinných úspěchů hudebních, vítězné vyvrcholení postupů a konečné uhájení i uplatnění nových směrů originalními duchy naznačených, pracně započatých, začasť nebylo dílem a zásluhou epigonův!

---

Dříve než na tomto místě bude promluveno o epigonech české skladby hudební, o následnících vůdců, stůž zde slovo o umělci, který časově byl vrstevníkem vůdců, ale neuhájiv samostatnosti, ocitá se v jejich podruží, podléhá ve tvorbě své různým vlivům domácím i cizím, se svým vysloveným eklektismem neustálí se na vzorech českých, ač zejména a v pozdějším svém díle silně k nim je váben. Jest to **Josef Nešvera** (narozen 24. října 1842 v Praskolesích u Hořovic, zemřel 13. dubna 1914 v Olomouci). Byl v době své skladatelské vypěstlosti dosti řídkým hostem v Praze, osobně i dílem svým; proto v zápiskách svých soukromých i v recenzích uveřejněných jest poměrně jen málo poznámek o jeho činnosti umělecké, dlouholeté a obsáhlé. Soustředěnější črtou orientační o umělci a jeho díle jest pohrobní vzpomínka, již zachytil jsem pro *Almanach České akademie*, roč. XXV a z níž otiskují zde podstatnou část:<sup>466</sup>

„Po smrti J. R. Rozkošného († 1913), s nímž sblížoval ho eklektism tvorby hudební, byl **Josef Nešvera** seniorem českých skladatelů. Poněvadž Nešvera od svého 25. roku žil mimo Prahu – krátce jako učitel v Hořovicích, na to po 10 let jako ředitel kůru v Berouně, pak dva roky v stejném povolání v Hradci Králové a od roku 1880 jako

---

462 Hřímálého opera *Švanda dudák* byla poprvé provedena 20. ledna 1896 v Plzni, její libreto od J. H. Böhma k této příležitosti upravil Karel Želenský (1865–1935). Hřímálý měl blízké vztahy k Plzni, kde se narodil a kde byl jeho otec Vojtěch Hřímálý st. (1809–1880) čtyřicet let varhaníkem.

463 Hřímálý byl koncertním mistrem Prozatímního divadla od roku 1868 a ředitelem jeho orchestru v letech 1870–1872. O muzikantské rodině Hřímálých srovnej Bartoš 1938, s. 200–202.

464 Hřímálý odešel do Černovic v tehdejší Bukovině, dnes Ukrajině, roku 1874.

465 Opera *Zakletý princ* na slova J. H. Böhma byla provedena poprvé v Novoměstském divadle 13. května 1872.

466 Vyšel v roce 1915. Článek je vystřižen a vlepěn přímo na volné archy Chválových *Pamětí*.

kapelník při dómu v Olomouci na místě P. Křížkovského<sup>467</sup> – scházel tomuto středisku českého hnutí hudebního stálý styk s jeho tvorbou uměleckou. Četné jeho skladby jen zčásti vydány byly tiskem (některé v cizině) a rovněž zčásti jen v Praze provozovány byly veřejně. V Praze byl Nešvera řídkým hostem a obdobně i jeho skladba objevovala se tu jen kuse, více náhodně přivolána než soustavně pěstěna, v jednotlivých svých projevech ne vždy vynikající. Charakteristickým pro nedostatek styků českého ohniska hudebního s tvorbou Nešverovou jest fakt, že ze čtyř<sup>468</sup> jeho oper<sup>469\*</sup> jedině *Perdita* v Praze byla provozována (v Národním divadle roku 1897).

Nedostatek tento pravděpodobně do značné míry pocítovala též umělecká snaha a úkonnost Nešverova. Podobně jako před ním Vojtěch Hřímálý a Karel Šebor dlouhým pobytem v cizině ztratili dotek s pokrokovými snahami a počiny domácího hudebního hnutí a pozdě došli k toho poznání, též Nešvera, ač již v počátcích svého vývoje skladatelského byl svědkem silného rozmachu české hudby a mohl v něm získati posilu vlastních tužeb a obmyslů, v době nejintenzivnější činnosti umělecké, vzdálen hřejivých proudů pražských, vždy více zapřádal se do konzervatismu, z části zajisté již povahou podmíněného, jinak nepochybně též vlivem výchovy – jeho učitelem hudby byl vynikající pedagog, avšak zkostnatělý konzervatívec J. Krejčí – vrostlého.

Do tohoto sklonu ku konzervatismu zapustila své kořeny láska k hudbě absolutní, která – pokud oplozovala tvorbu v oborech této hudbě vlastních – působila blahodárně, avšak povolujíc svým choutkám též při hudební kompozici na básnické slovo, podřývala její význam a účín. Láska tato, kterou když projevuje se nemístně pocítujeme jako slabost, byla tou měrou nepřekonatelná, že vměšovala se i do těch uměleckých počínů Nešverových, v kterých vedle vlastních jeho intencí rozhodovati měla jedině snaha pokroková. On, horlivý Cecilián, z návodu a přesvědčení přívrženec reformy hudby chrámové ve smyslu Wittově,<sup>470</sup> které zasvětil celou svou činnost reprodukční a velkou část své produkce, ani v církevní skladbě své nedovedl se ubrániti choutkám absolutně hudebním, které nejednou přiměly ho k tomu, že odchytil se od pravé cesty, poklonil se dráždivé zvukovosti a struny svého varyta naladil na tón světský.

Přes to význam Nešverův tkví v **hudbě církevní**, které věnoval nejlepší dary svého plodného ducha. Mnohé z jeho nesčetných **mší** velkých i menších, **mešních vloček**, **responsorii** a **motet** vynikají invenčně a polyfonií slohově ušlechtilou. Polyfonie plynná, velkokvětá byla vůbec předností skladby Nešverovy všady, kde nehnán krátkou lhůtou pro práci příležitostní, nespíchaje, na práci dal si záležeti. V jeho skladbách vokálních, po většině bohoslužbě věnovaných, překvapuje začasté důmysl u vedení hlasů vždy zpěvného a plně vyvinutým smyslem pro kyprou zvukovost ovládaného. Jeho přední duchovní dílo, **žalm** *De profundis* (o pěti číslech s průvodem orchestru), které upoutalo též pozornost ciziny<sup>471</sup> a jeho činnost v oboru hudby církevní velice povzneslo, vyniká všemi zmíněnými přednostmi tvorby Nešverovy a vzniklo v obzvláště šťastných chvílích jeho vynalézavosti. Napadá v něm silná výraznost zpívaného slova, která jindy, v okamžicích méně střežených, až příliš ochotně ustupuje před výbojem choutky absolutně hudební. Takovýto ústup výraznosti slova zpívaného před diktátem záliby absolutního hudebníka

467 Skladatel Pavel Křížkovský (1820–1885) vynikl hlavně ve vokálním oboru.

468 Do roku 1905 Nešvera zkomponoval následující opery: *Bratránek* z roku 1882 na text Antonína Koukla (1860–1884), *Perdita* z roku 1893 na text Jaroslava Kvapila, *Lesní vzduch* z roku 1896 na vlastní text, který později přepracoval Claudio Běhal a S. Pohl, poprvé v Brně 31. ledna 1897, *Radhošť* (nebo také *Černokněžník*, 1903–1905) na text Bedřicha Remeše (pseudonym B. Kazničov), premiéra byla v Brně 7. února 1906. V Praze byla *Perdita* provedena 21. května 1897 a *Radhošť* 30. října 1906.

469\* [poznámka pod čarou je součástí citovaného článku] *O páté opeře Nešverově, Mořské ženě, komponované na Pohlovo německé libreto, neproniklo do veřejnosti žádných zpráv. Jest prý složena ve způsobu hudebního dramatu.* [Opera *Meerweib* je považována za nerealizovaný operní plán, dle uváděných informací Nešvera o její realizaci uvažoval v letech 1908–1910, viz Ludvová, ed. 2006, s. 365, autor hesla Pavel Petránek.]

470 František Xaver Witt (1834–1888) byl skladatel a reformátor církevní hudby.

471 *Žalm De profundis* z roku 1889 byl proveden v Anglii.

pozorujeme na příklad na mnoha místech i v nejsložitější a nejobjemnější duchovní práci Nešverově, v **oratoriu** Job<sup>472</sup> (provedeném v Praze roku 1913), jinak velice pozoruhodném a poutavém i tím, jak uplatňují se v něm vlivy starších i novějších vzorů. Převládá v něm zpěv sólový; podíl sborů na celku jest poměrně malých rozměrů, ale kvalitativně značně vyvýšený.

Zmínka o novějších vlivech na tvorbu Nešverovu uvádí na paměť dávné, již po prvých skladatelských pokusech Nešverových vzniklé a všemi následujícími jeho publikacemi dotvrzované poznání, že skladateli jinak bohatě nadanému scházelo dar rázovitosti, že Nešvera uměleckou povahou byl **eklektikem**. Již v letech osmdesátých líčil jsem – promlouvaje o **klavírních skladbách** Nešverových tehdy publikovaných – dojem z nich těmito slovy: ‚Malé programní skladby v Hudebních obrazcích jsou vesměs schumannovské barvy, kdežto později uveřejněné **mazurky** a **koncertní valčíky** Nešverovy lnou k hudebnímu výrazu Chopinovu, osvojující si i charakteristickou klavírní techniku velkého Polského mistra.‘ (...) ‚Skladby Nešverovy nevynikají původností – té již z důvodů svrchu uvedených a v uvážení, že schumannovsko-chopinovský sloh srostl s povahou Nešverovou, od něho nelze dobře se nadíti – za to však ušlechtilým výrazem, bohatou a zvláštní harmonikou a modulací, jakož i pečlivou a jemnou kontrapunktickou prací. Zvláště zajímavá jest u Nešvery hra s motivem, a to tím, že se koná v měnivém světle chromatiky.‘

Rozumí se samo sebou, že církevní skladby Nešverovy tíhly k jiným vzorům než skladby klavírní (z těch jmenuji ještě Dvanáct studií, op. 30, Polonézy, op. 36, pak větší samostatností invence se vyznamenávající Lístky do památníku, op. 68 a Motýlky, op. 70); opět jiným vlivům podléhají **komorní** a **orchestrální** skladby Nešverovy: smyčcové kvarteto, klavírní trio, řada skladeb pro **housle** s průvodem klavíru (z nich Ukolébavku z C dur rád hrával a účinně popularizoval F. Ondříček<sup>473</sup>) a pro **violoncello**, pro orchestr Suitu, Serenádu, Pohádky, Arabesky, Novellety, Symfonii, Slavnostní ouverturu, Houslový koncert aj. (ponejvíce dosud v rukopise chované). Co ze skladeb těchto v Praze veřejně bylo provedeno, vyznamenává se uhlazeností po stránce formální, u Nešvery obvyklou, velkokvětou melodií a dovedností práce s motivem. Z influencí uplatňuje se vedle základní schumannovské též druhořadně mendelssohnovská, v pracích orchestrálních, zejména pozdějších, do značné míry též vliv Smetany a Dvořáka.

Sklon k hudbě lidové, jak jeví se občas ve **světských vokálních skladbách** Nešverových, v sólových písních (Starosvětské písničky na slova Sládkova) a zpěvech sborových (Moravěnko<sup>474</sup>, České písně), nebyl našemu skladateli vrozený – jinak byl by musel ozvat se častěji i jinde a dosíci určovacího vlivu na invenci – spíše řídil se příkladem vůdců českého hnutí hudebního a nesl zřetelně stopy své závislosti na něm. Nejvolněji a nejjasněji obráží se lyrism Nešverův v Milostných písních. Ve sborech, vesměs výborně znějících, poněvadž v příčině výhodného vedení hlasů obzvláště vyspělých, častěji do projevu zdravě procítěného vloudí se rčení konvenční. Málokdy hyzdí fráze vysloveně všední skladbu Nešverovu; avšak obratu konvenčnímu ona někdy se i v nejšťastnějších svých chvílích nevyhne.

Jakkoliv Nešvera celou svou působností, životním povoláním a popudy ku tvorbě z něho pochodícími tkvěl v hudbě duchovní, přec po celý život nepřestala ho vábiti na protilehlém póle **skladba operní**. Někdy uprostřed let osmdesátých hrál mi na klavír svou dramatickou prvotinu Bratráněk, která nikdy do divadla se nedostala. Roku 1897 objevila se v Národním divadle hudební pohádka Perdita (text Jaroslava Kvapila dle Shakespearovy Pohádky zimního večera); potom následovaly Lesní vzduch, Černokněžník<sup>475</sup> a Mořská žena. Z jediné z těchto oper, kterou jsem viděl a slyšel, z Perdity, vysvitlo přesvědčivě, že vloze Nešverově schází zápalná jiskra dramatická. Vše, čím vrozený hudební dramatik se vyznačuje, ostrá, úsečná charakteristika jednajících osob, schopnost k vystižení situace,

472 Job, opus 111, na slova Bible z roku 1912 bylo provedeno v Praze poprvé 3. března 1913.

473 František Ondříček (1857–1922) byl jeden z největších českých houslových virtuózů.

474 Píseň *Moravěnko milá* byla zpoučarizována Pěveckým sdružením moravských učitelů.

475 Černokněžníkem je míněna opera *Radhošť*.

zdůraznění a vyzdvižení dějových obrátů, případné prokomponování scény a plastická deklamace zpívaného slova, v Perditě neozvalo se jasně a rozhodně, nýbrž matně, s polovičatostí neuspokojující, projevující spíše snahu o výraz dramatický, než efektivní schopnost jej dosíci. Nejlépe dařilo se Nešverovi a nejúspěšněji v opeře vedl si tehdy, když v důsledcích požadavku libreta dramatik ustoupil lyrikovi a tento mohl se rozepětí plným prsním tónem. Cituji zde shodně o tom vyjádření z posudku o Perditě (v Politik 23. 5. 1897):

„Kdežto velký dramatický úkol předehry jest nad síly skladatelovy, vychází převládající lyrika prvního aktu vstříc tužbám jeho srdce. Pastorální základní tón v hudbě scén pastýřských, lidově zabarvených a ve způsobu dudácké zajímavými prodlevami vyzdobený, velice se zamlouvá a celku dodává zdravé barvy.“

Často vměšuje se do dramatické koncepce Nešverovy absolutní hudebník, zdržuje postup děje a přerušuje plynutí tok dialogu. Dovede sice ponejvíce říci něco zajímavého a vyjadřuje se s ušlechtilou uhlazeností, avšak pocítujeme v opeře dvojnásob ostře nemístnost projevu absolutně hudebního, textem nejen nezdůvodněného, nýbrž jeho obmyslu přímo na odpor se stavícího.

Z toho, co zde pověděno, vysvítá, proč Nešverova touha po pronikavém operním úspěchu, přes všechnu oběť práce důmyslné, obratné, a přes zdobu invence líbivé a přitom nikterak v povrchnostech si nelibující, zůstala neukojena. Mistr v jiných oborech hudební skladby, zejména pak v hudbě duchovní s úspěchem si vedoucí, právě tento schodek v bilanci svých uměleckých úspěchů, ku kterým družili se též vynikající úspěchy hudebně výchovné, nesl těžce a pocítoval jako nespravedlivý, jemu zjevně křivdící. V létě 1911 sešel jsem se s Nešverou v lázních luhačovických (svým rejem Na Slovácké bůdě odvděčil se těmto lázním za hojivý jejich účín) a byl svědkem toho, jak tento shovívavý muž uhlazených způsobů, nikdy výbojný a vždy ochotný i vlastní nepřátele omluviti, rozčílil se nad ústrkem, kterým trpěla jeho operní tvorba. Byl přesvědčen o tom, že děje se tak nezaslouženě a že budoucnost přinese nápravu. „Proto operní skladby nenechám“, doložil sám sebe konejše; a dle doslechu zabýval se jí ještě v úmrtním svém roce.

Celkový obraz umělecké činnosti Nešverovy skýtá hojně zajímavých rysů. Zrcadlí se v něm duše hudbou překypující, vnímavá a poddajná cizím vlivům, které v ní se přerodují a splývají s vlastní invencí. Profil Nešverův je měkký, zpravidla zasněný, výjimkou ostřejšího výrazu nabývající, oko bystré; usměvavá tvář zvažní při řešení přísných úkolů uměleckých a jeví nadšení, když obráží se v ní silný vniterní vznět. Jako v povolání svém kapelnickém, Nešvera i v hudební skladbě byl pracovníkem pilným a vytrvalým. Co jen děl, z části velmi obsáhlých, věnoval bohoslužbě (vokálních i instrumentálních, najmě **varhanových fug, preludií a improvizací**). Tvořil lehce (tím vysvětluje se úžasná jeho produktivnost), avšak nikdy lehkovážně. Vždyť náměty i vzpruhy jeho skladby byly vážné, umělecky upřímné a řídily se vznešenými vzory. Eklektism byl podstatou, nikdy však příhanou jeho tvorby, která, i když v nestřežených okamžicích zbloudila, vždy rychle se vrátila na pravou cestu. Nebyl velikánem, avšak nad prostřednost vynikal snahou i výsledkem. Co po sobě zanechal, nezapomene a nevyčerpá se snadno!

\*

\* \*

## 4.2 Následovníci vůdců českého hudebního hnutí

Působil-li příklad Smetanův již na vrstevníky tvůrce české opery, v tradicích německého a francouzského romantismu vyrůstší, silou neodolatelnou, oč více zabaviti musel skladatele dorůstající, mocí a úspěchem tvorby mistrovsky okouzlené, dýšící v ovzduší vyslovené českosti, jež charakterizovala projev vůdců českého hnutí hudebního, uhodila na nové struny a vyluzovala nové zvuky. Třeba ještě dnes, po bez mála půlstoletí účínu a vlivu díla Smetanova nelze výstižně určití kritéria **české školy skladatelské**, již založil Bedřich Smetana a k níž záhy jako spolupracovníci přihlásili se Antonín Dvořák a Zdeněk Fibich, tím méně pak přesně stanoviti hranice oblasti její vlády, to přec nemůžeme neznamenati, že [v]stává, vyvíjí se určitými směry, že na jisto postaveny jsou značky její zvláštnosti. Co jen typických rytmů a zvláštností melodického spádu získává se v této škole správnou deklamací



zhudebněného slova, co značek rázovitosti prolínáním vynalézavostí živly hudby lidové! Je vzácným požehnáním české školy, že zakladatelem jejím vstřípena [je] jí náklonnost k pokrokovosti, a že stoupenci její předem odprisáhnouti musí všechny tužby konzervativní, chtějí-li v ní vyniknouti. Výchova v této škole děje se ve znamení elitního nazírání na potřeby umění. V duchu tohoto uměleckého odkazu Smetanova byl činným Fibich jako učitel hudebního dorostu českého. Nejčelnější z následovníků vůdců českého hnutí hudebního byli žáky Fibichovými a přijali vysvěcení na stoupence české školy skladatelské z jeho rukou. Vedle toho intenzivní vlivy smetanovské a dvořákovské přirozeně též přímo působily na vznětlivé mladistvé talenty. Po příkladu vůdců též jejich následníci prací svou tíhli k divadlu, které bylo s to i ochotno seznámiti je s obecnějším, vystaviti jejich operní pokusy. V příčině připouštění oper nových lidí na jeviště zavládla v českém divadle hned zprvu praxe velmi liberální. Zpravidla provádělo se vše, co vůbec bylo proveditelné, již proto, aby k mladému ústavu opernímu přiváběny byly pracovní síly. Také později a dokonce i v Národním divadle, v kterém zvýšený náklad na výpravu nabádal k větší ostražitosti při výběru operních novinek, odmítnutí nabídnutého operního díla domácího (aspoň za ředitelství Šubertova) bylo řídkou výjimkou.

Teprve od roku 1900, v kterém Společnost převzala vedení Národního divadla a šéfem jeho opery stal se **Karel Kovařovic**, usuzováno [bylo] přísněji o kvalitě nabízených operních novinek domácích a učiněno podmínkou přijetí, že zadaná operní partitura po technické stránce skladby musí vyhovovati požadavku dostatečného odborného vzdělání autora, takže diletantismu, který si před tím osoboval nárok na připuštění svých výtvorů k provozování jedině proto, že byly českého původu, byl přístup do Národního divadla zabráněn. Tak stalo se, že hned v prvních letech vlády Kovařovicovy Ludvík Lošťák<sup>476</sup>, jehož první opera *Selská bouře* za Šuberta (na doporučení kapelníků Čecha a Angra) byla přijata k provedení a měla premiéru v Národním divadle 26. dubna 1899, se svou druhou operou *Furianti* (z roku 1901) byl odmrštěn. Za prohru procesu, z toho pochodivšího, mstil se Lošťák pokračováním svého *Chromatického hromobití*,<sup>477</sup> jež nestihlo jen Kovařovice, nýbrž též osoby při soudní při znaleckým dobrozdáním pověřené, v prvé řadě mne, jenž již před tím ve věcech hudebních křížil záměry Lošťákovy. Lošťák od těch dob jako skladatel nadobro umlkl. Přispěl-li jsem k tomu svými odmítavými posudky jeho skladatelské činnosti, spojené s jejím diletantismem osobní vypínavosti, spatřuji v tom úspěch svého kritického snažení, jež se stejnou horlivostí sloužilo dobré věci a odpíralo vtíravosti lidí nepovolných.

Jako dobrovolný poradce správy Národního divadla ve věcech přijetí či odmítnutí nabízených oper sám řídil jsem se zásadou, že domácí práci, najmě nadějnější začátečníka, dlužno připustiti k provozování i tehdy, když úspěch její nebyl nepochybný a z jejího získání nekynul přímo prospěch. Vždyť patří to k povinnostem Národního divadla ujeti se lidí nových, třeba ještě nehotových, jen když slibných, a umožniti jim ono nejvzácnější, nejpronikavější ze všech poučení, které skýtá skladateli živé provedení vlastního díla.

Čelní následníci vůdců usnadnili si přístup do Národního divadla, k němuž vedla je touha po úspěchu operním, tím, že dříve nežli pokusili se o operu, upozornili na svou vložku skladbami v oborech mimodivadelních, které pak při pokusu o skladbu dramatickou byly jim doporučením, legitimací k tomuto pokusu. Oba následníci vůdců, o nichž – pojednávaje o stoupencích české školy skladatelské – chci promluvit na prvním místě, **Karel Kovařovic** a **Josef Bohuslav Foerster** tímto způsobem proklestili si cestu do divadla. Z těch

### Karel Kovařovic

<sup>476</sup> Ludvík Lošťák (1862–1918) byl vůdcem Mladé hudební generace, která vstoupila v život roku 1896 a ohlásila ústy svého vůdce Lošťáka dvěma otevřenými listy v *Daliboru* (Lošťák 1896, s. 193–194 a 293) svůj program „vypracovat určitý typ národní hudby české“. K této skupině patřili vedle Lošťáka ještě K. Moor (1873–1945), Cyril Metoděj Hrazdira (1868–1926), František Neumann (1874–1929) a Karel Emanuel Macan (1858–1925).

<sup>477</sup> *Chromatické hromobití* (v Praze, vl. nákladem [1903, 1905]): 1. Dr. Ot. Hostinský, 2. Zdeněk Fibich, 3. Antonín Dvořák – Vilém Blodek – Karel Šebor, 4. Karel Kovařovic, 5. V. V. Zelený – Em. Chvála – Otevřený list Karlu Knittlovi – Morava – Jak se u nás vraždí.

(narozený 1862, absolvent pražské konzervatoře a v kompozici žák Fibichův) již ve dvaadvacátém roce svého věku s tříaktovou komickou operou *Ženichové* (dle veselohry Macháčkovy<sup>478</sup>) měl pozoruhodný úspěch divadelní. Ačkoliv mladistvý skladatel již před tím v ukázkách lyrických (píseň *Smrt* s průvodem orchestru vyznamenána byla cenou Umělecké besedy<sup>479</sup>) i ve skladbě symfonické (v dubnu 1884<sup>480</sup> provedena byla v Slovanském koncertě Akademického čtenářského spolku jeho symfonická báseň *Únos Persefony*)<sup>481\*</sup> dokázal, že na kolbišti umělecké nepřichází nepřipraven, a vyzbrojen jest vlohou i znalostí disciplín, překvapila obratnost a jistota, s kterou vedl si v opeře hned napoprvé. Toto překvapení, milé a potěšující, tlumočí můj referát o opeře *Ženichové* (v *Politik* ze dne 16. května 1884) těmito slovy:

*„Nepokoj, s kterým hleděl jsem vstříc osudnému prvému kroku na jeviště mladistvého domácího skladatele, k němuž přilnul jsem pro jeho zjevnou vlohu, ustoupil pocitu zálibnému, ba více ještě, radostnému překvapení. Bylo usuzováno poněkud ostře a odsuzováno sumárně, ale zkušeností nikterak nezdůvodněno, když Karel Maria z Webrů vůči skladateli napotom velkého významu nabyvšímu po prohlédnutí prvé jeho operní partitury vyjádřil se v ten smysl, že první opery nutno utopiti, obdobně jako první psy. Těžší než jinde jest pro tvořícího umělce začátek v divadle. Jest tu [třeba] dbáti mnoha věcí, o nichž mladý skladatel sotva ví, na něž aspoň sotva myslí, a v labyrintu okolností podmiňujících takzvaný jevištní účín, začasť dlouho bloudí talent, než stihne vůdčí nit. Kdyby proto náš nováček jen – jak se říká – se ctí by se zhostil svého úkolu, bylo by dosti příčiny ku spokojenosti a dobré naděje do budoucnosti. Tak ale hned napoprvé udělal hezkou trefu. Jedině se svou krásou, ve Fibichově škole důkladně vzdělanou vlohou as stěží byl by toho dokázal; zde zjevně prospěla spolupráce dramatické vlohy, praktickým působením v divadelním orchestru<sup>482</sup> vzbuzené a zároveň procitlého smyslu pro dobrý účín divadelní. Zdůrazňují obě zmíněné složky – špatné hudby u Kovařovice beztak nebylo se co obávati – poněvadž české opeře slibují v povoláním hudebníku též povolání dramatického skladatele. Svěží veseloherní tón zaznívající v nové opeře a konsekventně v ní se udržující, lehká a líbivá charakteristika, působivá změna barvitosti v situacích, pak případné dramatické akcenty – vše to netrefí se jen tak namátkou, to musí hudebník dramaticky a dramatik hudebně míti v krvi. K tomu všemu šťastná hudební koncepce celku, hezký, lahodný tok zpěvných hlasů, svěže zbarvený, polyfonně sytý orchestr – pravá radost z postřehu, jak mladý umělec s dobrou se tu potázal a jak inteligentně tu tvořil.“*

Že ostatně radost nad zdarem počínů Kovařovicova nebránila vjemu slabin jeho první opery, dokazují následující poznámky v témže referátu:

*„Nemíním nikterak prvé dramatické dílo skladatelovo zahrnouti pochvalou bezpodmínečnou a tím mu snad namluviti neochvějnou jeho výbornost, v kterou by – jako vážný a skromný, prvními úspěchy nezalespený umělec – asi sám nevěřil. ‚Oproti talentům nebud’ zdvořilým‘, praví Schumann; a skutečným talentům netřeba shovívavosti.*

478 Opera *Ženichové* na námět Simeona Karla Macháčka (1799–1846) vznikla roku 1883 a byla provedena 13. května 1884 v částečně úpravě Antonína Koukla.

479 Cena Umělecké besedy byla Kovařovicovi udělena roku 1880. Zároveň obdržel cenu i Chvála za *Jarní píseň*.

480 Koncert se konal 6. dubna 1884.

481\* Ze své kritiky této skladby (v *Politik*, 9. dubna 1884) vyjímám následující výroky: „Stojíme tu před silným, směrem své snahy ku krásným nadějím oprávněným talentem, před mladým skladatelem, který patrně prošel dobrou školou, již spojil s vlohou vážným tvořením se posilující. Podává se nám tu víno ještě kvasící, ale víno z dobré révy.“ (...) „Vedle programu počíná symfonická báseň idylou, jež po bouřlivém náporu vrací se ku klidnému, žalnými zvuky prolínanému toku. Způsob, kterým zajímavé téma základní v imitacích zhušťuje se ve fugato, prozrazuje, podobně jako bouřlivými pudy mladistvého ohně se prodírající snaha o polyfonii inteligentnímu výrazu sloužící vůbec, hudebníka hloubavějšího, úkol svůj vážně pojímajícího.“ (...) „S ohledem na program nezdají se mi kontrasty ve skladbě vystupovati s dostatečnou ostroří; vrcholný bod celku leží níže, než po předchozích náběžích dalo se očekávati, schází ostrá hrana, za kterou zeje propast – mladé oko dosud není vycvičeno v postřehu rozdílu výšek, program zdolává hudebníka, který program ovládá po částech, ne jako celek. Skladba nezajímala pouze, také potěšila a líbila se nejen obecnostem, nýbrž i uměně.“

482 Kovařovic studoval na pražské konzervatoři v letech 1873–1879 a harfistou v orchestru Národního divadla byl do roku 1885.

Předem obecnou poznámku: v hudbě opery *Ženichové místy*, a sice ne právě po řídku, postrádal jsem samostatnou, rázovitostí zabavující vynalézavost, kterou bylo lze postřehnouti v menších skladbách umělcových a též v nedávno provedené jeho symfonické básni. V opeře své Kovařovic náležitě nerozlišuje vlastní od na vně přijatého; jeho hudba tu a tam připomíná známou dobrou hudbu cizí, během večera napadnou posluchači mnohá zvučná jména z domácího i zahraničního hudebního světa. Jest to úkaz, s kterým shledáváme se zpravidla (výjimky jsou řídky) u talentů se rozvíjejících, jež ocitají se poprvé před obsáhlým dílem, vyžadujícím ustálený sloh. Rázovitá vynalézavost v jednotlivostech a rázovitý sloh jsou rozdílné věci; ona jest značkou kvasící ještě, tato zjasněné, vyzrálé vlohy. Nenapadá mi proto nadějnému umělci, který ze svého skýtá mnohé krásno, činiti předhůzku z toho, že střídavě sklání se k různým typům; děje se tak v určité fázi přirozeného vývoje, která u Kovařovice běže se směrem vzestupným, k vyzrávání. Eklektikem se nestane.“

Známo, že důvěra do schopností Kovařovicových již tehdy skládaná neselhala. Vloha Kovařovicova pronikala čím dále tím více a jeho dovednost skladatelská rostla od práce k práci. Jen v příčině vzrůstu rázovitosti skutečnost zůstala za očekáváním. Scelila a prohloubila se umělecká povaha Kovařovicova, ale rysů eklektických v ní nebylo; stávaly se stále znatelnějšími, podstatnějšími. Poukazem na tento fakt nemá umělecké činnosti Kovařovicové ubráno býti ani významu, ani zásluhy. Ve spojení s vytríbeností vkusu, znalostí účinného využití prostředků a bohatou invencí, jen dobrým vlivům přístupnou, dodělal se eklektism Kovařovicův efektivních výsledků a prospěl českému umění hudebnímu více než mnohá vloha domněle či skutečně rázovitá, jež octla se na scestí neb nedostatkem výmluvnosti zakrněla.

Záhy po premiéře *Ženichů*, na kterou jejich skladatel přes slibnost svou a časovou oblíbenost čekal skoro dva roky, objevil se (19. června 1884) na scéně Národního divadla původní balet *Hašiš*<sup>483</sup> s hudbou Kovařovicovou, plynou, vtipnou, zábavnou, ale poutanou k syžetu naprosto neúčinnému. Již po čtyřech představeních zanikla s nepůsobivým baletem též působivá jeho hudba, z níž teprve po letech (1909) leccos ožilo ve výpravné baletní pantomimě *Na záletech*,<sup>484</sup> k jejíž hudební výbavě Kovařovic pod pseudonymem Charles Forgeron přispěl snůškou tanečků a tanců ze své skladatelské minulosti.

Divadlo, v kterém od *Ženichů* dobře byl zapsán, Kovařovice i nadále vábilo a zaměstnávalo. Sotva že v *Hašiši* přinesl hudební oběť neplodné baletní látce a šablonovitému scénickému tanci,<sup>485\*</sup> již znovu zaujala ho práce divadelní, jednoaktová komická opera *Cesta oknem*,<sup>486</sup> již komponoval roku 1885. Měla svou premiéru 11. února 1886. Kritika přiznává jí oproti předchozím *Ženichům* pokrok ve slohu kompozičním, chválí vzestupnou cestu, již si zvolila, „minouc pohodlnější v rovině kolem vrchu, kterou mělcí hudebníci krouží až do umdlení“, obdivuje se

---

483 Jednoaktový a zároveň první samostatný český balet vznikl na námět, libreto a choreografii Václava Reisingera (1828–1892), choreografa a baletního mistra Národního divadla. Při premiéře se dával spolu s Dvořákovými *Tvrkými palicemi*.

484 Dílo *Na záletech* s choreografií Achille Viscusiho (1869–1945) bylo provedeno 24. října 1909.

485\* Má kritika *Hašiše* (v *Politik* ze dne 22. června 1884) ostře dotírá na nicotnou látku, s kterou se snoubí čiperná hudba Kovařovicova: „*Hašiš jest namátkou zachycená příležitost k obsáhlému tanečnímu divertissementu bez jiného než snadno vyčerpaného zájmu o trochu malebné seskupení, o různé známé pohyby taneční, beze změny scénické, bez děje.*“ (...) „*Divím se velké poměrně rozmanitosti hudby, jež stále jen vyhrává k tanci a nenalézá příležitosti třeba jen na chvíli státi se dramatickou nebo zachytiti se na náladě jiné než všedně taneční.*“ (...) „*Není vědecké úlohy v tomto kuse a skladatel sám má v něm úlohu nejnevědeckější. Jest postaven před spoustu požadavků tanečních, které doháněly by ho k zoufalství, kdyby jeho cílý hudební duch, mající stále v pohotovosti bohatou zásobu hezky se vlnících melodií a protimelodií, živě se střídajících rytmů, pikantních basů a vtipných motivických provedení, i s nimi nevěděl si rady. Jen talentu tak svěžímu, jako jest Kovařovicův, bylo možno orchestr ochrániti před jednotvárností, která zmocňuje se jeviště.*“

486 Emanuel František Zünger (1840–1894) napsal libreto opery *Cesta oknem* podle veselohry E. Scriba a Gustava Lemoina *Une femme qui se jette par la fenetre*.

dramatické strefnosti skladatelově, libuje si výraznost jeho projevu – ale bez výhrady béře nazpět dříve projevená mínění, že Kovařovic nestane se eklektikem. Naopak čteme (v *Politik* ze dne 13. února 1886) přiznání:

„Kovařovic není talentem zvláště originálním, ale vysloveným, se zdravým citem bez námahy tvořícím, a především řádně vzdělaným, eklektikem, za dobrem jdoucím, a dobro produkujícím. Měkce hudební lyrické povahy podléhají v umění vnějším vlivům spíše než symfonické, dramatické; u Kovařovice, přínáležejícího k oněm, nesoucího však zároveň značky těchto, uspíšily tyto vlivy značně proces uměleckého vykvašení. Jeho hudba jest plyná, nezadrhuje a nepřičí se, výraz myšlenek je vždy inteligentní, nezavádí nikde o lehkomyšlné klábosení nebo dutý, hřmotící bombast, a příznaky dobré skladby, výhodné vedení hlasů a zajímavá polyfonie, provázejí ji na všech cestách. Při tom ovšem neschází důkazy toho, že v mladé hlavě dosud to vře. Slyšíme to zřetelně v neklidné modulaci, hlavně v konverzačních místech nové opery, tedy právě tam, kde nejvíce způsobuje potíže intonační, pak v jistém přesyčení orchestru, jež stále usiluje o plnost barev. Záliba v chromatické modulaci mne nezaráží; jest zde naopak projevem síly činorodné, jež drezurou kvintového a kvartového kruhu nebyla spoutána, jaksi milostnou značkou nezroceného talentu. Jako tento časem se ujasní, tak uklidní se znenáhla touha po sytosti hlasů a lesku barev, jež nyní způsobuje přesyčení projevu.“

Jinde vytýkají se partituru přílišné délky ve zpěvech i v ouvertuře, jež „trpí nezřízeně dlouhým úvodem“.

*Cesta oknem* dávala se v roce svého uvedení na scénu celkem pětkrát, Národní divadlo se k ní později již nevrátilo. Šestiletá pauza mezi touto druhou a následující operou Kovařovicovou vysvětluje se odchodem umělce z Prahy za příčinou vypěstění a uplatnění vlohy dirigentské<sup>487\*</sup> (v letech 1886–1888 byl divadelním kapelníkem v Plzni a v Brně<sup>488</sup>); částečně snad též rozmrzelost nad tím, že se žádnou [ze] svých prací divadelních nedocílil úspěchu trvalejšího, odňala mu chuť k opeře. Teprve sblížení s **Karlem Šípkem**,<sup>489</sup> napotomně ochotným a věrným jeho libretistou, který dle povídky *Krásná mlynářka* španělského spisovatele Petra d'Alarcóna<sup>490</sup> napsal libreto pro tříaktovou komickou operu *Noc Šimona a Judy (Frasquita)*, vrátilo Kovařovice opeře. Nabídnutý mu text rozmarný, dovádívý po způsobu italské opery buffy, zhudebnil s chutí a zdarem. Se vzpomínkou na premiéru této opery (byla 5. listopadu roku 1892) ožívá žádostivost jejího bujného veselí a srdečného smíchu, jež na moderním operním jevišti jsou příliš vzácná, než aby nebylo touhy po nich. Zůstala dodnes neukojenou. Opera *Noc Šimona a Judy* nadobro zašla ještě v roce své premiéry; po pěti představeních [byla] uložena do archivu, v kterém dodnes dříme vedle dřívějších oper Kovařovicových.

Ze zprávy o jejím zjevu a účinu (v *Politik* ze dne 8. listopadu 1892) stůž zde následující posudek hudby:

„V hudbě nové opery napadají dvě přednosti: zdravý humoristický rys, pak lehkost a ohebnost pohybu. Že veselý projev nejen převládá, nýbrž téměř výhradně panuje, srovnává se s podstatou kusu a s ohledem na to, že invence skladatelova ve veselém projevu je nejšťastnější, přináší velkou výhodu celku. V nejčtetnějších a nejlepších svých výkonech vyrůstá partitura nové opery z tanečních motivů, udržujících v kuse vládu veselosti a přísluhujících výhodně k humoristické výbavě scény. Z nich nejvíce do popředí proniká šoupavé téma sousedské, spojené

---

487\* Za příčinou náležitého vzdělání se v kapelnictví divadelním a koncertním vyhledával Kovařovic na sklonku let osmdesátých přízeň H. z Bülowů, který v té době působil v Hamburku. Znaje se s Bülowem blíže, doporučil jsem mu mladého snaživého umělce našeho co nejvřeleji. Došla odpověď, že Hamburk s kšeftovní svou politikou divadelní (za ředitelství Polliniho) není vhodným místem pro studia dirigentská, a vyslovena ochota doporučit Kovařovice na Felixe Mottla, tehdy v Karlsruhe působivšího. Nevím, proč sešlo z cesty Kovařovicovy do tohoto města. Jisto jest, že Kovařovic i bez pomoci cizí stal se vynikajícím dirigentem.

488 Nejdříve působil jako kapelník v Brně (1885/1886), následně v Plzni (1886/1887).

489 Karel Šípek, vlastním jménem Josef Peška (1857–1923), působil především jako učitel, dramatik, prozaik, autor operních libret, divadelní referent (*Světovzor, Národní politika*) a překladatel, od roku 1891 byl členem Umělecké besedy.

490 Pedro Antonio de Alarcón y Ariza (1833–1891), španělský politik a spisovatel je autorem jednoho z nejpoulnějších děl španělské literatury, humoristického románu *Třírohý klobouk* (1874).

po způsobu příznačného motivu s objevením se *corregidora*,<sup>491</sup> je poddajné a dalo se dobře využít pro charakteristiku starého záletníka.

Takovýchto vhodně volených hudebních ingrediencí<sup>492</sup> jest též v ostatním celá řada. *Frasquita* má svůj koketně hopkující a též svůj upřímně procítěný motiv a též ostatní jednající osoby opery mají své charakteristické hudební odznaky; a v těch opětně převládá taneční rytmus a melodie. Ve znamení tanečního popěvku odehrávají se všechna konverzační místa opery, která zároveň jsou nejlepšími jejími dary. Skladatel osvědčuje tu velkou obratnost v souhře a protihře tanečních motivů příznačných, jakož i pitoreskní výstavbě vět z těchto motivů.“ (...) „Skladatelova náklonnost k tanečním tématům v trojdílném taktu, kolébajícím se v pohodlném tempu valčíkovém nebo sousedském nad rozloženými obraty septimového akordu, bohatě se tu uplatňuje.

Jinak ale silně převládání trojdílného taktu v hudbě nové opery není zrovna předností její partitury; vůbec máme za to, že nad potřebu a prospěch mnoho této hudby stalo se majetkem tance, a že by celkový dojem získal, kdyby více místa bylo bývalo popřáno nesenému zpěvu. Zpravidla vytykáme moderní opeře komické, že nesený zpěv protežuje na úkor veselé hudby. Zde jest toho opak.“ (...) „Přirozeně však je výhodnější pro komickou operu, má-li nadbytek veselé hudby, než aby trpěla jejím nedostatkem.

K velkému dramatickému rozmachu děj opery, nedotčený prudkou náruživostí a všemi svými vztahy k humoristické pointě směřující, neskýtá příležitosti. Není vadou, nýbrž je předností kusu, že svůj rozmarný základní tón neobtěžuje vážnému projevu v tom způsobu, jak stává se to začasť v moderní komické opeře. Nejenergičtější dramatický vznos, jediný energický, postřehujeme v sólové scéně Lukáše, majícího za to, že svou ženou je podváděn. Scéna tato je obratně a zajímavě zhudebněna, ale nechytne. Kovařovicovi je lépe v situacích, kde konflikt obveseluje, nežli v těch, kde rozčiluje. Nejupřímnější a nejlepší v jeho opeře je to, co podává s tváří rozveselenou.

V hudbě nové opery prýští vynalézavost nestísněně a vydatně; má jen pořádku originální zabarvení, neboť Kovařovic je eklektik (lze to říci bez ostychu od těch dob, co *Saint-Saëns* sám sebe řadí mezi eklektiky), jenž ve vlastním projevu vědomě i podvědomě zrcadlí vlivy z hudebního světa naň dorážející. Na hudební ploše díla Kovařovicova častěji lze postřehnouti smavé tváře *Nicolaiových Veselých žen windsorských*,<sup>493</sup> pak siluety komických postav z oper *Delibesa* a *Bizeta*; občas přeletí přes ni některá poctivě smetanovská figurka“ (...) „ale při všem tom nenarazíte na přímé reminiscence nebo dokonce zjevné či skryté výpůjčky, jen myšlenkově či útvárně jiným příbuzné obrázky se objevují.

Živý smysl pro jevištní účinnost zpěvu a výborné vedení orchestru označují Kovařovice v nové opeře jako umělce obratného, který v kontrapunktické práci a v barvitosti instrumentální jde najisto a při sestrojování efektu jevištního rovněž se nepřepočítá. Proto jeho nová opera působí vábným dojmem díla správně založeného a dobře provedeného.“

---

Po rychlém zániku třetí opery Kovařovicovy minulo znovu šest roků, než následovala čtvrtá. Skladatel mezitím (1894) vykonal hudební úsluhu Šamberkově výpravné hře *Výlet pana Broučka z měsíce na výstavu*,<sup>494</sup> která v tvorbě Kovařovicově, jako počín vysloveně příležitostní a umělecky neakcentuovaný nepadá na váhu, avšak svou

491 *corregidor* = vrchní sudí, úředník pověřený vykonáváním práva a správní moci

492 ingrediencí; původní výraz se dosud užívá ve slovenštině

493 Opera *Die lustigen Weiber von Windsor* (1810–1849) *Die lustigen Weiber von Windsor* z roku 1847 byla poprvé provedena v Berlíně několik týdnů před jeho smrtí.

494 Herec a spisovatel frašek *Ferdinand František Šamberk*, vlastním jménem *František Xaver Schamberger* (1838–1904) napsal výpravnou hru o pěti dějstvích *Výlet pana Broučka z měsíce na výstavu* roku 1893.

libvostí povšechnou, svižností v tancích a ve význačnějších částích též zamlouvající se oporou o zpěvy lidové přispěla k popularitě kusu, a byv z popudu O. Hostinského roku 1895 pověřen sestavením a řízením orchestru Národopisné výstavy československé,<sup>495\*</sup> výborně se osvědčil. Projevila se přesvědčivě vůdčí vloha Kovařovicova a jejím úspěchem vzrostla důvěra k umělci před tím již svými pracemi pozornost vzbudivšímu a posílil se zájem o jeho tvorbu.

Dirigentská vloha Kovařovicova uplatňovala se i na potom (v koncertech České filharmonie)<sup>496</sup> tou měrou přesvědčivě, že vznikla v kruzích zájemníků myšlenka získati tuto sílu slibnou pro Národní divadlo, jemuž bylo [nutno] pečovati o dirigentský dorost. Mluvil jsem o tom s ředitelem Šubertem; myšlenka se mu zamlouvala a podnikl potřebných kroků. S jistým výsledkem o tom zmiňuje se jeden z mých koncertních referátů (v *Politik* ze dne 20. ledna roku 1897), přinášející v závěru následující poznámku:

„Koncert řídil K. Kovařovic, obratně, pevně v taktu, s uměleckou rozvahou – jestiť vůbec nadaným dirigentem. Jeho vystoupením jako vůdce koncertu ožila vzpomínka na událost, jež zajímati bude i širší kruhy a o níž zmínka zde nebude od místa: Po dirigentských úspěších, jichž dobral se Kovařovic koncerty výstavními, navrhl ředitel Národního divadla, aby vzhledem k naléhavé nutnosti opatření dorostu pro úřad dirigentský uděleno bylo kapelnické místo Kovařovicovi. Správní výbor divadla usnesl se v této příčině vyžádati si napřed dobrozdání znalců, a požádal [o] dobrozdání toto – oba divadelní kapelníky. Kdo se tu směje? To vše zní jako podařená anekdota – avšak je trpkou pravdou!“

Tím způsobem jeho dirigentská činnost výhodně preludovala uveřejnění stěžejního jeho díla, vážné opery *Psohlavci*, která poprvé dávala se v Národním divadle 24. dubna 1898 a svému tvůrci přinesla první rozhodný a trvalý úspěch. O díle, význačném jeho zjevu a okázalém jeho přijetí, napsal jsem (do *Národní politiky* ze dne 26. dubna 1898) následující zprávu:

### „Psohlavci

*Zpěvohra o třech jednáních o šesti obrazech. Dle stejnojmenného románu Aloisa Jiráska napsal Karel Šípek. Hudbu složil Karel Kovařovic.*

Dne 28. měsíce listopadu roku 1695 popraven byl v Plzni sedlák Jan Sladký Kozina z Oujezda na Domažlicku jako vůdce vzpoury Chodů proti pánu trhanovskému Lamingerovi z Albenreuthu. Spor, v němž Chodové hájili své samostatnosti majestáty královskými jim zaručené, a tragický skon hrdiny Jana Sladkého, daly historický podklad ku krásnému románu Jiráskovu, z něhož čerpal Šípek látku pro libreto opery *Psohlavci*. V postavě statného Choda Koziny, který pro přesvědčení své, že odvěká práva lidu chodského platnosti nepozbyla, podstoupil smrt na popravišti, soustřeďuje se v opeře veškeren zájem diváka, ovládat' ona celý děj kusu takřka nepřetržitě, poněvadž z bohaté látky, již skýtá povídka události souběžně rozprávající, bylo nutno pro jeviště obmeziti se na momenty nejhlavnější a v těch všady v popředí stojí neohrožený zastánce chodského práva Jan Sladký.

Obtíže, které každému zpracování povídky na drama staví se v cestu hlavně proto, že epická šířka a dramatická úsečnost navzájem si odporují, zanechaly v libretu *Psohlavců* stop zřejmých. Hojným změnám místa děje vyhovuje spisovatel textu rozložením kusu do šesti obrazů. Prvé jednání, jež náležitě objasňuje situaci, z které děj se vyvíjí, a přes slavnost voraček,<sup>497</sup> příchodem Lamingerových vojáků po majestátech slídících, ostře přervanou, dospívá

495\* Přiznávám se, že podobně jako roku 1891, kde vůči projektu pořízení zvláštního orchestru pro Jubilejní výstavu choval jsem se skepticky, též nevěřil jsem ve zdar stejného počínu pro výstavu národopisnou. Zarázal mne předem náklad a pochyboval jsem o příznivém výsledku uměleckém. Zatím události usvědčily mne ze zbytečnosti obav. Neselhal úspěch hmotný a docíleno (výstavními koncerty) též pozoruhodného úspěchu uměleckého.

496 Stále koncerty České filharmonie, jejichž pořadatelem byl F. A. Urbánek, byly zahájeny začátkem ledna 1896. Kovařovic se dostal k pultu ve čtvrtém koncertě 11. dubna 1896, při němž A. Dvořák řídil první pražské provedení svého *violoncellového koncertu h moll*, op. 104. Kovařovic řídil ostatní čísla programu: Wagnerovu *Faustovskou ouverturu*, Bendlův *Dithyramb* a Beethovenovu *7. symfonii*. Podle zprávy Karla Knittla v *Daliboru* (viz Knittl 1896) byl jeho výkon vynikající.

497 voračky = masopust

k zatčení Koziny co[by] vůdce selského hnutí proti panstvu, jest výbornou expozicí. Poté následuje scéna na zámku trhanovském, v které Chodové jsou svědky zničení oněch majestátnů, jež Laminger uchvátil. Dva z nich byly zachovány, ty zničí se při apelačním soudě v Praze, který Kozinu odsoudí k smrti. Mezi obě tyto scény soudní, s nimiž spojeno jest opakování soudcovské procedury, dramatu nikterak prospěšné, vsunuta jest jako zvláštní obraz scéna loučení se chodských vyslanců s rodnou dědinou. Dojemnou scénou žalární (druhý obraz třetího jednání) vyvrcholuje děj a smrtí Kozinovou vyčerpán jest interes dramatický. Proto zdá se nám býti obraz závěrečný, věnovaný výhradně skonu Lamingera, jehož Kozina na popravišti do roka volal před soud Boží, přívěskem zbytečným, oželeli bychom jej tím spíše, že zjevením se ducha Kozinova v tomto obraze závěrečném bez potřeby a jen k vůli dramatickému efektu na jevišti, do této hry naprosto se nehodícímu, rázem ničí se zdravý realism kusu, jehož v opeře pro vzácnost jeho dvojnásob bychom si vážili. Proč zrovna v opeře vždycky máme počítati s nemožnostmi?

V tom vedl si Šípek velice obratně, že mistrně kreslené charaktery románu Jiráskova neporušeně, v celé jejich skvostné svéráznosti přenesl na jeviště a uvedl do akce, ba podařilo se mu i lokální kolorit, který v díle původním o sobě jest zdrojem účinnosti a působí dojmem neobyčejným, zachovati opeře, která jest zjevem originálním a do naší literatury zpěvohry lidové nové vnáší bohatství.

**Kovařovic**, který v Psohlavcích poprvé vstoupil na půdu zpěvohry seriózní (komponoval před tím tři opery komické, Ženichové 1884, Cesta oknem 1886 a Noc Šimona a Judy /Frasquita/<sup>498</sup> 1892), překvapil nás velkým, rozhodným pokrokem svého talentu a nazírání na potřeby hudební tvorby dramatické. Jeho nová práce předčí nejen po stránce technické, ve které skladba Kovařovicova přirozeným způsobem stále se zdokonaluje, ale i co do vynalézavosti vše, co pro operu dosud napsal. Skladatel ovšem ani v Psohlavcích nezapře eklektickou

povahu svého nadání, ale rozhodně jest jeho invence v nové opeře daleko samostatnější, nežli byla v operách dřívějších. Psohlavce patrně pracoval s velkou chutí, s plnou láskou zejména přilnul k hrdinovi opery, jemuž věnoval nejvřelejší projevy srdce i nejlepší své myšlenky. Vítanou byla mu naprostá svéráznost, českost látky, která přímo vedla jej ke zdroji, z něhož všichni vynikající skladatelé čerpali: k písni národní, k hudbě lidové, jejíž mohutná síla životní osvěžuje moderní naši hudbu umělou a dodává jí vzácného půvabu.

Působivý kontrast uvedl Kovařovic do partitury opery své tím, že oproti národnímu tónu, který ovládá scény vesnické a účinně vyznívá z veselých i z tklivých písni lidu prostého a jeho hrdin[ů], scény panské (v domě Lamingena<sup>499</sup>) komponoval ve slohu hudby, která byla módou na sklonku věku sedmnáctého. Ve francouzské písni, jež uvádí do jednání druhého, a v menuetu, který provází tanec a dialog v posledním obraze, velmi šťastně vystižen jest starožitný tón této hudby.

Skvostně zhudebněna jest slavnost masopustní (voraček) v jednáním prvním. Tanec i zpěvy (na texty písni národních) jsou rytmicky pestré a svěží v melodii; odlesk jejich půvabu hudebního padá na obraz, v němž delegáti selští loučí se s dědinou. Tklivé zpěvy Kozinovy ve scéně žalární (případně vzpomínkami na motivy z jednání prvního protkané) jsou hluboce procítěny a působí dojmem velkým, trvalým.

V instrumentaci, která oplývá bohatstvím barev a střídme i s důmyslem užívá aparátu orchestrového, zjevno, jak velice prospěla Kovařovicovi zkušenost, již nabyt co[by] dirigent orchestru výstavního; přece však ještě místy bylo by vhodno v průvodu se umírniti, aby slovo zpívané úplně přišlo k platnosti.

Úspěch novinky, která láskou svou i účinným jejím zpracováním způsobila jest k tomu, aby stala se populární, byl úplný a vyzníval v hledišti, vybraným obecnstvem premiérovým přeplněném, v uznání jednomyslném, místy

---

498 *Frasquita* byl původně plánovaný název opery, později použit jen jako podtitul.

499 Tento tvar je jednou ze správných variant jména, uveden je také v originálním článku *Národní politiky*.

v pravdě nadšeném. Hned prvé jednání proniklo vítězně; marně volán autor – objevil se teprve po scéně žalární, jejímž úchvatným dojmem zpečetěn dokonalý úspěch díla.“

Úspěch *Psohlavců*, kteří hned v prvním roce svého uvedení na jeviště dávali se 16krát, v roce následujícím 13krát, během čtyř let dožili se padesátého představení, roku 1910 dávali se po sté a v době, kdy toto píši (v říjnu 1915) mají za sebou 127 představení, byl z nejinenzivnějších, jakého kdy české opery na českém jevišti se dodělaly.

O stém představení *Psohlavců* zmínil jsem se (v *Národní politice* ze dne 30. října 1910) následujícími slovy:

„Jest k tomu potřebí úspěchu mimořádného a oblíby neutuchající, aby česká opera dožila se stého představení. Jest poskrovnu těch děl, kterým dopřáno této přízně, a u žádné z nich nestalo se tak v době poměrně tak krátké, jako u Kovařovicových *Psohlavců*. Nejpoblárnější česká zpěvohra, Smetanova *Prodaná nevěsta*, teprve ve dvacátém roce dosáhla stého představení; mezi prvním a stým představením *Psohlavců* leží jen dvanáct a půl roku (premiéra byla 24. dubna 1898). Ovšem byly existenční podmínky pro českou operu v desetiletí právě minulém neskonale příznivější podmínky v letech sedmdesátých a osmdesátých. Také nesmí se přehlédnouti, že pro to, co v *Psohlavcích* nejsilněji působí, pro lidovost syžetu a lícně, pro národní tón hudby, byl dán příklad a děla se výchova obecnstva operami Smetanovými, které sobě pracně razily cestu, ale velmi usnadnily postup dílům je následujícím. Ovšem *Psohlavci* hned napoprvé pronikli, rázem dobyli si přízně obecnstva. Elementární síla syžetu, čerpaného Šípkem z vynikajícího díla Jiráskova, účinná scéna a případně zhudebnění způsobily prvotní úspěch, který opeře Kovařovicově sliboval šťastnou budoucnost. Úspěch byl trvalý, oblíba díla vůčihledě vzrůstala. Vítězství [bylo] zpečetěno tím, že v konkurenci o cenu divadla podlehl *Fibichova Šárka* Kovařovicovým *Psohlavcům* – bylo [to] tedy vítězství na celé čáře. Způsobilo sice jisté rozladění v kruzích ctitelů *Fibichových* (sám tehdy vyslovil jsem se v ten smysl, že přes votum poroty po mém náhledu v uměleckém významu *Psohlavci* nepředčí *Šárku*), ale konečně nadešlo usmíření a utišení podporované faktem, že úspěch *Psohlavců* opírá se též o zdravou působivost slova a hudby, že nebyl uměle zveličován, že není výsledkem stranické frakce, že nebyl uměle živen. Jsou věci v *Psohlavcích*, které dosud působivost zachovaly si neztenčenou a též do budoucna mají ji zabezpečenu. Tak hlavně zdravá lidovost scén sborových, plemenná síla národně zabarvených popěvků tanečních tak snadno se neopotřebuje. A co hlavně zásluhou skladatelovou tklivého výrazu vneseno do scén žalárních, také dlouho neochabne v účinu. Vždy znova hluboce dojírá lyrický tón, prochvívajíc scénou shledání *Koziny se ženou a dětmi* – před rozloučením navždy. Tím není ještě vyčerpáno, co v *Psohlavcích* působí a zabavuje; připomínám uměleckou distinkci archaizujícího zpěvu na počátku druhého jednání, dramatické napětí závěrečné scény prvého, sexteto a jiné momenty, které během sta představení opery svůj účín spíše utužily, než oslabily.“

Populární text a působivé jeho zhudebnění za případného sklonu invence skladatelovy k hudbě lidové po příkladu Smetanově a Dvořákově způsobily oblíbenost a trvalou přitažlivost této opery, jejíž klavírní výtah záhy (ještě roku 1898) vydala *Umělecká beseda*, podepřívše tím vydatně její znalost v obecnstvu, jehož širší vrstvy při soutěži *Fibichovy Šárky* s Kovařovicovými *Psohlavci* postavily se na stranu *Psohlavců*. V příčině získání veřejného mínění pro operu Kovařovicovu nebylo potřebí ani propagací *Trnečkových*<sup>500</sup> ani horlivého mimokonkurzního kortešování<sup>501</sup> hudebního spisovatele J. Bolešky,<sup>502</sup> který s heslem „Vox populi, vox Dei“ obcházel vlivné i nevlivné činitele a vedl agitaci protifibichovskou. Nebylo neshodnosti v tom, že *Psohlavci* více se líbí než *Šárka*. Tomuto faktu přisvědčil pak výrok poroty o ceně pro operu Družstvem Národního divadla vybranou. Poznámku o rozhodnutí tom viz v části *Zdeněk Fibich a jeho dílo* této knihy na stránce 301.

500 Hanuš Trneček (1858–1914), český skladatel, harfenista, houslista, Chvála o něm píše obsírněji později.

501 kortešovat = agitovat pro někoho (za odměnu)

502 Josef Boleška (1868–1914) byl hudební kritik a publicista.



Velký úspěch *Psohlavců* přirozeně mocně vzpružil Kovařovicovu lásku k tvorbě operní. Přes to, že větší část pracovní síly Kovařovicovy upoutána a pohlcena byla úřadem šéfa opery Národního divadla, v který umělec náš uvázal se v létě roku 1900, nepoklesla jeho horlivost ve skladbě zpěvoherní, takže již na podzim roku následujícího (22. listopadu 1901) byla premiéra nové jeho opery

### **Na starém bělidle.**

Ze svého referátu o ní, uveřejněném (v *Národní politice* ze dne 26. listopadu 1901) vyjímám s opomenutím výpisu děje následující úvahu kritickou:

„*Krásná, českému lidu do srdce vepsaná povídka Boženy Němcové*<sup>503\*</sup> *byla by pro nevadnoucí půvab a bohatou zpěvnost jednotlivých motivů vítanou látkou pro operu, kdyby povahou svou nevzpírala se tak rozhodně každému převodu na drama, v jehož středu má státi hrdinka povídky, babička dětí Proškovíc, osoba do děje zasahující jedině svou neskonanou dobrotou, svou láskou k bližnímu, svou ochotou k radě i pomoci. Wenigův*<sup>504\*</sup> *pokus v této věci ukázal, že pro projev lyrický lze ze vzácné knihy Němcové snést do libreta mnoho vděčné látky, že ale stěží lze dosíci v něm intenzivnější působivosti dramatické. Spisovatel operního textu Na starém bělidle také nepřekonal obtíž tuto, ale vyhnul se jí tím, že neudělal babičku hrdinkou kusu, nýbrž tím, čím v povídce skutečně jest, strážným andělem svého okolí, a že děj, ovšem nebohatý, vyvážil z milostného románu chráněncův babiččiných, Kristly a Míly, k němuž přimyká se dosažitelný ve hře zájem dramatický. Místo aktův zastupují obrazy, v nichž děj v úzkém proužku protéká květnatou plání scénou náladové.*

V kresbě osob jednajících a v příčině dikce byl Šípek v libretě *Na starém bělidle* rovněž tak šťastným, jako před tím v textu ku *Psohlavcům*. Podařilo se mu oživotniti typické figury z povídky na jevišti bez porušení jejich svérázu a prostá, jadrná rčení lidová originálu zdravě přenést z knihy na divadlo. Někde vzal je doslovně, jinde vynalezl v jejich duchu příbuzná, rovněž rázovitá. Výborně podařil se mu najmě pan otec ze mlýna, hodný, veselý, škádlivý, rodině Proškovíc z duše oddaný. Babička na jevišti nikdy nevypadá tak, jak obraz její od mládí v srdci chováme; ale líčení Šípkovo nejspíše ještě přibližuje se tomuto obrazu babičky, stařeny prosté, rozšafné, vlídné, sdílné a tak dobré!

Náladovou a bohatě zpěvnou scénou libreta Šípkova rozezvučela se do plna nejpůsobivější struna nadání Kovařovicova. I dokonale vyvinutý jeho smysl pro vystižení nálady případným hudebním líčením, i měkká jeho lyrika, z které vyvěrá zpěv v kyprých melodiích, nalézají v textu *Na starém bělidle* nepřetržitou řadu podnětů a bohaté látky k uplatnění své moci. A Kovařovic v této příčině talent svůj v nové opeře skutečně uplatnil a povzněl na vyšší účinu zušlechťeného. Celá pláň kusu, v němž aspirace děje a akcentu dramatického uvedeny jsou na míru nejmenší, poseta jest vonným květem lyriky, v které hudební vynalézavost skladatelova skýtá nejlepších svých darů. Národní zabarvení zpěvu, které již v *Psohlavcích* hlásalo přilnutí hudby Kovařovicovy k hudbě lidové po příkladu Smetanově a Dvořákově, v nové opeře vznikeno, českostí látky a lidovostí slova ještě bohatěji a intenzivněji se jeví. Charakteristickým pro zpěvnost a národní barvu lyriky v nové opeře jest milostný motiv *Kristly a Míly*, který jako motiv příznačný bohatě prostupuje lyrický projev opery a vedle motivu *babičina* dává tematický podklad ku tklivé a unylé náladové hudbě v závěru prvního obrazu. Dojemně zladěn jest též závěr třetího obrazu. Dobře pocítěné zpěvy při loučení se *Míly s Kristlou* a skvostně znějící terceto, do něhož vyústí po tklivém zpěvu *babičky Mílovi* zehnající, jsou dalšími vynikajícími dary nové operní partitury Kovařovicovy, která již v předešlé jemně ladí struny lyriky.

Humoristické živly díla soustřeďují se v osobě pana otce ze mlýna, kterého nejen spisovatel, nýbrž i skladatel kreslí dovedně a s láskou. Jeho zpěv *„Kvetou u potoka kvítka spanilá“* vyznívá působivě tónem boдрé veselosti, a kus zdravého humoru jest ve způsobu, kterým pan otec sekunduje vojenské písni *kaprálově* v druhém obraze. Obzvláště šťastně pak zhudebněn jest *mlýnářův vstup mezi přadleny* v obraze třetím. Sborové zpěvy na rozchodnou v druhém

503\* Text pro zpěvohru *Na starém bělidle* napsal autor textu *Psohlavců*, K. Šípek, dle *Babičky Boženy Němcové*.

504\* Adolf Wenig napsal s použitím téhož pramene pro skladatele Antonína Vojtěcha Horáka text opery *Babička*, která dávala se v Národním divadle v březnu roku 1900 [premiéra 3. března 1900].

obraze a zpěvy obžinkové<sup>505</sup> připomínají živostí svou i řízností rytmickou stejnorodé sbory v Psohlavcích. Ačkoliv Kovařovic ve styku s hudbou lidovou řídí se vzorem Smetanovým a Dvořákovým, není hudební jeho mluva národní prostým napodobením toho vzoru, nýbrž vede si samostatně a vytvořila si jaksi svůj zvláštní druh řeči obcovací. Příímých reminiscencí dvořákovských neb smetanovských v nové opeře nenajdeš; ozve-li se tu a tam zpěv tónem známým, připomene ti nejspíše některý melodický tvar z Psohlavců. Talent Kovařovicův, bohatý a plynoucí invencí se vyznačující, nevynikal nikdy obzvláštním svérázem; dovedl však osvojit si zvláštní způsob vyjadřování. To znamenáme nejvíce v takových místech zhudebnění textu, kde jde o ostřejší vyznačení některé sentence, o vyzdvižení nějakého projevu nad úroveň prostého hovoru. Tu skladatel vede si svým způsobem a vždy účelně a bezpečně – jemu výraz neselže. Tato dovednost v uplatnění intencí a schopnost případným výrazem hudebním vystihnouti výraz slovní, vzpružiti a vyvršiti jeho přesvědčivost, jest příznakem umění vyspělého, které mluví k nám z nového díla Kovařovicova. Není tu projevu upřílišněného, ani ledabylého, vše zní jasně a řídí se právem slova zpívaného. Až na výjimku nepatrnou jest deklamace slova vzorná. Též pro opakování slov, kterému Kovařovic dříve se nevyhýbal, v nové opeře, která v příčině slohu kompozičního běře se směrem pokrokovým, není místa. Postrádán bude v ní snad mocnější dramatický vzruch, který libretem není podmíněn a látkou lyrismem ovládanou přímo se vylučuje. Co do efektu vnějšího zůstává opera Na starém bělidle za operou Psohlavci, v které vzrušující scény lidové a boj Chodův na život a smrt vedly k projevům vzrušujícím. Tím však nikterak nepopře se faktum, že v opeře Na starém bělidle vyvrcholuje umělecká tvorba skladatelova na poli hudby dramatické.“

Ačkoliv partitura opery *Na starém bělidle* jest cennější partitury *Psohlavců*, úspěchem ani zdaleka se jí nevyrovná. Pět představení po premiéře ve zbytku roku 1901 a dalších pět představení v roce následujícím oproti více než dvojnásobnému počtu představení *Psohlavců* v stejném období, jakož i trvalý odklad díla v pozdějším čase, zatímco *Psohlavci* stále se dávali a těšili se přízni obecnosti, zjišťuje předčasný zánik umělecky nejvyzrálejší páte a dodnes<sup>506\*</sup> poslední opery Kovařovicovy.<sup>507</sup> Zdá se, že od těch dob Kovařovicovi chuť ku kompozici nadobro přešla. Ani divadlo, ani síň koncertní, ani nakladatelství hudební nečiní o ní zmínky. Celou uměleckou činnost Kovařovicovu absorbuje úřad šéfa opery Národního divadla, v kterém od patnácti let koná on svou povinnost získávání tvorby cenné, odmítáním děl divadlu žádného uměleckého zisku nepřinášejících – obzvláště cennou jeho zásluhou uměleckosti vedení jest neústupnost, s kterou přes vtírající se lákavosti a svody kynoucího prospěchu hmotného zabraňuje operetě vstup do Národního divadla – a neutuchající snahou o docílení slohového podání provozovaných děl. Dlužno zdůrazniti, že Kovařovic jako šéf opery po přemožení některých choutek osobivých<sup>508\*</sup> vede si důstojně a obezřetně, ponechává prosté líbivosti a podnětu módnímu více méně jen z donucení tu a tam mimochodně vliv na utváření se pořadu operního v Národním divadle (zmiňuji se tu na příklad o protežování vlašského verismu ze strany umělců v Národním divadle hostujících). Bylo by snad na místě pojednati zde o odsudcích šéfovské činnosti Kovařovicovy, které ze strany jemu nepřátelské ozývají se vytrvale a s prudkostí i u nás neobvyklou. Ale znechucují se svým tónem a stranickou tendenčností tou měrou, že peru pozorovatele nepředpojatého téměř znemožněno jest se o nich rozepsati.

505 obžinky = dožínky, slavnost na ukončení žni

506\* Psáno v listopadu roku 1915.

507 Kovařovicova poslední, nedokončená opera *Slib* na text K. Šípka, na níž Kovařovic začal pracovat už roku 1907, ale odložil ji, byla provedena v úpravě Rudolfa Zamrzly (1869–1930) v Národním divadle, poprvé 9. prosince 1921.

508\* Proti nim, zejména pokud jimi dotčeno bylo pěstování tvorby Fibichovy v prvních letech vlády Společnosti v Národním divadle, sám ve svých kritických úvahách nejednou jsem se ozval, jednou (roku 1903), polemizuje s brožurou *Dvacátý rok Národního divadla* ředitele Schmoranze, dokonce dosti ostře.

Stůžž zde ještě článek, kterým (v *Národní politice* ze dne 8. prosince 1912) pozdravil jsem **abrahamoviny Kovařovicovy**:

„**Karel Kovařovic padesátníkem**. Narodil se 9. prosince 1862 a padesátky dočkal se v plné síle, v rozmachu své umělecké činnosti a na výši jejích úspěchů. Znáám Kovařovice již z mládí, ještě když byl žákem pražské konzervatoře (na klarinet a harfu), pak v kompozici žákem Fibichovým. Na sklonku let sedmdesátých, v době, kdy skorem denně vídal jsem se s Fibichem, mistr kdysi ukázal mi žákovskou práci mladého Kovařovice (fugu s překvapující dovedností složenou) a podotkl: ‚Pracuje krásně, k něčemu to přivede!‘ A přivedl. V jedné příčině snad dál, nežli chtěl. O dvacet let později vyšel jako vítěz z konkurence operní, v které soutěžil s ním jeho učitel. Psohlavci překonali Šárku. Vím, že nebylo to nejradostnější vítězství Kovařovicovo. Ale vyvrcholilo operní jeho úspěch. Psohlavci sblížili hudbu Kovařovicovu s hudbou lidovou, povzbudili skladatele k následování vzoru smetanovského, který i v následující jeho opěře Na starém bělidle (1901) zůstal vůdčím. Od těch dob Kovařovic skladatelsky se odmlčel. Proč? Vždyť i od Psohlavců k Starému bělidlu vede linie vzestupná, třeba v účinnosti látky první opera druhou předčila. Vlastně má býti řeč o čtvrté a páté opěře Kovařovicově, neboť před Psohlavci vznikly opery Ženichové (1884), Cesta oknem (1886) a Noc Šimona a Judy (1892). Ale ty nadobro zastínila sláva Psohlavců a odsoudila k významu více méně pouze historickému, který mají jako etapy ve vývoji dramatické vlohy Kovařovicovy. Pravděpodobně dlužno delší pomlčku v tvorbě Kovařovicově vysvětliti si intenzivní jeho činností reprodukční. Od roku 1900 jest šéfem opery Národního divadla a oddaně koná povinnosti svého zodpovědného úřadu. Kdo nepředpojatě sleduje tuto namáhavou činnost Kovařovicovu, zajisté přizná jí zásluhu i úspěch. Že zvýšila se úroveň umělecké reprodukce operní v Národním divadle za posledního desetiletí, že získala v něm přesnost a prohloubila se slohovost podání, jest zásluhou Kovařovicovou. On z vlastní víceleté praxe divadelní znal slabiny průprav neúčelně založených, i přednosti racionálního studování, on prozíravost svou dal do služeb vybudování zdatného a působivého repertoáru operního, a vzornou připraveností zvýšil úkonnost souboru. Dokonalá připravenost děl, která Kovařovic sám nastudoval, stala se přímo příslovečnou. On pěstuje repertoár klasický, pilně přihlíží ku zjevům novým a oddaně slouží tvorbě domácí. Jest zkrátka jako šéf opery Národního divadla pravým mužem na pravém místě. Kéž na něm dlouho ještě vytrvá! – Tu to máme! Na místo abych přál jubilantovi, vykládám tu, čeho přejeme si sami, ovšem v zájmu zdaru našeho umění domácího. Ale nechtě! Zájem Kovařovicův bez toho ztotožňuje se se zájmem našeho umění hudebního. Ale když už, přejíce jemu, přejíme také sobě, tož nebudiž před jubilantem potlačeno přání, aby záhy znovu opět rozezvučela se na jeho varytu<sup>509</sup> jeho struna tvůrčí, a aby uhodil na ni se stejným zdarem jako dříve.“

---

### Josef Bohuslav Foerster

(J. Foerster ml.,<sup>510</sup> J. B. Foerster narozený 1859<sup>511</sup>)

509 Varyto jako fiktivní staročeský hudební nástroj byl poprvé zmíněn v Rukopise královédvorském, v řadě skladeb v čele se symfonickou básní *Vyšehrad* B. Smetany je zvuk varyta realizován harfou. Chválovo oblíbené slovní spojení v Kovařovicově případě funguje i jako drobný žert (Kovařovic studoval hru na harfu).

510 Původně Chvála užívá v této části textu rozlišení Foerster mladší a starší pro jméno syna i otce, podle tehdejšího úzu; editorsky tyto přídomky dále odstraňujeme a nahrazujeme dnes užívanými tvary jejich jmen (tedy Foerster pro syna a Förster pro otce). Jméno dědy J. B. Foerster se v celých pamětech nevyskytuje, proto není nutné používat další rozlišení.

511 Zemřel roku 1951, souborně o jeho životě a díle pojednává nově např. kolektivní práce *Poutník se vrací* (viz Džbánek et al. 2006).

Seznámil jsem se s ním dříve ještě než s Kovařovicem, zprvu ovšem jen mimochodně, bez zájmu hudebního. Uprostřed let sedmdesátých, již jako technický úředník železniční, docházel jsem k jeho otci Josefu Försterovi, vyhlášenému hudebnímu pedagogu, tehdy řediteli kůru u sv. Vojtěcha v Jirchářích, bydlícímu stísněně v malém domku, faře náležejícímu, v ulici Pštrossově, za příčinou dalšího vzdělávání se v různých hudebních disciplínách. Pokojem, v kterém Förster vyučoval, občas prošel jeho syn, vytáhlý studentík, o jehož hudební vloze se otec někdy pochvalně zmínil, vždy však s výslovným podotknutím, že hudebníkem z povolání nebude, nýbrž určen jest k studiím technickým. O pár let později sdělil mi Förster, který vždy byl mi přátelsky nakloněn, že „Pepík“ jinak nedá, bude tedy muzikantem. Po dalších několika letech dal Foerster o sobě vědět jako hudební spisovatel i jako skladatel.

První, co jsem od J. B. Foerster slyšel, byly **tři skladby pro malý orchestr**<sup>512\*</sup> (*Praeludium*, *Intermezzo*, *Nokturno*), které roku 1885 provedla ve svém koncertě pražská konzervatoř za řízení ředitele Bennewitze.<sup>513</sup> Zařazují zde v doslovném znění svou kritiku o nich, uveřejněnou (v *Politik* ze dne 6. března 1885):

„Mladý český skladatel, který v koncertě konzervatoře učinil svůj první větší, a jak myslím, též rozhodný krok do veřejnosti, jest synem osvědčeného hudebního pedagoga a skladatele prof. Förstera; má za sebou důkladnou školu,<sup>514</sup> jež spolu se zdravou rozpoznávací hudební vlohou učinila ho způsobilým, aby jako kritik obratně vládl perem. Jeho tři orchestrální kusy, první, jež jsem od něho slyšel, slouží ke cti též jeho autokritice. Nejsou to žádné školácké pokusy, nýbrž hudební věty, v kterých zřejmá vloha skladatelská vyslovuje se s vábivou, důvěru vzbuzující inteligencí. Jejich skromnost vnější jest chudou slupkou, obklopující vzácné jádro. Obsah, v kterém svěží vynalézavost svěřuje se vedení ušlechtilého citu, slibuje mnoho do budoucnosti mladého umělce. První z kusů, navzájem kontrastně se utvářejících a stojících k sobě v poměru vět cyklu serenádového, *Praeludium* (z g moll), dává nad ležícím basem vznikati a vzestupně vyvíjeti se unylé frázi zpěvní, do které vkládají lesní rohy své volavé akcenty. Rychlé odbočení do tóniny rovnoběžné, neklidná modulace, změny tempa a příkré střídání dynamických odstínů vyvolávají těkavost projevu, povaze preludia se přičítí. Přes to však již zde na pěkném vznosu invence a zajímavém vedení hlasů jest znatelné, že slovo nevede žádný nezavěšenec či nepovolaneček. Skutečně následují ve svěže tryskajícím veselém *Intermezzu* a v *Nokturnu* volně z obraznosti se vyvíjející, plyně koncipované, velmi dobře účinkující kusy, hudba to skladatele, který má pro nás sdělení vábná a dovede je učiniti bez námahy a sebetřýzně. V *Nokturnu* zvedá se proti širokému, krásně se vlnícímu zpěvnému tématu hlavní věty působivě rozmarňavý taneční tón nástrojů foukacích ve větě vedlejší, s kterým utkávají se veselým voláním housle a kontrabasy. Je nám tak dobře při této větě střední, že v kodě trojdílného kusu zatoužíme po reminiscenci na ni, jež by účinnu jistě skytla novou výhodu.“

Ač přípustný rozměr knihy *Mé paměti*, mezi prací beztak pod rukou zamýšlený rozsah přerůstající, ukládá mi, abych v citování celých kritik co nejvíce se uskrovnil, nemohu v případě Foersterově obejít se bez hojnějších (byť i jen úryvkovitých) citátů již proto, že jimi lze zjistiti dodatečně názor kritika na projev umělecký v době, kdy byl učiněn, a tím zároveň korigovati omyly během času o něm vzniklé a šířené. Dnes, po třiceti letech<sup>515\*</sup> na mnohých místech rádo se na to zapomíná, že byl jsem z prvních, kdož vlohu Foersterovu srdečně uvítali a slibnost její uznali. Z fakta, že dnes, po různých přemrštěných stranických glorifikacích díla Foersterova bráním se proti

512\* Při prvním jejich objevení se nebylo o nějaké jejich programovosti ani slychu. Teprve později, při vydání klavírního výtahu na 4 ruce, doplněného větou finální, více překvapil než přesvědčil mne jejich souborný titul *V horách* a označení známých již vět jako *Na horách*, *Letní večer* a *Snění!* Zmiňuji se o tomto opatření programovém jen proto, že je symptomatické pro snahu umělcovu (někdy i dodatečně se uplatňující) odpoutati svou tvorbu od hudby absolutní i tam, kde sklon k této je v ní zjevný, nepopíratelný. Nejde tu umělec po stopě bludného učení, že pokrokovost v umění hudebním není slučitelná s láskou k hudbě absolutní?

513 Koncert se konal 1. března 1885, zmíněné tři skladby dokončil Foerster roku 1884. Anton Bennewitz (1883–1926), vynikající houslový virtuóz, dirigent a pedagog, byl ředitelem pražské konzervatoře v letech 1882–1901 a spoluzakladatel Českého kvarteta.

514 Varhanickou školu Foerster absolvoval v Praze roku 1882.

515\* Psáno na sklonku roku 1915.

přeceňování jeho významu s toužou upřímností, s kterou kdysi bránil jsem jeho nedoceňování, není nesnadno (zvláště před dorostem neorientovaným) usuzovati na nedostatek ochoty k uznání zásluhy umělce, jehož vývoj po celou jeho dobu nepřetržitě jsem sledoval. Přiznávám, že dodnes nenabyl jsem přesvědčení o vynikající originalitě tvorby Foersterovy a že poněkud skepticky chovám se ku tvrzení o novosměrnosti a vůdčím významu jeho díla lyrického, symfonického a dramatického. Avšak nikterak neobávám se, že by nepředpojatý čtenář z toho, co zde pověděno a ukázkami z posudků doloženo jest o díle Foersterově, usuzoval na nedostatek objektivnosti či nespravedlivost vůči umělci.

Probíraje se dalšími posudky o prvých pracích Foersterových, shledávám, že méně příznivě zní kritika z téhož roku (1885) o *Slovanské fantazii*, jež byla hrána ve Slovanském koncertě;<sup>516</sup> uznána v ní vážnost práce, ale stěžováno si do jednotvárnosti, pochodící z nedůstatku obměn základního tématu, fragmentu lidové písně. Naproti tomu snáší se rok na to značně chvály na mladickou *houslovou sonátu* (z roku 1882) – hrál ji Lachner v koncertě Slavkovského<sup>517</sup> – z níž vyzdvihuje se andante, kanonicky se uvádějící; „*forma je velmi jasná a není – jak při prvé sonátě zpravidla bývá – svěřací kazajkou pro skladatele*“. Více pozornosti než *první symfonie* (d moll) vzbuzuje roku 1890 *Hymnus andělů* (na slova Svatopluka Čecha) pro smíšený sbor a orchestr, provedený pražským Hlaholem. Uznává se působivost moderního zvuku v něm, i vzornost krásně vyjasněné věty na slova „Jemu všechno kolem“. „*Jásavý závěr projevuje v polyfonii a vřelosti hudebního výrazu silně vlohu Foersterovu, důvěru vzbuzující*.“ Postřehuji dále (v roce 1891) pochvalnou zmínku o nokturnech *Při západu* pro klavír na 4 ruce,<sup>518</sup> hraných na hudebním večírku Umělecké besedy, a vřelý referát o *prvním klavírním triu z f moll* (op. 8)<sup>519</sup> F. A. Urbánkem vydaném. Samozřejmě zachycují tu novinářské zprávy jen zčásti plodnost skladatelovu v prvním desetiletí jeho tvorby. Z té poměrně málo hrálo se veřejně a ještě méně vyšlo tiskem, ale přec jen dosti k tomu, aby došlo se k poznání, že ve Foersterovi dorůstá nám hudební poeta, skladatel jemnocitný, všednostmi nedotčený, povaha fibichovská, ušlechtilá, snah ideálních.

Širší veřejnosti zřetelnějším stalo se umění Foersterovo teprve první jeho operou

### ***Deborou,***

jejíž text dle činohry Mosenthalovy napsal Jaroslav Kvapil.<sup>520</sup> Dávala se v Národním divadle **poprvé 27. ledna 1893**. Ze svého referátu, v *Politik* dva dni později uveřejněného, vyjímám následující stati:

„*Moci, která mladého skladatele táhne k místu okázalého úspěchu vnějšího, k divadlu, nepoddal se Foerster lehce či lehkomylně, ku skladbě opery neodhodlal se předčasně, nepředloženě. Ve všech oborech hudební tvorby pokusil se před tím, nanejvýš v hudbě komorní a orchestrální, v které dodělal se pozoruhodných úspěchů. Foerster je z těch lidí, kteří berou umění vážně, nevyhlízejí cesty laciné a nikdy nezůstanou státi v polovici cesty. Ve svých názorech uměleckých je v každém ohledu pokrokovcem; tím osvědčil se též ve své hudbě dramatické.*

516 Slovanský koncert Akademického čtenářského spolku v Praze se konal 29. března 1885.

517 *Sonátu a moll pro klavír a housle* hrál Ferdinand Lachner (1856–1910) s klavíristou Karlem Slavkovským (1846–1919). Chvála koncertu recenzoval v *Politik* ze dne 28. dubna 1886 na straně 5.

518 Op. 25 pochází z roku 1888.

519 Dílo bylo komponováno roku 1883.

520 *Deboru*, op. 41, vznikla v letech 1890–1891, Salomon Hermann Mosenthal (1821–1877) byl německý židovský spisovatel, dramatik, básník a libretista.

Těžké postavení nováčka, který v opeře nehoví libůstkám ani obecnstva ani zpěváků, Foersterova nezaleklo. Umělecké přesvědčení vede ho v opeře k hudebnímu dramatu, a toto přesvědčení projádl v Deboře nepokrytě. Žádná uzavřená čísla zpěvní, text prokomponovaný, orchestr polyfonní a na příznačných motivech pro vnější a citové momenty kusu založený, snaha o ostrou charakteristiku jednajících osob, o plastický hudební výraz a pečlivou, přesně duchem řeči se řídící deklamaci zpívaného slova a žádná hudba, jež by ležela mimo zájem dramatický – takové jsou směrnice opery Foersterovy.

On nikterak neusnadnil si úlohu, a máme-li místy dojem, že je nad jeho síly dosud se vyvíjející a poprvé v opeře se zkoušející, tedy jest toho příčinou v první řadě vyvýšenost cíle, který si umělec vytkl. Tak na příklad pocítujeme, že dialogy na začátku prvního aktu a následující scény lidové zhudebněny jsou poněkud mlhavě, neskýtají plastický, dramaticky silně koncipovaný obraz. Bylo by zajisté lehčí a ve smyslu převládajícího vkusu vděčnější bývalo, je písňově oddělit a opatřit rozložitými slovy; avšak skladatel nechce zdržovati jejich rychlý dramatický postup a pokouší se o to, aby jim stačil – tou dobou ovšem ne dosud s plným úspěchem. Avšak tu, jakož i jinde, kde nevyzrála dosud dramatická síla skladatelova nestačí, jeví se její jsooucnost a odkazuje do budoucnosti.

Leckde má již v přítomnosti svůj úspěch. Tak ve scéně, kde Debora Josefa stíhá kletbou. Tato scéna je rozhodně dramatickým vrcholem kusu a skladatel zhudebnil ji tak, že z účinku nic se neztrácí. Motiv pomsty, nad kvartsextakordem řezavě se prodírající, má sílu a pádnost a Debořin zpěv „Kající se vracím k Tobě!“ ve své procítěnosti zachycuje zcela význam okamžiku. Rušivě působí prudké nárazy pozounů ve vzrušeném dialogu této scény; ztlumené akordy pozounů z počátku při vystoupení Josefa znějí spíše zvláště než případně. Podobných instrumentálních příležitostí, v kterých mívá se s účinkem zamýšlený barvitostní efekt, naskýtá se v partituře Debory více, přes to však lze tvrditi, že celkem je tu orchestrace střídma a účinná. Skladatel těží tu již z vlastních zkušeností a jeví skutečně pokrok oproti své orchestraci dřívější.

Druhým silným momentem jeho partitury, slučujícím se opět s význačným momentem básně, je milostné duo Josefa a Debory v závěru druhého aktu. Kdo na základě dosavadních postřehů měl za to, že Foersterovi svědčí jen lyrika jemně zladěná a projev elegický před mocným citovým vzrušením, v milostné scéně *allegro energico* (As dur) ovládajícím, musí si přiznati, že se mýlil. Téma tohoto *allegra*, již v předehře k opeře silně vystupující, zabavuje a před vyústěním do závěrečného dueta v mocném účinku se stupňuje. Vynechání drastických úderů činelo bych při tom jen vítal.

Šťastné a svěží lidové barvy jsou vesnické scény třetího aktu. Popěvek sboru ženů je poněkud krátkodechý, poněvadž [je] bohatě prostoupen ritornely orchestrálními, avšak prostosrdečného výrazu a sličného vedení hlasů. Ostatně – když je řeč o vedení hlasu – dlužno obzvláště upozorniti na krásný vícehlas v chorálu a capella na začátku prvního jednání. Polyfonie Foersterova je vůbec vždy vybraná a má uměleckou distinkci; prozrazuje vzdělaného, na sebe přísného hudebníka, nespokojujícího se s tím, co leží nasnadě.

Taneční hudba v třetím aktu jeví převážně lidové zabarvení, i v polce smetanovského typu, i v následující sousedské. Jinak v předehře k třetímu aktu, rovněž tanečně se utvářející, znatelný jest v doprovodu a modulaci vliv tanců Griegových. Vůbec nezapírá Foerster ve své opeře náklonnost k mistru severanu.<sup>521</sup> Přirozeně nenapadá nás Foersterovi předhazovati tuto náklonnost. I v tom sblízuje se Foerster s Griegem, že spíše napíše cos hledaného, nervózně rozrušeného, než nějakou všednost, šosáckost.

Místa měkkým citem ovládaná jsou z nejlepších darů partitury. Tak *andante* z D dur v prvním aktu, kde otec zapřísahá syna, prohlášení Hanino, závěreční zpěv Josefův v druhém aktu a krásně vyznívajícím konečným scénou třetího aktu. Obzvláště cennou je lyrika ukolébavky Haniny v třetím aktu.“

Přes určité značky dramatické nehotovosti a nezkušenosti svého tvůrce opera *Debora*, jako slibný projev skladatele nadaného, přijata byla vlídně; doporučením působivým bylo jí dobré provedení, obzvláště spoluúčinkování choti skladatelovy, pí Foersterové-Lautererové,<sup>522</sup> v úloze titulní. Navzdor tomu *Debora* se neudržela; zájem o ni, zprvu dosti intenzivní, záhy se vyčerpá, po čtvrtém provedení první opera Foersterova nadobro byla odložena.

521 O Edvardu Hagerupu Griegoví (1843–1907) Foerster napsal monografii (1890), která vyšla v rámci edice *Rozpravy hudební*, redigované E. Chválou.

Teprve po dvou desetiletích (v prosinci roku 1914) znovu upozornil na ni oddaný ctitel Foersterův, O. Ostrčil, jako dramaturg městského divadla Vinohradského, avšak ani jeho pokus o užití *Debory* neměl trvalého úspěchu.<sup>523</sup> Ubylo zájmu o romantismus, sentimentálnost a náboženskou tendenci hry Mosenthalovy, a hudba navzdor mnohým přednostem svým přec není tou měrou umělecky vyspělá a výrazově spolehlivě strefná, aby syžet divadelně již překonaný dovedla probuditi k novému delšímu životu.

Roku 1893 odešel Foerster za svou chotí do Hamburku a trvale tam se usadil.<sup>524</sup> Tím ztratil přímý styk s Národním divadlem, raným odložením *Debory* snad i chuť k další pro ně práci. Jisto je, že mezi první a druhou jeho operou, jejíž skladbu nadto nepochybně uspil konkurz o cenu Národním divadlem vypsanou, široce rozložila se mezera celých šesti roků, hudební práci mimodivadelní věnovaných, již zatím nechávám mimo, abych nepřerušil sled dramatické činnosti Foersterovy. Výsledek této činnosti jest vzestupný. Tříaktová opera

### *Eva,*

kteřá dávala se v Národním divadle poprvé 1. ledna 1899, značí pokrok a vzestup v umění Foersterově. Výhoda oproti opeře předchozí je hned v tom, že skladatel libreto s použitím dramatu *Gazdina roba* Gabriely Preissovové<sup>525</sup> napsal si sám, tedy účelně s ohledem na požadavky hudebního dramatu, ku kterému odnášela se jeho snaha. Tím přirozeně usnadnil si též kompozici, vyvarovav se již předem vši neshody mezi slovem a hudbou. V posudku o premiéře *Evy*, který napsal jsem do *Národní politiky* ze dne 3. ledna 1899, je vylíčeno, jak básník-skladatel počínal si při zpracování dramatu na libreto. Pomíjíje následující výpis děje, navazuji citát z kritiky na závěr tohoto výpisu:

„*Eva, již nelze snésti hanby, že jako roba žije s Mánkem, zoufá si nad zmařenou nadějí, že stane se řádnou jeho ženou, a vrhne se do Dunaje.*

*Při provedení opery byl tento závěr děje násilně poopraven v tom smyslu, že Eva neskončí sebevraždou, nýbrž – jak to v operách bývá – dozpívavši klesne bezducha k zemi. Tuto odchylku bezúčelnou a pravdě křivdící nelze schvalovati.*

*Slovenského nářečí, jež značně zvyšuje půvab místního koloritu hry původní, Foerster v operním textu se zřekl, patrně proto, že neovládá je v tom směru, aby mohl zhudebniti je s náležitou přesností. Škoda – postrádáme v opeře tento živý element svéráznosti. Libreto Foersterovo má vedle poutavého děje, který získán z kusu bez námahy, tu přednost, že provanuto jest ušlechtilou poezií a že v dikci nezavádí o všednost v operních textech zdomácnělou. Přednost tato jest zásluhou básnickovou, spojuje se ale s vadou v té příčině, že romanticky zjemněny jsou realistické postavy původní hry, což ovšem děje se na úkor pravdivosti a přesvědčivosti jejich typů.*

*Po stránce hudební jest Eva živým a velkým pokrokem ve tvorbě Foersterově. Namísto matného pokusu začátečníka, který Deboře přitěžoval, nastoupila v Evě uvědomělá a účelná práce umělce vyspělého, jenž zůstal věren svému ideálu hudebního dramatu, ale neskonale účinněji dovede je hájiti, vystaviti a uplatniti. Deboře nejvíce ubližovalo, že plastika výrazu a srozumitelnost slova zpívaného začasto utápěla se v proudech orchestru zvukem přesyceného, skladebně neurovnaného, nervózně těkavého. Partituru *Evy* zlo takové netíží. I její polyfonie jest*

522 Sopranistka Berta Foersterová-Lautererová (1869–1936) se již jako členka opery Národního divadla v Praze provdala roku 1888 za J. B. Foerstera. Gustav Mahler ji angažoval v Hamburku (1893) a pak i ve Vídni (1901).

523 Dříve, roku 1907 ji dávalo brněnské divadlo pod názvem *Debora aneb Křesťan a židovka*. V Městském divadle na Královských Vinohradech byla hrána do roku 1917.

524 Foerster odešel do Hamburku v listopadu 1893 a působil tam jako učitel hudby, jako referent časopisu *Hamburger Freie Presse*, *Neue Hamburger Zeitung* a *Hamburger Nachrichten*, později i jako profesor na konzervatoři.

525 Spisovatelka a dramatička Gabriela Preissová (1862–1946) proslula jako představitelka realismu. Opera *Eva*, op. 50 vznikla v letech 1895–1897. O konkursu vypsaném Družstvem Národního divadla viz předchozí text o Fibichovi a Kovařovicovi. Foerster zadal svou operu pod heslem *O Herr, leih meiner Seele Schwingen, mein ist das Wollen, dein das Gelingen*, jež trefně charakterizuje skladatelovu povahu i umělecké zaměření.

bohatá, ale vše v ní podává se jasně, jedno druhé netísni, panuje soulad barev a odstínův a symfonický orchestr vzněcuje výraznost slova, již dříve bezděky potíral. V některé příčině ovšem i v Evě ještě odchyluje se skutečný efekt zhudebnění od představy skladatelovy a i dramatický akcent neozve se v oné síle, kterou vládne dramatik nejen povolání, nýbrž i vyškolený. Ale jádro díla jest zdravé.

Foerster není umělcem význačné svéráznosti;<sup>526\*</sup> jeho tvorba zbarvena jest eklekticky, aniž by však podléhala cizímu vlivu tou měrou, že by v ní znatelný byly stopy přísného napodobování cizího vzoru. Českost látky sblížila jej v Evě s předními mistry hudby české, Smetanou a Dvořákem, jejichž vzorem se řídí i v hudební tvorbě vesnických typů, i v přilnutí k hudbě lidové. Bylo by výhodnější bývalo, kdyby si byl vedl vůči látce své více po slovensku nežli po česku. Měl bohatý výběr skvostných vzorů, dosud nezužitkováných, jimiž získati mohli půvab novosti. Ale po česku rozhovořil se srdečně; hudební mluva jeho jest plyná, národní zbarvení její přirozené, myšlenkový fond v ní ušlechtilý, cit ryzí.

Nejlepší a nejúčinnější jest třetí jednání nové opery, hostit v prostém a tklivém dvojzpěvu *Evy a Mánka* („Přítul se blíž“) a následujícím *Evině* vypravování snu nejskvostnější a nejšťastnější vycítěné náladové momenty díla, vedle těch pak v hudbě baletní nejsvěžejší orchestrální dary partitury. Sousedská a polka této hudby baletní jsou jaré, v nelíčené veselosti vyznívající parafráze na české typy taneční a vynikají naprostou českostí; překvapuje nás, že múza Foersterova, která objevuje se zpravidla s tváří zasmušilou, schopna jest takového zradostnění, jakým září tyto tance. Poeticky procítěné orchestrální intermezzo prvního jednání působí hlubokým dojmem. Vůbec koncentruje se síla talentu skladatelova v hudbě náladové, ve které vyvrcholuje účinnost jeho díla.“

Kompozičně ucelenější, technicky vyspělejší a poeticky poutavější *Eva* více se líbila a měla úspěch trvalejší; i po letech divadlo rádo se k ní vracelo. Byla a zůstala nejúspěšnějším dramatickým dílem Foersterovým. Ovšem, že i její význam a spoj s divadlem byl dočasný. K životu dlouholetému, podmíněnému neutuchajícím zájmem obecnosti a živelní silou vlastní, scházela *Evě*, jako schází vši hudbě Foersterově, rázovitost. Foerster je poetou jemnocitným, umělcem vzácné inteligence, hudebníkem vzdělaným a vynalézavým, avšak vysloveným eklektikem, jehož hudební výraz nejví značek osobitosti a nemoha dosíci vlastního slohu, podléhá vnějším vlivům, jež pak obracejí se v jeho projevech. Podmínkou trvalosti hudby je rázovitost, která sama je vlivnou, vyrůstá na vzor, působí do dálky, připravuje či vyvolává epochu. Hlavně v nedostatku svérázu spatřuji příčinu toho, že opery Foersterovy u nás nezdolněly, a že uvedení *Evy* (pod jménem *Marja*) na jeviště vídeňské Lidové opery (na sklonku roku 1915) nemělo žádoucího výsledku.<sup>527</sup>

Připoutána k dramatické hudbě Foersterově, vzpomínka od druhé opery skladatelovy přirozeně přímo odnáší se k třetí, k *Jessice*, komponované [o] osm let později na báseň J. Vrchlického dle syžetu Shakespearova, kterou znal jsem již z let devadesátých, když po *Bouři* nabídnuta byla ku skladbě Z. Fibichovi. Premiéra

### *Jessiky*

526\* Když o více než desetiletí později napsal jsem totéž v orientačním článku o české hudbě do *Oesterreichische Rundschau*, ve Vídni vycházející, byla z toho velká podrážděnost v kruzích mladších přátel a ctitelů umění Foersterova, jako by tvrzení toto bylo nové, přicházelo neočekávaně. Že před tím častěji vyjádřil jsem se podobně, z mladších zájemníků málokdo ví, a také nelze je odkazovati k posudkům buď nepovšimnutým či zapomenutým, roztroušeným po různých časopisech. Již proto doporučilo se jejich zachycení knižní. [Článek, který má autor na mysli, vyšel v *Oesterreichische Rundschau* XXXII v roce 1912, s. 294–296. Věta o Foersterovi zní: „Foerster besitzt eine richtige dramatische Unterscheidungsgabe und die Fähigkeit des zutreffenden Ausdrucks; seine Musik ist nicht eigenartig, aber gut empfunden.“]

527 Opera zazněla ve Volksoper roku 1915 ve skladatelově překladu. Podle *Hudební revue* (viz Reitler 1916, s. 151) byl „úspěch opery přímo bouřlivý a Foerster byl bezpočtukrát vyvolán“.



v Národním divadle byla 16. dubna roku 1905,<sup>528</sup> a má kritika o ní (v *Národní politice* ze dne 18. dubna roku 1905) zněla takto:

„Kdo zná obě dřívější zpěvohry Foersterovy, nadějnou Deboru (1893) a úspěšnou Evu (1898), byl zajisté překvapen kompozičním slohem jeho Jessiky, od kompozičního slohu obou dřívějších oper podstatně se odlišujícím. Nápadna jest v něm vzdušnost linií a barev, podmíněna jest tím, jak pojal skladatel úlohu zhudebnění básně Vrchlického. On vypravuje v hudbě své děj tónem pohádkovým, bez rušných akcentů a záchvěvů vášně, jako by šlo spíše o líceň vidiny, nežli o uživotnění určitého dramatického postupu. Toto pojetí jest originální a podmiňuje zvláštnost zjevu nového díla. Odnášíme si z něho dojem, jako bychom snili o ději Shakespearova Kupce benátského, vybaveném z prostředí hrozivého konfliktu, vyvolaného pomstychtivostí úskočného Shyloka. Iluzi této ve skladbě Foersterově tak dobře se daří, že ani nenapadá nám, že by látka vlastně také mohla dožadovati se lícně realistické.“

Následuje kritická úvaha o libretu, z níž vyjímám: „Báseň Vrchlického odchyluje se od originálu Shakespearova podstatně tím, že do ústředí zájmu nestaví osud Antonia, Shylokovi životem svým za dodržení lhůty zplacení dluhu Bassaniova se zaručivšího, nýbrž Jessiku, dceru Shylokovu, která v původním kusu má úlohu podřízenější. Snaha libretisty nesla se k tomu, vytěžiti z látky pro zhudebnění co nejvíce momentů lyrických a vypustiti z ní vše, co kompozici nevychází ochotně vstříc, nýbrž by ji ztěžovalo. Proto asi vzdal se předem scény soudní i pronikavého dramatického účinku, jí přivozeného.

Aby docílil obrazu jasnějšího, veselejšího, posílil skladatel v textu živel veseloherní, který nepřímo vzrůstá se tím, že hrozivé scény konfliktní jsou z děje vypuštěny. Skvostně veseloherní jsou scény druhého jednání, kde za zády Shyloka, smlouváním o půjčku zaměstnaného, bují milostný poměr mezi Jessikou a Lorenzem a osnuje se plán útěku. Že kyprá, velkokvětá, opojnou vůni vydechující poezie Vrchlického skladbu vzněcuje a skýtá jí štědrě vděčných momentů lyrických, o tom netřeba se šířiti.

Z díla Foersterova, jehož osvěžující účinku potvrdilo neobyčejně vřelé přijetí při premiéře, vyznívá nejen vzácná inteligence umělecká, nýbrž též vloha působivost zabezpečující. Skladatel neplýtvá prostředky, zjednodušil výraz, ale přiostrčil jeho charakteristiku. Jeho orchestr jest průhledný, až nápadně zdrženlivý v nanášení zvuku, a přec dosáhne v případném zhudebnění slova všeho, čeho chce dosíci. *Pregnance*, úsečnost hudebního výrazu v nové opeře Foersterově vzbuzuje obdiv; není homofonní, ale v polyfonii tak průsvitný, že slovo z něho všady jasně vyzáruje. Jeho umírněnost v nanášení zvuku jest velkou předností v příčině uplatnění slova, které vystaveno jest plasticky a – poněvadž Foerster deklamuje bezvadně – neporušeně.

Snahou o vystižení lokálního koloritu, dějem podmíněného, vysvětluje se, že v hudbě Foersterově, hlavně ve scénách lidových, ohlašuje se tón lidového zpěvu vlašského. Ohlašuje se decentně, ale má zřejmě vliv na hudební utváření se scény. Scény konverzační prokomponovány jsou zpravidla tím způsobem, že z tématu hlavního (zhusta archaizujícího a tvaru menueta se příklánějího) vyrůstá prací tematickou samostatný, případný orchestrální doprovod zpívaného slova, které přirozeně a zpěvně deklamuje. Neobyčejně živě a šťastně tímto způsobem komponovány jsou scény druhého jednání, jejichž dialogem proplétá se milostný dvojzpěv Jessiky a Lorenza. Přímo virtuózně zhudebněna jest scéna, v které Gobo (sluha Shylokův) nemůže se odhodlati k útěku z domova židova; scéna tato však zdá se nám býti proto, že nepřičiňuje nic podstatného k ději, trochu rozvláchnou.

Nejpřesvědčivěji a neúčinněji promlouvá k nám vloha Foersterova v projevech lyrických, mezi těmito pak nejvzácnějším půvabem oplývá sólový zpěv Jessiky v druhém jednání. Lyrika Foersterova nevyniká svérázem, ale její náladovost jest opojná; cítíme, že mluví k nám poeta, který prožívá, co projevuje. Myslím, že by dojem náladovosti závěrečných scén druhého jednání jen získal, kdyby – jak předpisuje libreto – průvod maškarní nevníkl do domu Shylokova.

Shyloka kreslí hudba řízně, drasticky, bez přehánění. Ve scéně s Jessikou stává se sobecký žid trochu sentimentálním, příliš měkkým vzhledem k tomu, že za jeho laskavými slovy skrývá se opět jen záměr sobecký; Shylock láteřící, hádající se s kupci a zlobící se na nehybného Goba jest nám milejší. Vidíme jeho živou gestikulaci a takřka slyšíme ji v hudbě; tak trefně jest zjev jeho zhudebněn.“

528 Operu *Jessika*, op. 60, Foerster vytvořil v letech 1902–1904.

---

Přání, projevené v závěru svrchu citované kritiky, aby význačný prvotní úspěch *Jessiky* byl trvalý, nesplnilo se. Zase byl to jen úspěch dočasný, skoro jen okamžitý, podepřený přítomností skladatele při premiéře, který k ní zavítal z Vídně, kamž z Hamburku byl odešel za svou chotí, při dvorní opeře působící.<sup>529</sup> Uvažuje o rychlém poklesu přízně k *Jessice*, Foerster patrně nemohl ubránit se dojmu, že syžet *Kupce benátského* bez stěžejní scény soudně vzdává se zbytečně plynoucí z ní výhody dramatické, a naléhal na dodatečné její vsunutí do opery, maje za to, že tento doplněk usnadní jí přístup k jevištím německým. Skladbu vsunuté za tou příčinou proměny do třetího aktu podnikl Foerster hned rok po pražské premiéře opery, avšak na jeviště Národního divadla dostala se takto nově upravená *Jessika* teprve v říjnu roku 1911.<sup>530</sup> Ožila znovu, ale zase jen na krátko. O nové proměně vyslovil jsem se v referátu (uveřejněném v *Národní politice* ze dne 20. října 1911) v ten smysl, že: „libreto k dramatu původnímu přibližuje a přispívá k objasnění děje, zároveň pak k lyrickým šířkám scén milostných přičiňuje scénu dramaticky vzrušenou, tedy působí též kontrastem. Její zhudebnění jest obratné, výrazné, zejména tam, kde akcentuje účast lidu na ději; jinak ale tato scéna se svými drastickými světly cítí se poněkud cizí v pohádkovém přitímí, kterým hudba obestírá děj *Jessiky*.“

---

Po *Jessice* Foerster v operní tvorbě nadobro se odmlčel. Proslýchá se sice, že vedle prací symfonických a lyrických zaměstnává ho též syžet zpěvoherní, avšak dodnes<sup>531\*</sup> není o tom bližších zpráv.<sup>532</sup> Nedivil bych se, kdyby k divadlu, jemuž i vedle oper ochotně sloužil (entreakty, hudba ku Kvapilově pohádce *Princezna Pampeliška* a k Vrchlického *Trilogii o Simsonovi*),<sup>533</sup> nadále choval se odmítavě: nedoznalť od něho nikdy vděku. Častěji než v divadle setkáváme se s Foersterem v koncertní síni, která pečlivěji pěstuje jeho **lyriku** (i intimní, jež spíše reflektuje na přednes domácí než na výstavu koncertní) a stará se též o jeho hudbu **komorní** a **symfonickou**. Rozhodně je lyrika, najmě **píseň jedno- a vícehlasá (sborová)** nejšťastnějším oborem tvorby Foersterovy. Jeho poetická vnímavost a jeho vynikající schopnost hudebního vystižení nálady básně ve všech fázích jeho tvorby sblížuje ho s písní, jíž věnováno jest na půl sta jeho skladeb, z velké části objemnějších, cyklických. Namnoze jsou zpěvy Foersterovy komponovány na německé texty, a sice nejen takové, jež vznikly za jeho pobytu v Hamburku a Vídni, nýbrž i některé z prvních, doma složených. Přirozeně chytne českého skladatele poeticky vnímavého též báseň cizojazyčná a přiměje ku zhudebnění. Avšak fakt, že český skladatel na německý text komponující nerozmnožuje tímto počinem umělecký majetek český, dodatečným českým překladem německého slova se

---

529 Do Vídně Foerster odešel až v roce 1903, protože byl v Hamburku ještě vázán povinnostmi. Ve Vídni se pak dále věnoval pedagogické činnosti na konzervatoři a žurnalistice v listu *Die Zeit*.

530 Premiéra přepracované verze se konala 18. října 1911.

531\* Psáno v dubnu roku 1916.

532 Po opeře *Jessika* složil ještě tři opery: *Nepřemožení* (op. 100, z roku 1917, na vlastní libreto, premiéra v Národním divadle byla 19. prosince 1918), *Srdce* (op. 102, z roku 1922, na vlastní libreto, premiéra v Národním divadle byla 15. listopadu 1923) a *Bloud* (op. 158, dokončenou roku 1936, na vlastní libreto podle námětu povídky L. N. Tolstého *Dva starci*, premiéra v Národním divadle byla 28. února 1936).

533 Foersterova scénická hudba je hojná. Hudbu k *Princezně Pampelišce*, op. 35, napsal roku 1897, k Vrchlického *Trilogii o Simsonovi*, op. 62 roku 1906. Mimo to napsal ještě jiné skladby tohoto druhu, například hudbu k Shakespearovým hrám *Večer tříkrálový* a *Lásky lichá lest* nebo ke *Strakonickému dudákovi* J. K. Tyla.

nezvrátí. Skladba jen tehdy stává se a zůstává českou, když zhudebňuje přímo český překlad jinojazyčné básně. Toho měli by být pamětliví naši skladatelé. Ač lyrická tvorba Foersterova převážně spadá do hnutí moderního, jehož vlivy i na tuto tvorbu se uplatňují, Foerster obdobně jako v komorní a symfonické tvorbě také v písni není modernistou ve vlastním slova smyslu. Od mládí veden k účtě před odkazem klasicismu, vyrostl v ukázněnostech romantismu, v respektu před požadavkem formy. Jeho impresionismus, k modernismu ho přiklání, nezhrdá úměrností formy, nelibuje si v příkrostech výrazu, dbá pilně zpěvnosti, vůbec nejeví snah odštědivých, revolucionářských. Je spíše jen výsledkem ponoukání vnějšího, kdežto jeho přesvědčení povinně dbá příkazů urovnanosti skladby a nikterak netouží po tom, vymanit se z nich, či dokonce se jim protivit. V pokrokovosti Foersterově, v níž po mém názoru sklon k modernismu je vůbec jen epizodou mimochodní, ozve se občas dle okolnosti hlasitěji či ztlumeně tón konzervativní, zděděný, výchovou i náklonností s povahou splývající. Netřeba v této příčině ani přímo obrátit pozornost ku projevům tak přesvědčivým, jakou jsou kantáty pro smíšený sbor s průvodem orchestru *Hymna andělů* (op. 13) a *Stabat mater* (op. 56), které jest spolu<sup>534</sup> [jedním] z nejvýznamnějších děl Foersterových; v jeho drobné lyrice je pro to důkazů neméně než v jeho hudbě komorní a symfonické. Vždyť i jeho nejmodernější orchestrální dílo, k vlivům Richarda Strausse otevřeně se přiznávající suita *Cyrano de Bergerac*, op. 55 z roku 1905, dává svou programovost do služeb formy, podobně jako *třetí* a *čtvrtá symfonie*, která s touto suitou a symfonickým obrazem *Mé mládí* tvoří programový cyklus *Život*.<sup>535\*</sup>

Budiž mi při této příležitosti dovoleno slovo o **programovosti** orchestrální tvorby Foersterovy. Někdy naznačena jest pouhým nadpisem skladby (v *druhé symfonii*<sup>536</sup> prostě věnováním sestře záhy zemřelé, v *třetí* titulem *Život*, ve *čtvrté* připomenutím poetického námětu *Veliké noci*), ponechávajíc posluchači dohadovati [se] bližšího zdůvodnění projevů a básnických představ, líceň náladovou vzbuzujících. Jinde schází i tato orientace povšechná, takže při vnímání skladby ožívá nejasný pocit jakési její programovosti, nemožoucí se zachytiti v něčem určitém, konkrétním. Třeba i v teoretických úvahách protiformalistických vykládána byla sebedůmyslněji oprávněnost a výhodnost takového programování hudby, má dlouholetá zkušenost koncertní tvrdí opak toho a přivádí k přesvědčení, že dohadování se jednotlivých podnětů či součástí programu jen slovem nadhozeného zpravidla vede k omylům a povážlivě irituje celkový dojem skladby. Tam, kde titul díla spolehlivě naznačuje její náladu, nelze ovšem zblouditi, ale každý obrat v něm, nadpisem nezdůvodněný, svede na scesti. Jak často při poslechu symfonické básně vydal jsem se, nemaje spolehlivého vodítka, sledování jejího básnického programu a spokojil se s vjemem jejích hodnot absolutně hudebních; při tom nikdy nepochodil jsem špatně, byla-li to hudba z vydatného pramene. V případě Foersterově nejednou takto jsem si vedl, a – abych i v tomto případě choulostivě, nelekal se výsměchu lidí hudebně vnímavějších a důvtipnějších, byl upřímným – přiznávám se, že nejednu jeho skladbu, o které později dočetl jsem se, že má vztahy k určitým událostem v životě skladatelově, vyjadřuje určité city a myšlenky jimi vzbuzené, vjímal<sup>537</sup> jsem naivně jako hudbu absolutní, jsa v tomto jejím chápání utvrzován všemi poznatky tvorby absolutně hudební.<sup>538\*</sup> Tak na příklad ve složitějších dílech cyklických,

---

534 zároveň

535\* Dodatečně, když symfonický obraz *Mé mládí*, o pět let později vzniklý, označen byl jako cyklického díla *Život* díl I., a po celém desetiletí (1905) *čtvrtá symfonie* (c moll) třetí částí toho díla, jeví se vlastní *Život* (*symfonie třetí*) jeho druhou částí. [*Symfonie* č. 3 *D dur* (*Život*), op. 36, dokončená roku 1895, *Symfonie* č. 4 *c moll* (*Velká noc*), op. 54, premiérována roku 1905, *Mé mládí*, op. 44 z roku 1900.]

536 *Symfonie* č. 2 *F dur*, op. 29, dokončená roku 1893.

537 vnímal

538\* Kniha J. B. Foerster Zdeňka Nejedlého (z roku 1910, nákladem Mojžíra Urbánka v Praze) skýtá o vjemech hudby Foersterovy a v subjektivních o ní posudcích autorových mnoho zajímavé četby. Spisovatel ve svých výkladech o souvislosti hudby Foersterovy s vnitřním životem a životními osudy jejího tvůrce v leccčem opírá se o sdělení skladatelova, předtím neznámá, která vrhají na věc nové světlo; jinde spoléhá na případnost vlastních dohadů a úsudků, z nichž mnohé nepůsobily na mne přesvědčivě. Kdo nezná sdostatek dílo Foersterovo a poučuje se o něm z knihy Z. Nejedlého, odnáší si z četby dojem, jako by Foerster byl legitimním dědicem

podle hesla určitým básnickým představám a pocitům sloužících, v kterých tak těžce, často jen s násilností bylo lze dohánouti se příčiny odlišných či přímo protichůdných nálad v jednotlivých částech celého projevu, za vnímání absolutně hudebního prostě nezbytnost kontrastu vět skýtá vysvětlení nejpřesvědčivější.

V referátu o prvním provedení *čtvrté symfonie Foersterovy* (*Národní politika* ze dne 25. listopadu 1905) stojí:

„Ač po stránce formální podřizuje se tradicím absolutní hudby, přičiňuje symfonie Foersterova k jednotlivým větám poetický program, vyslovený povšechně v nadpisu těchto vět. První *allegro* opatřeno jest devízou Velký pátek, scherzo promlouvá o Velikonočních svátcích dětí, *andante* věnováno jest Klidu svědomí a *allegro* závěrečné oslavuje Bílou sobotu. Tedy jedním slovem Symfonie velikonoční. Toto prosté označení díla bylo by po mém názoru výhodnější nežli charakterizování programu jednotlivých vět zmíněnými hesly, jež jest příliš skoupé na slova, než aby dostatečně mohlo poučiti posluchače o poetických představách skladatelových, ku kterým přimyká se jeho hudba. Jsme na rozpacích, jak a čím vysvětliti si prudké výbuchy ve Velkém pátku, bouřlivý citový vznos v Klidu svědomí, zjevné, přímo schválně přitlumení radostného tónu ve svátku dětí atd. Zdálo by se, že rozhoduje zde reflexe, pohybující se po stopě vzpomínky; ale jak zachytiti má ji posluchač? Nám bylo by nejmilejší, kdybychom nemuseli uvažovati o směrech, kterým asi běže se program skladatelův, a přihlíželi jen k absolutní hudební podstatě jeho skladby, která prozrazuje umělce nadaného a vzdělaného.“

---

Jako doklad pro to, jak v minulosti nazíral jsem na **mimodivadelní hudbu** Foersterovu, stůjítež zde ještě některé výňatky z mých koncertních referátů, psaných pod dojmem prvního jejího provedení při různých příležitostech. Tak ze zprávy o první symfonii (d moll, op. 9), která poprvé provedena byla ve Slovanském koncertě 7. dubna 1890:<sup>539</sup>

„Byla doba, kdy umělečtí adepti již ve škole psali symfonie; nyní píší opery. Polovzdělanec nechť vyhýbá se symfonii, není hračkou pro děti. Kdo však, jako Foerster, má za sebou dobrou školu a silný pud tvůrčí v sobě, nechť neotálí s první symfonií a odváží se smělého činu, k němuž nabádá ho vloha. Nikdo, a především ne Foerster sám, jehož svědomitá autokritika vydatně posiluje naděj do jeho vlohy kladenou, nebude chtít si namlouvati, že první jeho symfonie jest dílo zcela vyzrálé a vad začátečnické práce prosté. Jakkoliv silně a rychle talent Foersterův se povznesl, tou dobou nestojí ještě na té výši, aby viděl zcela jasně nejen do celkové komplikované formy symfonie, kterou ovládá, nýbrž postřehl spolehlivě též její spoje a pronikl duchem ji oživujícím. Mnohé, zejména ve hlasech figurujících a ve hře motivické, skladatel asi jinak si představoval, nežli jak skutečně znělo. Častěji cítíme, že v bázni před přílišnou délkou sekvence nebo rozložitosti práce tematické v nejlepším přetne nit projevu. Ale že přes tento i jiný rozpak některý hned v první symfonii přec dovede se vyjádřiti tak vznosně a zamlouvavě zpěvně, že napíše kus tak hluboce procítěný a přímo k srdci mluvící, jakým jest *andante*, a větu do výše spějící, kterou jest věta závěrečná, nalaďuje nás radostně a věští mladší generaci umělecké povoláního symfonika.“

O symfonickém obraze *Mé mládí* vyslovil jsem se (v *Politik* ze dne 1. ledna 1902) v ten smysl, že je novým dokladem toho, že poetická vnímavost Foersterova neochabuje, a že jeho vloha prospívá v umění jasného výrazu. „Jeho nové orchestrální dílo je přes polyfonní svou vypjatost úplně jasné a srozumitelné, velice výrazné a též v instrumentaci bohatě barvitě a plastické. Hlavní téma z F dur, po způsobu náběhu scherzovitěho, je ve své svěžesti a veselosti případným motivem mládí a vítězí vždy znovu nad oběma erotickými větami zpěvnými (v Ges dur), jež uvíjejí věnce vzpomínkám na mocná citová vzrušení v mládí a zabezpečují kusu lyriku umělecké

---

odkazu Smetanova, povoláním k vůdcovství v českém hnutí hudebním, umělcem nejen nejuvědomějším a nejpokrokovějším, nýbrž též neoriginálnějším. Nebylo tu notně přestřeleno?

539 Následující recenzi se k uvedenému datu nepodařilo nalézt v periodících *Politik*, *Národní politika*, *Dalibor*, *Lumír*.

distinkce. Zpěvné, na křídlech ideálů do výše unášené mládí, v němž jen jediný obchvat osudu (smrt matčina<sup>540</sup>) dočasně ztemní jasné rozhledy.“

Referát o druhém smyčcovém kvartetu (z D dur)<sup>541</sup> – Politik, 5. března 1905 – vzpomíná výraznosti dramatické hudby Foersterovy (v Evě), oproti níž jeho „absolutní hudba, ušlechtilé procítěná a vysloveně zdatná v práci, v invenci je méně energická, ne dosti ostře profilovaná, proto méně způsobilá chytнути, proniknouti.“ Den nato dávala se poprvé jedna z nejlepších orchestrálních prací Foersterových, suite (tehdy označená jako symfonická báseň) *Cyrano de Bergerac*. Z kritiky<sup>542</sup> o ní následující výňatek: „Orchestr se svou obrovskou stupnicí dynamických, barevných a světelných efektů je tím pravým, poddajným a výmluvným prostředkem výrazu v ruce skladatele obratného, který při jeho užití vedle vlivů vnějších i vlastní zkušenost běře na potaz. Orchestr Foersterův maluje v sytých, svítivých barvách. O šedých šedostech a tmavé podmalbě, která vtírala se začátkům skladatelovým, není více stopy. Směs zvuků jest tu zřídka nová, ale veskrz moderní, silná, bez nadbytečného nánosu. Mimo to jde o hudbu programovou, které poetická vnímavost Foersterova je vzpruhou obraznosti. Programová hudba Foersterova jest z toho důvodu vždy vypjatějších rysů než jeho hudba absolutní. Program pro řadu symfonických obrazů, cyklicky souvisících, čerpá skladatel z dialogů dramata Rostandova<sup>543</sup> ve způsobu hesel, skýtajících povahopis gaskoňského kadeta, nepřekonatelného šermíře, rytíře bez bázně, nelítostného odsuzovatele lidských slabostí, hrdiny v sebezapírání, který v největším bolu duševním a fyzickém ukazuje tvář usměvavou. Základním a rozhodujícím, jaksi cantem firmem celé hudební formě je píseň o lásce Cyrana k Roxaně. Ona ladí erotický zpěv velkokvěté melodie v prvním obraze na tón náruživosti a v různých obměnách vždy znovu se vrací, dokonce i v třetí, jaksi scherzo programové symfonie zastupující větě, i ve čtvrté (přetvařující se Cyrano pod balkónem), ve které se Cyrano po způsobu parodistické mefistovské věty Lisztovy Faustovské symfonie<sup>544</sup> sám ironizuje a sobě vysmívá. Ostrý vtíp zeje z těchto vět, stavících v lícní ostře proti sobě motivy hluboké procítěnosti a přetvářky v divně směsici projevů, tu divoce se pošklebujících, onde tóny milostnými se opájějících. V tom a začasť na jiných místech v díle Foersterově pociťujeme silný vliv německého mistra moderní tónomalby Richarda Strausse na koncept, linii a barvu symfonické básně *Cyrano*.“

Ještě slovo (z Politik ze dne 24. listopadu 1905) o čtvrté symfonii (c moll, op. 54), vzniklé roku 1905 a v témže roce (22. listopadu) v koncertě českého spolku pro hudbu orchestrální řízením Oskara Nedbala poprvé provedené: „Nová symfonie Foersterova přidržuje se tradiční formy o dvou allegrových větách krajních s andante a scherzem jako věty střední, přiklání se však v rámci této formy absolutně hudební k hudbě programové; nerozvinuje žádného podrobného, k řadě určitých představ či k určitému sledu myšlenek se přimykajícího programu, nýbrž obmezuje se na to, že jednotlivým větám po řadě dává na cestu hesla Velký pátek, Velikonoční slavnost dětí, Klid svědomí a Bílá sobota, čímž celek uvádí se zřejmě jako symfonie velikonoční. Posluchači je zůstaveno vyložiti si po svém obsah jednotlivých vět či přimysleti si k hudebním projevům básnický obsah, souhlasící s danými hesly. Příznávám se, že před tímto úkolem stanul jsem ve značné bezradnosti, poněvadž mi jednotlivá programová hesla v příčině básnického výkladu tónově jasné, avšak programově snadno matoucí hudby spíše ukládají hádanky, nežli skýtají spolehlivé direktivy. Hned v první velkopáteční větě, v které z posvátného smutku propukají výbuchy náruživosti,

540 Foersterova matka (Marie, rozená Hladíková) zemřela roku 1878.

541 2. smyčcový kvartet D dur, op. 39 pochází z roku 1893.

542 Kritiky obou koncertů byly publikovány jako jeden text v Politik 5. března 1905.

543 Edmond Rostand (1868–1918), autor proslulé veršované hry *Cyrano de Bergerac* z roku 1897, byl významný francouzský dramatik a básník. Jako předloha pro zhudebnění sloužila kromě Foerstera také jiným hudebníkům, např. stejnojmenná opera italského skladatele Franca Alfana (1875–1954) z roku 1936 na francouzské libreto Henriho Caina nebo rovněž stejnojmenná opera estonského skladatele Eina Tamberga (1930–2010) z roku 1974 na libreto Jaana Krosse (roku 1982 provedená v Olomouci, jako dosud jediná estonská opera v Československé republice).

544 *Faust-Sinfonie* z roku 1857 byla provedena v Praze roku 1886.

jistě bych bloudil, kdybych nedal přednost tomu, míti ji za to, čím skutečně jest: za symfonickou větu z dobře zvoleného tematického materiálu obratně a energicky vybudovanou, v provedení nad prodlevami v bohatém imitatorním předivu hlasovém mohutně se povznášející. S představami o kouzlu Velkého pátku, biblickým nazíráním nebo nábožným rozjímáním o spáse světa by se tu nevyšlo zrovna tak, jako s nasnadě ležícím výkladem o klidu svědomí v andante, v kterém opětovně to vře a víří, přes to, že prostý, kontrapunkticky zušlechtný zpěv základní vždy znovu účinkuje konejšivě. Nejsnáze poměrně orientujeme se i programově ve scherzu, velikonoční slavnosti dětí, ač i tu vážnost symfonické věty a její pastorální povaha v částech (Es dur a G dur) spíše rozjímavě než vesele invenciovaných oproti představě dětské hry a radosti jeví jistou příčinnost. Široce založená věta závěreční zprvu dále sprádá myšlenku klidného svědomí, načež v okázalém finále slaví vzkříšení; přináší vyslovené poznatky programu, hluboký sólový tón kontrafagotu, nástup varhan jako k bohoslužbě, přičemž mocné zdvihy orchestru jako projevy radosti vnikají do jasu varhan. Avšak venkoncem i tu heslo ‚Bílá sobota‘ nepoučuje sdostatek, aby posluchač spolehlivě obeznámil se s poetickým obmyslem skladatelovým. Jen dvě cesty vedou z tohoto dilema: buď vysloví se podrobný program, nebo vypustí se program vůbec; byl bych pro vypuštění programu, neboť čistě hudebně zdomácním snadno v zajímavém, vznosně koncipovaném díle, kdežto cesta po stopě programu vzbouzí neklid z neukojené představy pochodící.“

Na konec ještě zmínku o jiném, mnohem dříve (1891–1892) vzniklém, avšak teprve roku 1908 instrumentovaném díle skladatelově, o jeho *Stabat mater*, o němž *Politik* [sic]<sup>545</sup> (ze dne 9. dubna 1908) zaznamenává: „Skladba tato zdá se, že chová spíše kostelní než koncertní aspirace. Nedruží se k oratoriu, nerozděluje text církevní sekvence, vzdává se sólového zpěvu, vyhýbá se akantům<sup>546</sup> dramatickým, jeví velkou umírněnost v užívání prostředků, vůbec nevyhledává efektu koncertantního. Modlitba v tónech s vroucným výrazem slovním, pravá skladba Velkého pátku, která [s]třízliví ve světle sufitových lamp<sup>547\*</sup> a cítí se v něm cizí! Melodie, často velkokvěté, dýšou vůní pohřebních věnců, sloh je přísný, výraz odměřený. Znam mše Mittererovy,<sup>548</sup> které jednak opírají se o sloh palestrinovský, jinak ale uhajují si volnou cestu k pozdějším, i soudobým vymoženostem harmonie a polyfonie. Podobně vede si Foerster ve svém *Stabat mater*. Regenschori, ctitel staré hudby církevní, syn svého otce probudil se tu ve Foersterovi a zmocnil se jeho invence. Moderní symfonik smí spoluhořiti jaksí jen šeptem a jen potud, pokud dovoluje tomu církevní důstojnost díla. Odtud jeho askeze, jeho ušlechtilá víra, jeho zbožná oddanost. Za hlavním oltářem nebo na kostelním kůru bylo by pravé místo ku provedení tohoto *Stabat mater*, při němž neměly by chyběti vůně kadidla a kmit svíček oltářních. Je pozoruhodno, jak svobodnářská vloha Foersterova v tomto vážném díle podřizuje se přísnosti církevní.“

---

V prosinci roku 1909 slavilo se v Praze okázale padesáté výročí narozenin Foersterových. Koncert, chystaný slavnostním výborem, se sice opozdil (konal se teprv 21. února roku 1911), ale hudební spolky a sdružení s působností veřejnou, orchestrální, komorní, pěvecké dostavily se včas s produkcemi oslavnými a divadlo přispělo k nim znovunastudováním opery *Evy!* Ač podnik postrádal soustavnosti a výběr skladeb řídil se spíše prostředky

545 *Deník Politik* vycházel pouze do září roku 1907 (viz Redakce 1907), článek vyšel v pokračujícím periodiku *Union* (r. 47, č. 99, s. 4–5). Chválova recenze provedení *Stabat mater* (ve stejném vyznění, ale jinak formulovaná a menšího rozsahu) vyšla také v *Národní politice* (viz Chvála 1908b).

546 Akant je rod bodlákových rostlin (paznechtík), ve výtvarném umění se výraz používá pro označení rostlinného ornamentu (členitého, hrotitého a vykrajovaného listu), zde přeneseně ve významu výrazového prostředku.

547\* Premiéra byla v Národním divadle. [V Národním divadle se svítilo elektrickými lampami již od jeho znovuootevření, Foersterovo *Stabat mater* se zde dávalo pouze jednou – dne 5. dubna 1908.]

548 Ignaz Mitterer (1850–1924) byl německý skladatel církevní hudby, hlavně mší.

k dispozici jsou obmyslem, aby v nejvýznačnějších zjevech obsáhnuta byla tvorba oslavencova, docíleno [bylo] přec toho, že s produkcí vysvitla mnohostrannost této tvorby a že sdostatek vyhráněla [se] v nich její povaha, podmíněná hlavně poetickou vnímavostí autorovou. Svě vzpomínky na J. B. Foerster a jeho dílo končím následujícím výňatkem z pozdravného článku, který uveřejnil jsem v *Národní politice* ze dne 29. prosince roku 1909: „Foerster pochází z rodiny eminentně hudební: jeho předkové byli českými kantory hudbu horlivě pěstujícími a jeho otcem byl vynikající hudební pedagog, přívrženec moderní reformy církevní hudby a skladatel Josef Förster. Jest tedy hudební vloha jaksi dědičnou v rodině Försterů a má v ní své tradice. V linii této tradice pohybovala se Foersterova činnost v hudbě církevní, jeho chorregentství, jeho tvorba v oboru duchovní kantáty. Těžiště díla Foersterova však spočívá v hudbě světské, v které zděděnou náklonnost k formám ustáleným hledí spojití a v soulad uvést se snahou pokrokovou, vzniklou z vážného nazírání na potřeby umění a živou zářivými vzory. Nejrozhodněji uplatnil Foerster tuto svou snahu v tvorbě dramatické. Od Debory k Evě a od této k Jessice běře se dílo jeho vzestupně, dbajíc co nejpečlivěji případného zhudebnění slova a těžíc z přirozené vlohy skladatelovy pro účín dramatický. Poněvadž pak v opeře vedle Foersterovy vlohy dramatické též i jeho oduševnělý, citově prohloubený lyrismus nachází široké a vhodné pole pro účín, dále pak i poetická jeho vnímavost dochází působivého výrazu, spojují se v opeře nejvydatnější složky talentu skladatelova a vyvrcholuje v ní jeho dílo.“ (...) „Foerster není zjevem rázovitosti vynikajícím, převládá v díle jeho tón eklektický. Avšak dílo to zabavuje nás svou ušlechtilostí a vniterností; jest projevem duše roztoužené, za ideálem spějící.“

#### **Dodatek k pojednání o tvorbě J. B. Foerster a**

Když na sklonku roku 1917 v oddílu svých *Pamětí*, věnovaném vrstevníkům a následníkům vůdců českého hnutí hudebního, dopisoval jsem pojednání o tvorbě Foersterově, objevila se na obzoru – zatím jen v předzvěstích, z nichž nejvýznamnější byla zpráva Národního divadla o získání novinky z pera umělcova – nová opera Foersterova, *Nepřemožení*. Poněvadž hromadění vzpomínkové látky pro retrospektivu u skladatele žijícího a nepřetržitě produkujícího musí časově býti omezeno, neměl jsem původně v úmyslu odsunouti závěr svých foersterovských zápisů a vyčkati s ním premiéru *Nepřemožených* a její výsledek. Když však při pročitání a přehrávání klavírního výtahu nové opery Foersterovy, na počátku roku následujícího Universální edicí vídeňskou vydaného, jsem postřehl, že jde o dílo pro povahopis umělcův nad jiné významné, svým sklonem k romantické rozcitlivělosti massenetovské<sup>549</sup> znovu potvrzující domněnku, že modernism vyvrážděnými předchozími pracemi mistrovými probleskující není závada, nýbrž jen mimochodní ve tvorbě Foersterově, rozhodl jsem se pojmouti do soupisu svých posudků o dílech Foersterových též pojednání o *Nepřemožených*. Tato opera je pro posouzení uměleckých tužeb a počínů skladatelových též proto důležitá, že v ní jeho roztoužený lyrismus nejvolněji vydechuje a ve stádiu vrcholné vyvráždělosti projevovalé nejúčinněji se vyjadřuje. Mimo to je – jak myslím – pro posluchače nepředpojatého novým, přesvědčivým dokladem pro oprávněnost mého dřívějšího tvrzení, že vloha Foersterova, bohatá a ušlechtilě vyspělá, ve své podstatě je eklektická.

O čtyřaktové opeře

#### ***Nepřemožení,***

jejíž premiéra byla v Národním divadle 19. prosince 1918, cituji zde bez poznámek a zkratk svůj referát, uveřejněný v *Národní politice* ze dne 23. prosince téhož roku:<sup>550</sup>

„V předchozích třech operách Foersterových, v *Deboře* (1893), *Evě* (1899) a *Jessice* (1905) opírá se text o známá dramata *Mosenthala* (ve zpracování *Jaroslava Kvapila*), *Gabriely Preissově* (v úpravě skladatelově) a *Shakespeara* (napsal *J. Vrchlický*). *Nepřemožení* jsou nejen hudbou, nýbrž i látkou a slovem básnickým výhradně výtvořem

<sup>549</sup> Jules Emile Frédéric Massenet (1842–1912) je tvůrcem oper (zejména *Manon* a *Werther*), které byly v předválečném období běžnou součástí operního repertoáru.

<sup>550</sup> Článek je vystřižen z novin a bez úprav vlepen přímo za úvodní text dodatku.

Foersterovým. Pracoval tedy náš skladatel o svém novém díle úplně svobodně, bez závislosti na cizí osnově děje a mohl od prvopočátku celý básnický podklad nové opery přizpůsobiti a podříditi svým obmyslům zhudebnění. Proto vzniklo dílo jednolitě, v němž poezie a hudba navzájem se prolínajíce a doplňující, ve všem si rozumějí. Přírozeně v opeře, jež myšlenkou a vším projevem je majetkem skladatelovým, nejúčinnější složka jeho hudební vlohy, zpěvnost, lyrism melodicky velkokvětý, nalézá předem již splněny všechny podmínky nerušeného a netísňeného vývoje. Odtud ta široká lyrická pasáž, probíhající celým dílem, zpěvně vypjatá v místech milostného roztoužení a vzrušení a zužující sice, avšak nepřerušující svůj tok ani v nečetných scénách dramaticky výbojných, v kterých vyjadřovací prostředky zasněného, milostně vzníceného a tklivě zladěného lyrismu částečně nahrazeny či aspoň smíšeny jsou s výrazem dramaticky přiostrěným, přerývaným akcenty propukající vášně. Mám tu hlavně na mysli scénu, v které Viktor přichází k poznání toho, že Alba, jsouc chotí jiného, svou lásku k němu sice povinně tlumí, ale zapřítí nedovede (proměna druhého jednání), pak závěr třetího dějství, když Alba na zprávu, že Viktor v Itálii těžce churaví, se slovy ‚svě lámu okovy, mne láska volá v dál!‘ spěchá za ním.

Jen v hlavních rysech nástin děje. Mladý hudební umělec Viktor (vítěz, Nepřemožený), syn zámeckého zahradníka, miluje Albu, neteř majitele panství hraběte Xavera, a láska jeho je opětována. Hrabě vyslechl rozhovor mladých lidí, přiměje Viktora, aby odcestoval a k sanaci svých rozrušených poměrů hmotných provdá Albu, domnívající se, že Viktor nevytrval v lásce, za bohatého knížete Roje. Po šesti letech Viktor, nabyvší jako umělec v cizině zvučného jména, vrací se domů a sezná, že Alba ruku svou zadala knížeti, ale že srdce její, nepřemožené, dosud náleží jemu. Obnovení milostného poměru je v cestě neochvějná čestnost kněžnina. Mizí dalších deset let plných touhy a odříkání, vzpomínání v beznaděži. Zvěst o chorobě Viktorově, Albu stihnuvší nenadále, překoná všecken ohled konvenční a zničí její sebeoběť. V **San Angelettu** v zálivu neapolském octne se Alba po boku Viktora v záři zapadajícího slunce, spojí se srdce v lásce životem nepřemožených, jejichž postavy v nastávajícím šeru se ‚odhmotňují a duchovějíce se ztrácejí‘.

Tímto mystickým obrazným závěrem zdůrazněn je symbolism celé hry. Umělec, jehož ideálem je ‚dát výraz citům svým, jim duši vdechnout‘, jemuž ‚láska je vším‘, pje tu píseň vlastního života. A život je sen, jenž rozplyne se v nic.

Zachycuje vlastní zážitky a uvědomuje si a zhudebňuje dojmy z nich, dosahuje Foerster v Nepřemožených jako umělec vyzrálý, ustálených názorů, v plné síle invenční a ovládáje suverénně prostředky vyjadřovací, vrcholu své výrazové mohoucnosti tím snáze, že text z vlastního pera s otevřenou náručí vychází vstříc lyrickým potřebám zpěvně jeho duše, že scénami milostnými a slovem lyriku povzbuzujícím rozezvučely se nejpůsobivější struny jeho varyta. Milostné scény prvního jednání, proměny v druhém a v závěru opery, přes příbuznost citových vznětů, výrazově se různící, jsou vedle rozvášněné sólové scény Albiny v třetím jednání a náladové přede hry k druhému dějství z nejcennějších darů lyriky Foersterovy, poeticky vnímavé a melodicky vznosné. Nechci tvrditi, že nejpřednějším půvabem této lyriky je rázovitost invenční, ale jisto je, že posluchač vděčně vnímá opojnou její citovost, prostou vši strojenosti a vypočítavosti. Pje tu poeta od srdce k srdci. Že všecken projev je náladově výstižný a ušlechtilý, rozumí se u mistra kvalit Foersterových samo sebou. Nikdy nedotkne se všednost tohoto projevu. I tam, kde v mimotní, dekorativní části hudby nové opery nejen dovolen, nýbrž přímo žádán jest lehčí tón, nezavádí projev o brutálnost, nezhrubne, neztrácí umělecké distinkce. Vytríbený vkus a vrozený i výchovou posílený odpor proti projevovým nechutnostem chrání nové dílo Foersterovo před všelikými poklesky a před podvědomým poblouděním.

Sklonem k moderně, který lze postřehnouti v některých orchestrálních pracích Foersterových novějšího data (poukazují na příklad k suitě Ze Shakespeara z roku 1909), zůstává nové operní dílo umělcovo nedotčeno. Mluvou jeho srdce, která zde udává směr a určuje ráz projevu, je romantism, v němž hlavně ožívají dojmy z mládí a odnášejí se vzpomínky k zážitkům v uměleckém prostředí domoviny skladatelovy a přírozeně na prvním místě hlásí se k slovu vliv velkého romantického hudebního hnutí českého. Ani kyprá melodika Foersterova, ani vypjatý jeho mnohohlas, ani způsob, kterým zpívané slovo vplétá do květnatého slohu orchestrálního, aniž by ohrozil jeho srozumitelnost, není napodobeninou, ale tušíme ve všem blízkost vůdců našeho hudebního hnutí a Foersterovo nepopírané následnictví v něm. Aniž by vynikal obzvláštním svérázem, vykonal v něm Foerster svou vyspělou hudební inteligencí a svým plodným a ušlechtilým eklektismem platně své poslání.



Dalo a mělo by se leccos říci o zajímavých jednotlivostech nové partitury Foersterovy (klavírní výtah s českým textem vyšel nákladem Universální edice vídeňské), o alikvótních tónech příbuzného zvuku Massenetova, vyvolaných tu a tam wertherovskou rozcitlivělostí textu, o půvabu zvukovém, projev prolínajícím, o citovém vzruchu alegorismy textu vyzdvihujícím, podškrťávajícím a j. m.<sup>551</sup> – ale cítím již delší chvíli, že na mně utkvěl vyčítavý pohled pana metéra,<sup>552</sup> který v nynější bědné nouzi o místo v listu s rozložitějším divadelním referátem neví si rady. Končím proto, odkládaje zprávu o provedení novinky na dobu příhodnější. Jen tolik i ve chvatu nesmí zůstat nepřípomenu, že provedení Nepřemožených bylo dík navýsost svědomité a umělecky prozíravé hudební přípravě Kovařovicově, pečlivé a případné režii ředitele Schmoranze<sup>553</sup> a působivým výkonům souboru sil sólových (na prvním místě pí Horvátové a p. Mařáka<sup>554</sup>) velice účinné a spolu zabezpečilo úspěch novinky, obecenstvem vřele uvítané. Za nepřítomného básníka-skladatele poděkoval za laskavé přijetí díla představitel hraběte Xavera p. Huml.<sup>555</sup>

O málo mladší J. B. Foerster, ale mnohem známější v cizině svými operami, na německý text komponovanými, je v řadě epigonů českého hnutí hudebního

### Karel Weis

(nar. 1862 v Praze).<sup>556</sup>

Seznámil jsem se s ním v druhé polovici let sedmdesátých, byv naň upozorněn Z. Fibichem, u kterého Weis po odchodu z varhanické školy (předtím byl na konzervatoři)<sup>557</sup> vzdělával se v hudební teorii a podnikal první pokusy skladatelské. Pamatuji se z té doby na ukázky písně z jeho pera, které zamlouvaly se mně svou náladovostí a prezentovaly se v invenci mnohoslibně. Pak zmizel mi z obzoru (učiteloval a kapelníčil na Moravě),<sup>558</sup> až po letech jako skladatel opět objevil se v popředí zájmu.

V prosinci roku 1890 dávala se v koncertě ve prospěch penzijního fondu sboru a orchestru Národního divadla jeho kantáta *Triumfátor* (pro soli, sbor a orchestr), před šesti roky vzniklá a poprvé provedená olomouckým Žerotínem roku 1888.<sup>559</sup> Pozdravil jsem tehdy (v *Politik* ze dne 5. prosince 1890) v této „dramatické scéně“ projev

551 Zkratka může znamenat: „a jiných místech“.

552 metér = ruční sazeč, zalamující sloupce do stránek

553 Architekt Gustav Schmoranz (1858–1930) byl v letech 1900–1922 ředitelem, divadelním režisérem a výtvarníkem Národního divadla.

554 Gabriela Horvátová (1877–1967) a Otakar Mařák (1872–1939) patřili k předním sólistům Národního divadla.

555 Jiří Huml (1875–1948) byl pro Národní divadlo angažován pro basový obor.

556 Zemřel roku 1944.

557 Weis studoval na konzervatoři v Praze od roku 1873 hru na lesní roh, pak na housle, ale roku 1877 byl vyloučen. Přešel na varhanickou školu, kterou ukončil absolutoriem roku 1881 (teorii studoval u Františka Zdeňka Skuherského).

558 Byl varhaníkem u sv. Štěpána a v Meislově synagoze v Praze, roku 1882 učitelem na hudební škole Moravana v Kroměříži a vrátil se roku 1883 do Prahy jako houslista v orchestru Národního divadla, kde působil do roku 1886.

559 Kantáta *Triumfátor* podle básně hraběte Adolfa Friedricha von Schack (1815–1894) byla provedena poprvé v Olomouci 25. listopadu 1888. V úpravě pro smíšený sbor byla provedena ve Vídni 8. prosince 1905 a v Praze 25. května 1940.

vlohy nikdy nepopírané, ale po delší dobu jakoby zapadlé, v kterém jasná a jiskřivá invence skladatelova přes některé neurovnanosti práce plasticky se vyslovuje. Přiznává se tu vynikající účinnost vítězného hymnu a chválí ušlechtilost zpěvů sólových. „Méně příznivě působí jistá uniformita v uvádění těchto sólových vět, které neožívají dějem, nevpadávají dramaticky, jak dramatická scéna toho vyžaduje, nýbrž po uzavření sboru pravidelně ohlašují se ritornelem harmonie dřevěných nástrojů foukacích. Tím vznikají v díle záseky, přerývající nepřetržitý proud projevu. Tato vada napadá při analýze, ale nemění ničeho na faktu, že dílo zrodilo se ze silného talentu, odchyluje se od vyjezděné cesty všednostní, běře se směrem ušlechtilosti a zůstává dobrý dojem.“

17. ledna roku 1892 byla v Národním divadle premiéra prvního dramatického pokusu Weisova, tříaktové komické opery

### **Violy.**

Ze svého referátu o ní (v *Politik* ze dne 19. ledna 1892), který v úvodní části šíří se o obtížích vhodného zpracování Shakespearovy veselohry *As You Like It* (Cokoli chcete)<sup>560</sup> a stěžuje si do přílišné délky prvního aktu, do něhož [je] vtěsnána většina děje, aby v obou následujících aktech získáno bylo místa pro lyrický proud hudby, vyjímám následující pojednání o hudbě:

„Rád přiznávám se k tomu, že se mi zamlouvá, že byl jsem jí příjemně překvapen. Ne snad, že byl bych pochyboval o hudební vloze Weisově ku skladbě operní. Na jisto postavil tento skladatel svůj vynikající talent v předchozích dílech v písniích a věcech klavírních, najmě v kantátě *Triumfátor*, a nikoliv neprávem bylo opětovně tvrzeno, že Weis ne valně psavý, v našem hudebním dorostu je nejnadanější. Tedy v příčině vlohy nechovali jsme obav. Avšak pro operu hudební vložka o sobě nestačí. Tu potřebí ještě mnohých jiných způsoblostí: správného vycítění dramatickosti, náležitého jejího zdůraznění, daru případné charakteristiky, smyslu pro vnější působivost jevištní, znalosti divadelního efektu zpěvního a instrumentálního a – je-li vše to pohromadě – porozumění pro plastickou deklamaci zpívaného slova, bez které v moderní operě nelze dosíci plného účinku. Ze všech těchto způsoblostí ve skladbě Weisově některé dosti, jiné méně ostře vystupují; avšak všady jest jich tolik, že ve spojení s nepopíratelnou vlohou operní prvotně dopomohly k efektivnímu úspěchu. Zde netřeba chápati úspěch v ten smysl, že mladý skladatel, odváživši se první opery, jakž takž se ctí obstál a veřejností vedle blahopřání k potěšitelnému začátku byl zmocněn složití další, lepší opery. Zde po mém soudě hned napoprvé napsána opera životná, divadelně působivá, tedy žádná z těch, jimž s vavřínem na uvítanou zároveň podává se vavřík na rozloučenou.

Opera Weisova utváří se tak, že posluchač neuondá se v ní nehotovostmi začátečníka, který každou chvíli pocituje rozpak a stokrát klopýtne přes upuštěný efekt, nýbrž bez mučivé únavy darů bohatého a štedrého talentu může užívatí jaře, nenuceně. Přijde se při tom ovšem někdy na pecky nestravitelné, avšak to, jak známo, přihází se též při požívání nejvyzrálejšího ovoce. Také nevyrostlo vše na Weisově půdě, co předkládá se k požitku. Je zvláštností zkušeností nad vší pochybnost prověřenou, že zrovna silné talenty, které bez námahy živý býti mohou ze svého, skvěle vyjítí mohou s vlastním majetkem, začasté ocitají se v oblasti reminiscencí, či alespoň tak blízko jdou kolem věcí známých, že bezděčně si na ně vzpomínáme. Komu by na příklad v prvním aktu, když komorná veselým pijanům pje písničku o podstrčení psanička, ihned nenapadlo dueto z *Nicolaiových Veselých žen windsorských*,<sup>561</sup> nebo v místě, kde starý záletník *Malvolio* krásnou *Olivii* oslavuje serenádou, *Mefistovo* zastaveníčko z *Gounodova Fausta*?<sup>562</sup> *Záblesk diatonické překážky*,<sup>563</sup> *pizzicatový doprovod*, dokonce i *tónina (g moll)* souhlasí. Jak v *patetické*

560 Chvála omylem uvádí jako pramen *Violy* Shakespearovu hru *As You Like It* (*Jak se vám líbí*). Ve skutečnosti jde o hru *Twelfth Night or What You Will*, tj. *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete*. Weisova *Viola* vznikla v letech 1889–1890.

561 Viz poznámku 448.

562 Francouzský skladatel Charles Gounod (1818–1893) proslul především operami *Faust* (1859) a *Romeo a Julie* (1867).

563 Slovo „překážky“ je tužkou škrtnuté a na okraji stránky upravené na sousloví: „diatonického běhu v předešlé“. Autora korektury nelze s jistotou určit, může se jednat o zásah E. Chvály, ale i někoho jiného.

zpěvní frázi Weis blízek je skladateli Královny sábské<sup>564</sup> a jak v projevech drasticky komických intimně obcuje s A. Dvořákem, snadno se postřehne. Na hudební analogie a synonyma z Jakobína ve *Violy prstem* by se mohlo ukazovati. Je snad proto hudba *Violy* chudá myšlenkami, či obzvlášť nesamostatná? Bůh uchovej! Vynalézavost Weisova je bohatá a způsob, kterým nápady se rozprádají a spojují dodává jeho hudbě rys energičnosti; o bezmoci a bezradnosti, která by nezbytně vedla k tomu, opřít se o cizí majetek, v partituře *Violy* není stopy.

Jak již podotčeno, jest zjevem častým, že skladatelé silné vlohy a velké vnímavosti hudební vlastní své fondy smísí s cizím projevem, který na ně působil mimořádným dojmem. Známo, že v operách Mozartových jsou silné narážky na Glucka a jeden z nejpůvodnějších skladatelů moderních, Antonín Dvořák, přináší v dílech svých někdy nápadné reminiscence. Proto nepřestává být géniem.

Nejcennějšími v operní partituře Weisově jsou projevy lyrické.“ (Následuje výpočet jednotlivostí a upozornění na tu či onu nesrovnalost.) „Obzvlášť dlužno vyzdvihnouti dvě přednosti, zdůrazňující Weisovu povolnost k operní skladbě a zbavující dramatickou jeho prvotinu skorem nadobro ódia<sup>565</sup> začátečnictví; jsou to obratnost v hudebním vybudování scény a živý smysl pro plastickou deklamaci zpívaného slova.“

V dalším obsažen jest ještě leckterý poukaz i k nevybíravosti Weisově tam, kde vplíží se mu reminiscence do vlastního výmyslu, i k vynikající obratnosti, kterou skladatel si vede při zhudebnění slova. Vyslovená vložka divadelní, která později ještě jasněji a působivěji vysvitla, již první operou Weisovou zřetelně prokmitá, způsobující její pohotovost a věštíc úspěch do budoucnosti.

---

Přes doporučivý zjev *Violy* a mnohoslibné okázalé její přijetí, prvotní její úspěch záhy, mnohem dříve než se očekávalo, vyprchal. V roce jejího uvedení na jeviště dávala se všeho všudy šestkrát a teprve na konci března roku 1896 po mnohých, místy dosti podstatných změnách partitury [byla] provedena v novém nastudování, těšíc se opět okázalému přijetí a – zmizevši znovu po třetím představení, tentokrát na dobro.<sup>566</sup> Nemůže se říci, že by Národní divadlo za Šubertovy správy bylo chovalo se neochotně či dokonce odmítavě k operní tvorbě domácí. Ale těkavost jeho repertoáru, usilujícího o vyrovnání vzniklých schodků kasovních, někdy i věcem životaschopným nedopřála, aby se zakotvily. Jsou umělci, které zanedbávání neb přímý odstrk okamžitě mrzí či roztrpčí, ale neodstraší. Weise, který celou svou existenci založil na prosperitě svých skladeb, odložení *Violy* neodvrátilo sice od skladby operní, ale způsobilo, že jda za chlebem, obrátil se s ní k jevišti – německému. Odpoutal se od českého umění, v jehož ovzduší zrodil se a vyspěl, a jal se rozmnožovat další prací svou hudební majetek německý. Ovšem, že v hudebním projevu jeho i nadále Čech se nezapřel, třeba na vně se jím nechlubil, ba příležitostně dokonce ho zapřel. Trpké zklamání! Oproti zářivému vzoru národní uvědomělosti vůdci českého hnutí hudebního prorada toho sběhnuvšího epigona dvojnásob bolestně se nás dotkla. Nebylo mne tajno, co Weis zamýšlí, vzal mne na potaz v příčině způsobivosti libreta druhé své opery, *Polského žida*, jež nedosti vhodně napsal mu vídeňský libretista Viktor Léon<sup>567</sup> a poté přepracoval

---

564 Operu s názvem *Královna ze Sáby* napsal také Ch. Gounod, ale zde má Chvála s největší pravděpodobností na mysli častěji uváděnou operu z roku 1875 téhož názvu od Karla Goldmarka (1830–1915).

565 ódium = opovržení, hana

566 Národní divadlo dávalo operu pod názvem *Bliženci*, v roce 1896 byla podle elektronického soupisu repertoáru Národního divadla provedena čtyřikrát. Nově a s textem, který upravil Josef Vymětal, ji pak Národní divadlo hrálo ještě v roce 1917 (sedm představení).

567 Viktor Léon (1858–1940), renomovaný vídeňský libretista, vytvořil libreto *Polského žida* podle hry, kterou napsala v roce 1869 autorská dvojice Emil Erckmann (1822–1899) a Alexandre Chatrian (1826–1890).

pražský německý hudební spisovatel a kritik Richard Batka,<sup>568</sup> a sám zahrál mi novou svou německou operu. Přirozeně snažil jsem se od prvopočátku, a ještě v posledním okamžiku, odvrátiti Weise od jeho předsevzetí; připomněl jsem mu, že počinem svým spálí za sebou všechny mosty a upřímně litoval jsem toho, že zpronevěrou svou způsobí roztržku mezi námi. Weis vše vyslechl, zmínil se ještě o tom, že Kovařovic před nastoupením operní vlády v Národním divadle sliboval mu místo po svém boku a slibu nedostál, pak odešel – a 3. března roku 1901 byla premiéra jeho *Polského žida* v německém divadle.<sup>569</sup> Od těch dob úplně přestaly mé styky s Weisem. *Polského žida* slyšel jsem teprve po šesti letech, u příležitosti jeho uvedení na jeviště Městského divadla Královských Vinohradů.<sup>570\*</sup>

---

Dříve ještě, nežli pojednám o *Polském židu*, dlužno na posílení umělecké povahokresby skladatelovy zmíniti se o jeho hudbě mimodivadelní, vzniklé, či do veřejnosti proniklé po *Triumfátoru*. Tak například o dvou orchestrovaných *Slovanských tancích*, které provedeny byly koncertně záhy po premiéře *Violy* (mnohem dříve však jako klavírní kusy čtyřruční vyšly tiskem v Berlíně). „Zrodily se zřejmě pod dojmem proslavených Slovanských tanců Dvořákových a ve své závislosti na těchto neřadí se k vynikajícím darům efektivní vloh, třeba tato zřetelně se v nich ohlašovala. Nejvíce líbí se mi furiantový hlavní díl druhého tance a procítěná vedlejší věta prvního, nejméně hojně zužitkované hlavní téma prvního tance, hlavně proto, že není prosto vulgárních narážek.“ (Politik, 1. dubna 1892).

Mnohem pozoruhodnější, umělecky vznosnější a působivější byla *symfonie z c moll*<sup>571</sup> (její závěreční věta je proti zvyku a prospěchu ze scelenosti tonality v Es dur), která poprvé dávala se v Národním divadle 6. června roku 1894 (zároveň s premiérou veristické jednoaktovky *Stoja* J. R. Rozkošného<sup>572</sup>).

„K. Weis, nejnadanější z domácích skladatelů mladší generace (máme nyní již i ‚nejmladší‘ se Sukem v čele) podal již tak silné ukázky pronikavé vloh, že byli jsme oprávněni očekávatí též v jeho prvé symfonii inteligentní a myšlenkově mohoucný umělecký projev. Ovšem je *symfonie* oborem, v kterém procento vyvolených mezi povolányými velice poklesává a nováčkoví jen výjimečně kyne vavřín. Avšak Weis jako skladatel již leccos dovedl hned napoprvé, takže nebylo obavy z toho, že jeho první symfonický pokus selže.“ (...) „Weis ve své symfonii skutečně nezklamal důvěru v jeho talent a v rychlou orientaci skutečného talentu v nových poměrech skládanou a skytl dílo plně svěží vynalézavosti, jemuž symfonická forma sedí, jak by na ni byla ulitá. I silný symfonický vznos, mohutně do výše se pnoucí výstavba věty, jež zřídka kdy a jen rozenému symfonikovi se daří, neschází symfonii Weisově. Nalézáme v ní sice opětovně zazděnou váhu, které tvůrce užíval, aby nestavěl šikmo a nevyšel z formy; tu a tam, na příklad ve vedlejšímu tématu závěrečného *allegra* narazíme na motiv slohově cizí, nebo – jako ve větě provedení v prvním *allegru* – na rýhy nedosti obratně vyhlazené; napadne dále, že třetí díl smutečního pochodu,

<sup>568</sup> Richard Batka (1868–1922), hudební spisovatel, historik a referent, působil v Praze, od roku 1908 ve Vídni, do němčiny přeložil libreta k Dvořákově opeře *Čert a Káča*, Foersterově *Jessice* a Kovařovicovým *Psohlavcům*.

<sup>569</sup> Premiéra opery *Der polnische Jude* 3. března 1901 v Novém německém divadle jí otevřela rychlou cestu na mimopražské scény (stala se součástí kmenového repertoáru německých divadel, byla uvedena teprve jako druhá opera českého autora v newyorské Metropolitní opeře roku 1921, kdy ale již začaly nabírat na popularitě jiné hudební proudy; s nástupem nacismu mizela z německých pódíí). Na českém jevišti se *Polský žid* objevil roku 1903 v Plzni a v Brně, ale v Praze až 25. listopadu 1907 v Městském divadle vinohradském.

<sup>570\*</sup> O svém poměru k Weisovi a jeho *Polském židu* zmiňuji se blíže proto, že přes nezvratná, zde dolíčená fakta a přes jasné znění mého referátu v *Národní politice*, v kterém jsem vysvětlil sice, ale též odsoudil dezerci Weisovu, bylo v jistém deníku českém troufale tvrzeno, že schvaloval jsem počín Weisův. Inu, tiskařská černá se nezačervená ani při obsluze očividné lži!

<sup>571</sup> *Symfonie c moll* vznikla k uctění památky skladatelova otce Václava, který zemřel 9. března 1892.

<sup>572</sup> Podle údajů elektronického archivu ND také spolu s Blodkovou operou *V studni*.

tvorícího druhou větu symfonie, nadbytečně se šíří“ (...) „; avšak z celého díla vane nám vstříc zdravý symfonický duch, pracující z mala do velka a nasycující práci svěží a osvěžující hudbou.

Velkou, vpravdě symfonickou přednost má Weisova symfonie v tom, že její jasná, lacinými imitacemi nedotčená, logicky se vyvíjející polyfonie není dušena zbytečnou hlasovou výplní, nýbrž instrumentálně výborně se vystavuje. Partitura Weisovy symfonie je průhledná, nechová zbytečných not, přinášejíc jen takové, jež něco znamenají. Jest cosi klasického v této rozjasněné, umírněné a přec s barevní<sup>573</sup> nádherou orchestrované symfonii, v které každý hlas a každý hlasový pohyb jasně vystupuje. Dvořákovské ohlasy a napodobeniny dvořákovské tónomalby, jež předtím již postřehnuty byly v pracích Weisových, najmě v jeho opeře, napadají též v jeho nové symfonii. Avšak Weis neřídí se tu špatným vzorem a má dosti vlastní invence, takže jeho občasný zálet na cizí půdu zaznamenává se jen jako mimochodní.“ (Politik ze dne 8. června 1894).

Když nyní, po více než dvou desetiletích znovu pročítám svůj referát o první (a dodnes poslední) symfonii Weisově, musím si přiznati, že [jsem] v nadějích do symfonické budoucnosti skladatelovy přestřelil. Očekával jsem, že symfonická vloha Weisova, tak přesvědčivě projevená, ovládne jeho tvorbu mimodivadelní a ji rozhojní. Zatím skoro nadobro ustoupila snaze o úspěch divadelní. Není to jediné, čím napotom Weis v umělecké činnosti své překvapil.

Chci, promlouvaje o mimodivadelním úspěchu tvorby Weisovy, jen ještě zmíniti se o publikaci, která silně podepřela Weisovu popularitu v kruzích domácích: o jeho *Blatáckých písních*, které nákladem Vilímkovým v Praze vyšly na jaře roku 1898 a v lednu roku následujícího<sup>574</sup> zpívány byly v koncertě českých žurnalistů. V referátu o tomto (Politik, 19. ledna 1899) čtu následující:

„V předmluvě k této zajímavé a velmi cenné publikaci vypravuje Weis o obtížích svého podniku. Dával si zpravidla předzpěvovati starými lidmi, jejichž poklad písní lidových nebyl smíšen s módními odrhovačkami, a podle znění notoval. Největší obtíž způsobovalo zachycení správného rytmu, který při rapsodických zpěvních způsobech lidu teprve po dodatečných kontrolách a na základě rytmu slovního mohl býti stabilizován. Na zvláštnost naší lidové písně, na její zálibu ve střídání dvojdílného a trojdílného taktu, měl Weis se správným porozuměním pro hudební typ hlavní zřetel. Nejen při záznamu, nýbrž i při harmonizaci lidové písně projevil Weis smysl pro zvláštnost zpěvu. Vynalezl charakteristický, k prostému modulačnímu podkladu lidové písně důvěrně přidružený, melodické linii zpěvu přízvukující a umělecky důrazný klavírní doprovod sebraných (padesáti) písní. On vyzná se výborně v umění moderní prostředek výrazový účelně dáti do služeb lidového hudebního živlu.“

---

Nejvýznačnějším dílem Weisovým jest a zůstala dvoutaktová opera:

### ***Polský žid***

(dle Erckmanna-Chatrjana)

z roku 1900, v českém překladu P. Nebeského<sup>575</sup> poprvé v Městském divadle Královských Vinohradů 25. listopadu 1907 [provedená].

Z referátu (*Unionu*, dříve *Politiky* ze dne 27. listopadu 1907) stůžž zde následující výňatek:

---

573 barevnou

574 Dne 17. ledna 1899.

575 Pavel Nebeský (1861–1913), syn literárního kritika a historika Václava Bolemíra Nebeského, byl dramatikem, libretistou, překladatelem her z němčiny, divadelním referentem, novinářem, hercem a režisérem, působil hlavně v Brně a v Plzni.

„Mezi první českou operou Weisovou (Violou, 1892) a jeho první německou (Polský žid, 1901), po níž následovaly německé opery Die Dorfmusikanten a Revizor,<sup>576</sup> uskutečnila se ve tvorbě skladatelově vedle záměny řeči přeměna vlivů a dramatického slohu kompozičního. Kdežto ve Viole převládá ještě záliba v uzavřených zpěvních číslech, stojí v Polském židu prokomponovaný text na prvním místě, stal se tedy v obmyslech pohyb kupředu, pokrok v nazírání na potřeby dramatické skladby a zároveň vzrostla schopnost k tomu, získaný názor učiniti skutkem. Partitura Polského žida obsahuje značně méně not než Violy, ale jsou vyvrálejší a významnější. Vloha tam i zde uplatňuje se s rozhodností.“ (...) „U Weise obzvlášť vyvinut je smysl pro libý zvuk a pro charakteristické zhudebnění slova. Také dovede v hudbě své rozezvučeti citové tóny silného kmitu; tak bylo vždy a je též v Polském židu. Překypuje-li hříšnému Mathisovi srdce láskou otcovskou, nalézá přitom hudební projev citovou vroucnost posluchače zabavující a dojmající.“

Vloha skladatele Weise vyniká zdravou schopností tvůrčí a má též mnoho schopnosti přizpůsobovací; tato schopnost způsobila zmíněnou již přeměnu vlivů. Kdežto ve Viole umělec byl nejpřístupnější vlivu Dvořákovu a též smetanismům rád se poddával, je lidová opera Polský žid zladěna do tónu mezinárodního a se zjevnou zúmyslností přiblížena opeře francouzské. Auber a Boieldieu<sup>577</sup> působí určitě na skladatele Polského žida, ne snad proto, že kus hraje [se] v Elsasku,<sup>578</sup> má tedy do Paříže mnohem blíže než do Prahy, nýbrž kvůli lehčí přístupnosti a obecnějšímu zájmu. S Polským židem chtěl skladatel, doma strádající a v nadějích do Violy skládaných zklamáný, obrátiti na se pozornost ciziny, se povznésti hmotně i umělecky. To se mu také podařilo. Polský žid, maje za východiště německé divadlo pražské, úspěšně putoval po zahraničních jevištích operních a na jeviště divadla Vinohradského dostal se jako opera v cizině již akreditovaná.

V Polském židu Weis nevyhýbá se zásadně ohlasům své domoviny; sousedská v prvním aktu bez rozpaku přenáší témata českých písní lidových do šenkovny elsaské vesnice, a začasť lze v hudební deklamaci slova postřehnouti, že skladatel ani nechtěl se vymaniti z vlivu Smetanova. Avšak jeho kosmopolitický názor zdůrazňuje se a francouzský vzor je v této opeře nápadnější německého.

Delší předehra navazuje na charakteristická témata opery a cenná vnuknutí skladatelova. Hlavní značka hudby, jednoduchost kresby a průhlednost barvitosti, již v ní se ohlašuje. Weis není sice přívržencem primitivismu, jako reakce proti přemrštěné komplikaci skladby a nadbytečnému nanášení barev v ní, avšak ještě méně příklání se ku škole Richarda Strausse: jako protest proti směru tohoto zní jeho střídme kontrapunktující a též ve figuraci spoře si vedoucí orchestr, horlivě dbalý neochvějně zřetelnosti zpívaného slova, z kterého skutečně ani slabika se neztratí.“

Následuje výpis děje opery, který zde jako v jiných případech vynechávám, pak dodatek k úsudku o hudbě, který tuto cituji:

„Tento text, jistě vděčný a též modernímu požadavku efektu nervy trhajícího vyhovující, zhudebnil Weis přes všechnu jednoduchost a častou volbu věcí nasnadě ležících a eklektických velmi případně a účinně. Lyrická místa: milostné dueto, oslovení snoubenců Mathisem, ranní sbor aj. vynikají v jednoduché linii vzhledem a svítivostí, veselost notářova podává se nenuceně, zpěv a tanec při večerní slavnosti dýší svěží jarostí, dramatický efekt při vstupu žida je plnocenný, oba monology Mathisovy jsou působivě zdůrazněny, sbory ve scéně soudní – poněkud Gounodova Fausta připomínající – doličují v příšerném vlnění hrůzy děsivého snu. Hospodárnost v užití prostředků vyrůstá přímo v přednost této opery, jež tón konverzační téměř zplna dává na starost sboru nástrojů smykacích, v nanášení zvuku nikde se nepřeběře a žesťů (míním trumpet a pozounů) užívá jen tam, kde výraz nezbytně se toho domáhá. Takřka orchestr mozartovský – snad poněkud zastaralý vůči moderním pojmům, avšak ještě účinný a výmluvný.“

<sup>576</sup> Die Dorfmusikanten (Vesničtí muzikanti) z roku 1904 jsou německým zpracováním Strakonického dudáka od Josefa Kajetána Tyla (1808–1856). Der Revisor (Revizor) z roku 1907 je operetním zpracováním slavné novely Nikolaje Vasiljeviče Gogola (1809–1852). Obě opery měly premiéru v pražském Novém německém divadle, první 31. prosince 1904, druhá 21. dubna 1907.

<sup>577</sup> Daniel François Esprit Auber (1782–1871) a François Adrien Boieldieu (1775–1834), francouzští skladatelé. První z nich je známý hlavně svými operami Němá z Portici (1828) či Fra Diavolo (1830), druhý operami Kalíf bagdáský (1800) a Bílá paní (1825).

<sup>578</sup> Dříve Elsasko, dnes Alsasko je jeden z francouzských východních regionů na hranici s Německem a Švýcarskem.

Silný a výnosný úspěch *Polského žida* přirozeně posílil Weise v předsevzetí i dále komponovati na německé texty. Ukázalo se záhy, že Weis ve své skladatelské činnosti vypěl na praktika, který všechny nepohodlné ohledy pouští mimo a hledí si svého prospěchu. Že cesta za tímto prospěchem nebude umělecky vzestupnou, snadno dalo se předpokládati; že však ostře odbočí od směru vážného snažení, že umělec s vlohou k seriózní činnosti zavazující, zvrhne se na **operetního** výtělkáře – tohoto smutného překvapení jsme se nenadáli. Bohužel není ojedinělé v českém hnutí hudebním. Když octne se na scesti vloha nikterak nadprostřední, snadno se oželí; když však takto ztratí se talent slibný, dle vývoje svého k dobrým nadějím opravňující, je to bolestné!

Nehodlám se zde šířiti o operetní činnosti Weisově, o smutných vítězstvích hudebního ducha k lepším věcem zrozeného, kterých dobral se ve vleku zrůdného živlu, hlavně z Vídně se šířícího a ovzduší na jevišti i v hledišti divadel soustavně otravujícího. Snad udá se příležitost, řádění operety, které sleduji půl století, a k němuž, pokud skrovná síla stačila, nikdy nečinně jsem nepřihlížel, věnovati v těchto pamětech zvláštní kapitolu. Jen zběžně něco poznámek situačních v případě Weisově. Ostře protestoval jsem proti literárně přímo zločinnému znetvoření Gogolova *Revizora* na operetu, k němuž přísluhovala hudba Weisova.<sup>579\*</sup> O této zní úsudek, že je lepší, než hudba favorizovaných tou dobou operet vídeňských; „však to asi právě je její chybou.“ (...) „Schází takzvaná řízná *pointa*, čili – jak nezasvěcení tomu říkají – vyšší *blbina*.“ (...) „Považuji *výpravu Weisovu do oblasti operety za pobloudění, z kterého návrat k plodné práci nebude obtížným.*“

Naděje, že Weisův sklon k operetě, politováníhodný a nedůstojný jeho vlohy, záhy pomine, nadobro zklamala. Vyhlídka na lacinou a vydatnou peněžní žeň, jež pěstování operety slibovalo, působila mocněji než umělecká ctižádost a sebeúcta. Následovala opereta *Sultánova nevěsta* a rozumí se, že jako vše další opět na německý text (Pohlův<sup>580</sup>) komponovaná,<sup>581\*</sup> která po důkladnějším ještě zapření lepšího vkusu těsněji přilnula k moderní fazóně operetní a jejím kabaretním trikům. „*Kdežto Revizor udržoval ještě styky s komickou operou a veseloherní situace veseloherně prokomponoval, je Sultánova nevěsta úplně ve vleku zrůdného živlu, dělá vtipy hospodské a popěvky k nim všeho hudebního prohloubení úzkostlivě se stranící.*“ Ještě nejlíp poměrně počíná si skladatel v tom, že tváří se po straussovsku (míněn tu Jan Strauss, král vídeňského valčíku, skladatel *Netopýra*), přičemž ovšem nezapomíná, že operetní jeviště zvrhlo se na kabarety, „*v němž spíše rozhoduje tanec a hvízdota, nežli co a jak se zpívá.*“ (*Politik* [sic], 20. prosince 1910).<sup>582</sup>

Aby míra operetních poklesků Weisových byla dovršena, přinesl rok 1913 fraškovité operetní vaudeville *Expresní vlak do Nizzy* pánů A. Lippschitze a M. Schönaua s hudbou Weisovou, která „*není originální, netají se svými vídeňskými a pařížskými konexemi, ale nechodí na radu ke kovářičkům, nýbrž ve svých projevech přibližuje se prima-firmám svého druhu, Offenbachovi, Lecocqovi<sup>583</sup> a Janu Straussovi.*“ (...) „*Málem bych zapomněl vedle povinnosti upozorniti na to, že nová opereta má nejen ve filmové scéně, nýbrž i v tercetu prvního jednání svou novost: dosud se refrény nejen zpívaly, nýbrž i tančily, či dokonce i hvízdaly; nyní se již také – štěkají! Rosteme!*“ (*Z Národní politiky* ze dne 1. září roku 1913.)

579\* Premiéra operety *Revizor* od nejmenovaného libretisty s hudbou Weisovou byla ve Vinohradském divadle 29. srpna 1908.

580 Robert Pohl (1850–1926) byl pražský rodák, uplatnil se jako humorista, autor komedií a libret, fejetonista.

581\* Dávala se ve Vinohradském divadle poprvé 18. prosince 1910 [sic, má být uvedeno 17. prosince 1910, zahraniční premiéra téhož roku byla v Berlíně].

582 Správně má být uvedeno *Union*. Deník *Politik* byl po roce 1907 takto přejmenován. Chválova recenze tohoto díla (jinak formulovaná) vyšla také v *Národní politice* (viz Chvála 1910).

583 Francouzský skladatel operet Charles Lecocq (1832–1918) se mezinárodně prosadil díky kompozicím *Giroflé-Girofla* a *Angot*.

Mysleli a věřili jsme zprvu, že exkurze Weisova do říše operety je jen dočasná, mimotní, nahodilá, důsledkem okamžité zaslepenosti, po níž nastane rozčarování, vítězství lepšího přesvědčení, návrat Weisův k opěře a trvalé jeho přilnutí k ní. Zatím dožili jsme se opaku všeho toho. Weis sice uprostřed svého operetního hýření náhle rozpomenul se na své poslání operní, vystřízlivěl a ve chvíli zvažnění jal se skládati operu, ale po té opět s plnou ochotou oddal se svodům operety. Mezi výstředními rozpustilostmi druhé a třetí jeho operety (nyní, v srpnu 1916, mluví se již o čtvrté) vznikla jeho lidová opera

### **Útok na mlýn<sup>584\*</sup>**

(s volným použitím povídky Zolovy).

Z referátu o ní (z *Union* ze dne 31. března 1912) stůjtez zde následující výňatky:

„Z Polského žida je známo, že Weis v operní skladbě nesleduje cíle vysloveně pokrokové, že spíše dává přednost formě kompromisní, s kterou jeho lyrismus, s úspěchem nerozlučně spojený, dobře vychází. Netouží po deklamatorním slohu kompozičním, nelne k modernismu, hlásajícimu zostření výrazu při zhudebnění slova v proudu symfonického orchestru; domáhá se vět písňových, v kterých jeho melodická vloha může se rozpínati a vysloviti. Z tohoto hlediska stanoví Weis své nároky na libreto, na jeho fabuli, na postup a vybudování scény. Látku vyhledává vždy sám a řídí se při tom svým silně vyvinutým smyslem pro to, co na jevišti působí a obecně se zamlouvá. Německé verše skytli mu dle doslechu hudební spisovatelé dr. Batka a dr. Joss<sup>585</sup> (kdo spolupůsobil při českém jejich překladu nevím); avšak postup a pořad scén patrně stanovil Weis: jinak nedovedly<sup>586</sup> by se tou měrou přizpůsobiti jeho obmyslům, nevycházely by tak ochotně vsříc jeho snaze o bohaté získání lyrických příležitostí a také jejich motivování, aby přes velkou svou početnost ději se nevnucovaly. Uzavřených čísel zpěvních, v kterých ukáží se záliba ve větě symetrické a lyrická touha rozjařuje se u vědomí své mohoucnosti, je v nové opěře velké množství; avšak vesměs jsou textem spíše podmíněny než mu vnuceny. Weis výborně vyzná se v umění zaujmouti v situaci pozici takovou, aby musel být vybičnut k zpěvu. K tomu jako stvořeny jsou zde slavnosti při zasnoubení, zpěvy blahopřejné a děkonné (dokonce skýtá se tu příležitost k umístění mužského kvarteta à capella), tance svěžím polkovým a valčíkovým tónem se nesoucí, veselé a zasněné písně vojenské, milostné přísahy ve scénách loučení aj.“ (...)

„Při všech těchto příležitostech vede si pěvec Weis velmi prostě, hudebník doprovázeč velmi skromně v postavení služebném, téměř bez nároků kontrapunktických a nad pomyslením umírněně v příčině potřeb polyfonních. Askeze v tomto ohledu jde někdy tak daleko, že ji u hudebníka intelligence a vlohy Weisovy těžce lze chápati; vyložiti si ji možno jen v ten smysl, že skladatel chtěl svým posluchačům požitek usnadniti a z pohodlniti.

Že Weis při skladbě opery hlavně hleděl si posluchače, aby postřehl, co se mu zamlouvá a co ho zabavuje, zjevno z celého způsobu jeho skládání. Píše líbivě, kypře melodicky, bez větší hlasové sytosti a spletitosti, která by ukládala přemýšlení a ztěžovala lehký požitek, prostě v kresbě, jasně v barvách. Jeho zpěvy hledají popularitu a mohou ji najíti. Vyvěrají, rovněž jako tance, s nádechem lidovosti ze svěží vynalézavosti, která sice není originální, avšak vroucí a ohnivé tóny produkuje bez námahy. Někdy eklektism skladatelův dá se svěsti špatným příkladem. Tak před časem neodolal pokušení zájezdu do říše operety. Pravděpodobně nebyl při tom tak šťastným, jak předpokládal a očekával; ještě pravděpodobnější je, že zvítězil v něm umělec (což uvěřiti bylo by mi obzvlášť milo) – on vrátil se

584\* Česky poprvé v Národním divadle 29. března 1912.

585 Libreto opery *Útok na mlýn* si zpracoval Weis sám za pomoci R. Batky a Viktora Josse (1869–1942), německého pražského novináře, podle novely *L'Attaque du moulin*, kterou napsal Émile Zola (1840–1902).

586 myšleno scény



k opeře, ku které zavazuje ho vloha.<sup>587\*</sup> Že však ani v této nejvlastnější oblasti svého plodného tvoření není chráněn před občasným poblouděním, toho dokladem jsou oba dvojzpěvy v unisonu v druhém a třetím aktu nové opery. Žádný vlašský verista, vyrostlý ve zlovyku efektního unisona, nemůže toužebněji dychtiti po pochvale, než dychtí po ní tuto skladatel vyšlý z dobré školy, který jinak nevyhledává své vzory v neutěšené domovině křiklavého zpívání vlašského. Či snad je to dozvuk z výletů do krajů operetních, vážnému tvoření nikdy nenebezpečných? Pozměňuje se tu známé přísloví v ten smysl, že nelze beztretně dlíti mezi – bodláky. Nic nepřejí si vroucněji, než aby Weis odvrátil od Útoku na mlýn tento útok na dobrý vkus a umělecký mrav. Mohl by tak učiniti bez obtíže a jistě jen na prospěch svého díla.“

---

Právem zazlívá se Weisovi jeho odpadlictví od české věci a jeho odklon od vážné tvorby, v které mohl prospívati a venkoncem i hmotně se zabezpečiti. Vždyť v cizině celkem jeho operám lépe se dařilo než jeho operetám. Není tedy na místě omluva, že k operetě utekl se z nouze, k uhájení živobytí. Spíše oprávněn tu odsudek lehké mysli, s kterou touze po pohodové a výnosné práci obětoval svou uměleckou pověst a zmařil i dosud maří naděje, do jeho činnosti skládané. Vzpomínám Dvořákova výroku o Weisovi: „Velký talent, ale nevím, bude-li z něho něco; je příliš nestálý a lehkomyšlný!“ Pro mne byl Weis zprvu zjevem nad jiné sympatickým a slibným; zamlouvala se mi jeho kyprá hudebnost, nerázovitá sice a ne obzvlášť vybíravá, ale upřímná a čilá, vědomostmi odbornými nevalně zatížená, ale instinktivně k dobru tíhnoucí. Německá éra jeho činnosti skladatelské mně ho nadobro odcizila.

---

Eklektickou povahou své tvorby Weisovi příbuzen, také lehkostí a nelíčeností tvorby jemu podoben, konečně i svou sobeckou zamilovaností do operety připomínatelem jeho umělecké pokleslosti je o dvanácti lety mladší (25. března 1874 v Táboře narozený<sup>588</sup>) nadaný skladatel a dirigent světového jména

### Oskar Nedbal.

Na svou zdravou hudební temperamentnost upozornil již ve své žákovské době na pražské konzervatoři, kde již v prvním začátku let devadesátých byl členem onoho ohnivého komorního sdružení žákovského (Hoffmann, Suk, Nedbal, Berger), kterému pod dojmem jiskřivého, technicky vyspělého a kyprou zvukovostí oplývajícího přednesu Schumannova kvarteta z *F dur*, op. 41 na žákovském večírku konzervatoře, pro případ, že zůstane pohromadě a věnuje se komornímu povolání, předpověděl jsem (v referátu *Politik* ze dne 24. ledna 1892) slavnou budoucnost.<sup>589</sup> K tomuto sdružení, které po absolvování konzervatoře skutečně zůstalo pohromadě, s uměleckým zanícením oddalo se svému komornímu povolání a při vstupu do veřejnosti dalo si jméno **České kvarteto**,<sup>590</sup> přilnul jsem s láskou od prvopočátku; každé hnutí v slibném jeho vzletu sledoval jsem se zájmem a každý jeho

---

587\* Jak známo a shora již pověděno, byl tento návrat dočasný. Rok nato vidíme Weise znovu v objetí operety.

588 Zemřel roku 1930.

589 Koncertní večer konzervatoře se konal 21. ledna 1892, členové později vzniknuvšího Českého kvarteta hráli Schumannův kvartet, op. 41, č. 2.

590 Těleso vzniklo v roce 1891 v komorní třídě profesora Hanuše Wihana, ale pod názvem České kvarteto účinkovalo poprvé teprve v Rychnově nad Kněžnou 13. listopadu 1892.

úspěch radostně zjišťoval. Na pohled odvážný první zájezd mladistvého Českého kvarteta do Vídně,<sup>591</sup> který – jak známo – končil vítězně, sám horlivě jsem propagoval.<sup>592\*</sup>

Nedbal byl violistou kvarteta (báječně temperamentním s tónem kromobyčejné mohoucnosti) a v kompozici vedle sekundaria tohoto kvarteta, Josefa Suka, žákem Dvořákovým. Již v žakovských jeho pokusech skladatelských vystupuje jasně eklektická povaha jeho vlohy, tíhnoucí k dobrým vzorům, vnímavá a obdařená schopností proniknouti k podstatě jejich zvláštností a plynoucích z nich účinnů. Jeho prvnímu divadelnímu počinem skladatelskému, baletní pantomimě *Pohádka o Honzovi*, která byla a zůstala nejpřesvědčivějším důkazem jeho povolanosti ku zdárným skutkům uměleckým, předcházely skladby koncertní a komorní, z nichž hlavně suite *Z minulých dob*, původně pro klavír, později orchestrovaná (op. 13), prozrazovala pozoruhodnou skladatelskou dovednost a obratnost a při plodné obraznosti bujně vyvinutý smysl pro efektní výraz. Charakteristickým pro čím dále okázalejší konvenční sklon skladatelské činnosti Nedbalovy je fakt, že Nedbal ve stáří sotva sedmadvaceti let složil své nejvážnější a umělecky nejzávažnější dílo, baletní pantomimu

### ***Pohádka o Honzovi***

(na text F. K. Hejdy),<sup>593</sup>

kteřá 24. ledna roku 1902 měla v Národním divadle svou premiéru. Můj referát o ní (v *Politik* ze dne 28. ledna 1902) vzpomíná velkého úspěchu pantomimy hudbou provozené v Teatro Averino (před bývalou Žitnou branou) v letech sedmdesátých; hudba byla bídná, naproti tomu umění výmluvného gesta a přesvědčivé mluvy tváře herců Barbariniho a Chiariniho prvořádné.<sup>594</sup> Vlaši vůbec milují tento druh umění a pozoruhodně v něm vyspěli. „Našim divadlům, ovládaným mluveným a zpívaným slovem, schází škola k uplatnění ušlechtilého umění tanečního v pantomimě, ovšem i příležitost k němu. Věci tohoto druhu objevují se zřídka a ještě řídkěji je po nich poptávka. Asi před desíti lety dávala se v Národním divadle němohra *Ztracený syn* (francouzského původu);<sup>595</sup> nevím, byla-li obecenstvu vhod, ale její dojem byl nepopíratelně značný, hlavně v důsledcích jemně koncipované, výrazné hudby Wormserovy. Tato hudba, jako dílo příležitostní, z míry skromné ve volbě prostředků, složená pro

---

591 Při svém prvním zájezdu do Vídně v roce 1893 dávalo České kvarteto koncerty 19. a 24. ledna, 10. a 27. února. Hlavními čísly jejich programu byly skladby: Smetanův kvartet *Z mého života*, Dvořákův *smýčkový kvartet E dur*, op. 80 a *klavírní kvartet Es dur*, op. 87, Fibichův *klavírní kvartet e moll*, op. 11, Beethovenův *kvartet D dur*, op. 18, Schumannův *kvartet F dur*, op. 41, č. 2 a Brahmsův *klavírní kvintet f moll*, op. 34. Spolu s nimi hrál profesor Josef Jiránek (1855–1940).

592\* Zmiňuji se o tom mimochodně zde proto, abych konstatoval fakt, že ochotně šířená, též pisatelem brožurky o prvním desetiletí Českého kvarteta za vlastní přijaté tvrzení, že České kvarteto zprvu v Praze bylo zneuznáno a teprve po vídeňském a zahraničním svém úspěchu domácí kritikou přijato na milost, pokud mé referentské činnosti se týče, je paušální, ničím nedoloženou, pravdu ve tvář bijící pomluvou, k čemuž hlavně dovolávám se svědectví Nedbalova. [Chvála zde oprávněně vystupuje proti tvrzení v brožuře Josefa Bolesky *Deset let Českého kvarteta*, viz Boleska 1902.]

593 František Karel Hejda (1865–1919), hudební spisovatel, překladatel a publicista, libretista a dramatik, mimojiné byl referentem časopisu *Dalibor, Světozor*, od roku 1898 do své smrti byl redaktorem *Národní politiky* (rubrika *Ze soudní síně*), byl členem spisovatelského spolku Máj, roku 1889 navrhl zřízení Smetanova muzea. V autografu jsou chybně uvedeny jeho iniciály F. F. namísto F. K.

594 Teatro Averino, zvané tak po svém zakladateli Eugeniu Averinovi (1827 – zemřel po roce 1880) se nazývalo plným jménem Teatro salone italiano a bylo otevřeno 24. června 1875 v dřevěné budově v místech nynější Škrétovy ulice, poblíž Václavského náměstí. S Averinovým jménem bylo spojováno do února 1877, zaniklo v dubnu 1880. Vedle varietních představení se v něm pěstovala též pantomima. Pietro Barbarani (též Barbarini) a Lorenzo Chiarini byli vůdčími členy početné mimické společnosti, která byla součástí divadla (podrobněji viz např. Tillmanová 2017).

595 Autorem libreta *Ztracený syn* (premiéra v Národním divadle byla 21. září 1891) je francouzský spisovatel Michel Carré mladší (1822–1872), známý jako libretista mnoha oper a operet. Hudbu složil André Wormser (1851–1926), francouzský skladatel hlavně baletů a pantomim, k nimž patří i jeho *L'Enfant prodigue*.

miniaturní orchestr s klavírem, byla symfonická, pevně přimykala k němé hře, tvořila s touto celek a mluvila živě, řečí jasnou.

Podobně jeví se a působí nové dílo Nedbala a Hejdy. „ (...) „Nedbal užil při skladbě skytnuté mu látky nejen na vně, nýbrž i pro vnitřní, duševní postup, zhudebnění bohatě vzněcující, též metody jako Wormser ve Ztraceném synu. U Nedbala pak ještě zřetelněji a důsledněji zobrazuje a uplatňuje se zásada hudebního dramatu. Bohatá výbava případnými motivy příznačnými, z nichž lidově prostosrdečný motiv Honzův přirozeně je vůdčím, tvoří podklad hudebního hospodářství v kuse, v němž umělecká zámožnost skladatelova jasně se vystavuje. Zatímco jeviště vzdává se slova nadobro, se vsí energií chápe se jej hudební doprovod němohry v orchestru. Tento doprovod pocituje povinnost výraz němé hry posíliti ji v charakteristice a ilustračně podepřít tak, aby slova nepotřebovala, děj jasně znázorňovala a nálady vynikající přivedla k plné působivosti.

Tuto její povinnost Nedbal dobře pochopil a překvapivě dobře splnil. Podobně jako v pantomimě gesto musí býti mnohem živější a drastičtější nežli v dramatu mluveném, musí též hudba pantomimy charakterizovati mnohem ostřeji a vypjatěji, nežli hudba operní, v které zpívané slovo je hlavní mocí účinnu. Na tomto poznání založil Nedbal hudební výraz a docílil živosti a ostrosti výrazu, proti němuž není námitek.

Jeho a libretistovo dílo bylo by lze snad případně označiti jako operu či hudební drama, v němž zpívané slovo nahrazeno jest slovem hraným. Přitom sama s sebou zdůrazňuje se velká úloha hudbě orchestrální tu připadající, jež Nedbal řešil tak šťastně, že – při živém mimickém podání, jehož v Národním divadle skutečně bylo dosaženo – i divák a posluchač pohádky o Honzovi neznající ani na okamžik nemůže býti v pochybnostech o tom, co se děje.

Za těchto okolností tím spíše je s podivením, že bylo považováno za nutné pantomimě hudbou doprovobené předeslati mluvený prolog,<sup>596</sup> ani skladatelem ani libretistou nežádáný, v kterém široce a dopodrobna se vypráví, co v kuse bude se dít. Tento prolog nejen je naprosto zbytečný, nýbrž přímo poškozují účinn tím, že stlačuje<sup>597</sup> zájem o děj. Nechápu, jak Hejda a Nedbal mohli přisvědčiti k tomuto opatření, které činí dojem, jako by jím celý druh umění, jehož nový počín se ujímá, měl předem přiveden býti ad absurdum. Neboť kdyby skutečně bylo zapotřebí pantomimě hudbou doprovobené předeslati takovouto úvodní líceň na podrobnosti děje svědomitě upozorňující, pak by neměla oprávněnosti existovati jako samostatné dílo umělecké a platného nároku na pěstování v divadle. Avšak, nepotřebuje-li této pomůcky nouzové (a o tom jsme se přesvědčili), pak je neumělecké, nepřístojné, jí ho vnucovati.“

<sup>598\*</sup>

Následuje v úvaze rozbor partitury a upozornění na vynikající jednotlivosti, z nichž mnohé během času staly se populárními. Zde dlužno obmeziti se na následující povšechný dodatek:

„Hudba (Nedbalova) sice nevyniká původností, ale je invenčně bohatá, plynulá, zabavující svým harmonickým půvabem, začasť skvěle instrumentovaná a – což pro divadelní budoucnost skladatelovu obzvláštní má cenu – dramaticky strefná a velmi šťastná v charakteristice.“

Silný úspěch *Pohádky o Honzovi* nejen v Praze, nýbrž i ve Vídni, která na rozhraní devatenáctého a dvacátého věku<sup>599</sup> Nedbalovi stala se domovem,<sup>600</sup> opravňoval k naději, že zhudebněná pantomima, hudební drama

<sup>596</sup> Prolog napsal Hejda na doporučení K. Kovařovice, který se obával o srozumitelnost hry pro obecenstvo.

<sup>597</sup> potlačuje

<sup>598\*</sup> Prolog dílu vnucený, který Nedbal bez odmluvy zhudebnil pro provedení v Praze, záhy zmizel. Zvítězilo přesvědčení, že jej skutečně není zapotřebí.

<sup>599</sup> století

<sup>600</sup> Bylo to po rozchodu s Českým kvartetem na jaře 1906, kdy se s chotí primária tohoto souboru usadil ve Vídni. Na Nedbalovo místo u violy nastoupil Jiří Herold (1875–1934).

němoherní, namnoze zásadně odmítané, ale přesvědčivé ve své účinnosti, podobně jako scénický melodram v Nedbalovi nalezneme učitele velice horlivého a šťastného. Avšak zdá se, že Vídeň, která dirigentské vloze Nedbalové jak náleží svědčila a její mocný vývoj uspišila, vážné tvořivosti umělcově nebyla na prospěch. Svodu k tomu, zavděčiti si obecenstvo ve službách lehkého požitku a získati tím bohatou odměnu, bylo ve Vídni příliš, než aby vznětlivá, pro skýtající se výhody snadného zisku lehce zaujatá mysl mladého umělce byla mohla mu odolati. Nedbal, [který byl] jako dirigent umělec ideálních snah, při vši lásce ku klasicismu též vnímavý šířitel moderny, znamenitý interpret Beethovenových symfonií, výmluvný propagátor díla Smetanova a Dvořákova, zároveň pak přívrženec moderny Regerovy,<sup>601</sup> R. Straussovy, u nás Sukovy a Novákovy, ve vlastní tvorbě jal se přisluhovati chtiči laciného požitku a spokojovati se s laciným (hmotně ovšem vydatným) úspěchem. Hudební prospěchářství Nedbalovo – jinak nelze nazvati a vysvětliti si jeho odklon od vážné práce – dnes již naprostý a pravděpodobně nenapravitelný,<sup>602\*</sup> děl se znenáhla ale důsledně.

Nejprve jeho vynikajícího smyslu pro účinnou hudební charakteristiku pantomimy zmocnila se vídeňská záliba na výpravném baletu, který nestojí o poutavý, logicky se vyvíjející děj, o rušnost dramatickou, nýbrž dbá jen o okázalost scénické a tance, jakož o gymnastické prostocviky scénické, ušlechtilou linii tanečního krásna nahrazující kaleidoskopickou měnivostí a symetrií skupinových obrazů. Na jakost hudby se při tom nehledí; čím obsažnější a důmyslnější, tím je nepohodlnější. V této příčině první odchylku od zdravého pokrokového směru v *Pohádce o Honzovi* nastoupeného a první vydatný ústupek líbivosti a módě značí **balet Z pohádky do pohádky** (poprvé v Národním divadle 26. ledna 1908 [sic]<sup>603</sup>). Můj úsudek o něm (v *Politik* [sic]<sup>604</sup> ze dne 28. ledna 1908) zní: „K syžetu L. Nováka<sup>605</sup> napsal Nedbal hudbu, která ohledně živosti rytmů a případnosti projevu žádná přání nenechává nesplněna, a v příčině nádhery barvitosti orchestrální oplývá knížecím přepychem. Nesmím smlčeti, že po mém názoru úspěch na úzké, ale vzhůru vedoucí stezce *Pohádky o Honzovi* byl by mi milejší úspěchu na široké, silně vyjezděné cestě hýčkaného baletu výpravného.“

Následovaly balety *Princezna Hyacinta* (1911) a *Andersen* (1914).<sup>606</sup> Všady mnoho přiléhavé, šťastně invencionované a působivou barvitostí hýřící hudby, všady však též nezvratné značky toho, že skladatel posluhuje módě a na návrat k vážnému hudebnímu dramatu pantomimickému, kterým tak slibně začal, nikterak nepomýšlí.

Ještě více než obětí, choutkám výpravného baletu přinesených, želeti jest **operetní činnosti** Nedbalovy; v té ztrácí se nejen český umělec nadobro, nýbrž umělec vůbec. Vítězí svod snadného a bohatého výdělku a z kněze zdravého vkusu dělá jeho ničitele. *Cudná Barbora* (1910), *Polská krev* (1914)<sup>607</sup> a *Vinobraní* (1916) – krok za krokem poklona před kabaretní zvrhlostí vídeňské operety, vždy ochotnější a hlubší. Co naplat, že Nedbal

601 Max Reger (1873–1916) byl německý skladatel, klavírista, varhaník, dirigent a pedagog.

602\* Psáno v září 1916.

603 V ten den se konalo druhé představení, premiéra byla již 25. ledna 1908, viz např. elektronický archiv ND.

604 Namísto *Politik* má být uvedeno *Union* (periodikum bylo takto v roce 1907 přejmenováno). Chválova recenze Nedbalova baletu (jen jinak formulovaná) vyšla také v *Národní politice* (viz Chvála 1908a).

605 Ladislav Novák (1872–1946) vystudoval Vysokou školu technickou, vedl rodinnou firmu zaměřenou na stavbu pivovarů a sladoven, za první republiky působil jako poslanec Národního shromáždění a stal se i krátce ministrem průmyslu, obchodu a živností. Od mládí se intenzivně podílel na českém kulturním dění, zejména divadelním a hudebním. Byl dramatikem, prozaikem, libretistou a autorem vzpomínkových knih o českých umělcích, hudebním a divadelním kritikem, publicistou a spisovatelem knih pro mládež.

606 Autorem obou baletních námětů byl opět L. Novák, u druhého navíc spolu s J. Kvapilem.

607 Premiéra *Polské krve* pod názvem *Polenblut* se konala již 25. října 1913 ve vídeňském Karltheatru, česká premiéra 25. ledna 1914 na Vinohradech.

ve skladbě je vynalézavější a víc umí než jeho operetní kolegové, že tu a tam na prokomponování scény dá si více záležitosti než oni a že výstřednosti žánru nežene do krajnosti tak horlivě jako oni: tím operetu neumravní a svou součinnost v ní neučiní méně politováníhodnou. Ovšem, mluví při tom velké zisky, nashromáždí jmění, snad dokonce stane se milionářem. Také kariéra!

---

Po předchozí exkurzi do oblasti duší zbloudilých, bez které nebylo lze se obejít, rád vracím se tam, kde símě buditelů českého hnutí hudebního padlo na půdu úrodnou a utěšeně vzešlo, kde následníci, třeba nevynikli rázovitostí své tvorby, po vůdcích zdědili pokrokovou snahu, vážné nazírání na potřeby umění a uvědomělost vlasteneckou, přímo vylučující možnost komponování na slovo nečeské. A tu v kruhu těch, o nichž dosud nebylo promluveno, na prvním místě poutá k sobě pozornost mladý pokrovec

### **Otakar Ostrčil**

(narozen roku 1879),<sup>608</sup>

žák Fibichův a horlivý vyznavač jeho umělecké víry. Myslím, že na tomto místě třeba předem zdůvodnit, proč Ostrčila, který novější dobou dosti otevřeně a naléhavě hlásí se k impresionismu,<sup>609\*</sup> nezařadil jsem mezi modernisty. Přibližně z téže příčiny, z které taky J. B. Foerster přes občasné své sklony impresionistické – či právě proto, že jsou jen občasné, skoro bych řekl, že nahodilé – nejeví se mi býti modernistou povahově a z přesvědčení. Ostrčil je rozhodný fibichovec; co takový sdílí se vzorem svým pokrokové nazírání na potřeby hudby dramatické, zároveň pak zásadní odklon od výrazových odstředivostí, ku kterým v moderně vedly nechuť k tradicím a cit potřeby nových cest. Nechci u Ostrčila, který hlavně ve svém *Impromptu* (1912) a v pětitvěté *Suitě z c moll*, op. 14 (1914) hledá a nalézá nové zvuky, vylučovati předem možnost přerodu umělecké povahy a utkvění její v moderně – vždyť i vůdčí naši modernisté v prvních fázích svého vývoje nikterak nejevíli snahy odbojné, nepluli proti proudu – avšak kde je záruka toho, že nejde tu o pouhý vrtoch, o průkaz způsobilosti ku skladbě moderní, která umělci nestala se životní potřebou? Ve všem, co předcházelo v tvorbě Ostrčilově (jsou to skladby orchestrální, melodramatické, komorní a dramatické) není stopy po tom, že by tradice od vůdců přejatá následníka tísnila; proč tedy náhlý a nápadný odklon od ní neměl by býti považován za náhodný, dočasný, třeba tu a tam již dříve, na příklad v opeře *Kunálovy oči* (1908), až překvapivě zřetelně se projádrával?

Obdobně jako u Fibicha též u Ostrčila prokmitá vlohou raně a jasně složka dramatická. Sotva 21letý, obírá se Ostrčil svou **první operou**

### ***Vlasty skon***

(na slova Pippichova),<sup>610</sup>

která 14. prosince roku 1904 v Národním divadle měla svou premiéru. Byla do značné míry zjevem překvapujícím, charakteristickým pro vlohu a snahu mladého skladatele. Proto zde, dovolávaje se svého posudku v *Politik* ze dne 16. prosince roku 1904, šířím se o ní snad více, než jejímu významu v operní tvorbě české přísluší. Šlo tehdy o pozdravení nového slibného talentu, a to neminulo se u mne nikdy bez jistého rozradostnění nad tím, že přibyla

---

608 Zemřel roku 1935.

609\* Psáno na podzim roku 1917.

610 Opera *Vlasty skon*, op. 5, o třech dějstvích vznikala v letech 1900–1903, libreto napsal Karel Pippich (1849–1921) již v roce 1881 (vydáno 1885), původně pro B. Smetanu, odmítl jej také Fibich a později Dvořák (který se ale operou zpočátku zabýval a vypsal si i několik hudebních myšlenek); výjev z *Vlasty skonu* (provedený 1899 v Chrudimi) zhudebnil Stanislav Souček (1870–1935).

do šiku českých umělců hudebních nová síla, jež hned napoprvé zdatně si vede. Cituji z tohoto posudku, pomíjeje úvod o přednostech a slabínách textu, o který se předtím Fibich (jemuž je věnován) a Dvořák zajímali, jak následuje:

„U Ostrčila, který dosud jen málo skladbami ukázal se ve veřejnosti (po ukázkách ze suity vzbudila pozornost symfonická báseň Pohádka o Šemíku, smyčcový kvartet<sup>611</sup> vyznamenán cenou komorního spolku), neocítl se text Pippichův v rukou nepovolaných. Ostrčil, žák Fibichův, je v příčině nazírání na potřeby dramatického slohu kompozičního rozhodný pokrokář, který obmyslím básně, vyžadující zhudebnění ve slohu deklamačním za nepřetržitého symfonického orchestru význam slova zdůrazňujícího, vychází vstříc s plným porozuměním. Nejdříve na základě výsledků prvního aktu zdálo se nám, že Ostrčil, jako naši operní skladatelé většinou, v hloubi srdce nakloněn je lyrismu. Převaha širokého zpěvu, nesené, v mnohohlase ponejvíce nota proti notě zpívající sbory dívčích stínů (představoval jsem si tu složitou spleť hlasů po způsobu Valkýr<sup>612</sup>), záliba v melodickém využití příležitosti k triu, kvartetu a ansámblu, jež text skýtá (pozdravení Vlasty Vlaslavem a Svatavou, Vojmír u vytržení nad krásou zjevu Vlastina), vše to přisvědčovalo zmíněnému zdání tím spíše, že též výbuchy vášně v prvním monologu Vlasty neměly té dramatické vypjatosti, které slovo se dožaduje. Dále široká lyrická předehra k druhému jednání (A dur) s kypře melodickým (invenčně i ve vedení hlasů se zamlouvajícím) hovorem houslí a lesního rohu a v pokračování této předehry sladce vyznívající milostný duet Vlaslava a Svatavy posilovaly předpoklad, že povolanost skladatelova je více lyrická než dramatická. Avšak již při vyústění scény mezi Vlastou a Vlaslavem, k němuž pojí se v ženském sboru opět široký lyrický projev, bylo lze při charakteristických obracech dialogu zjistiti přesný ozev dramatického instinktu skladatelova. Způsob, kterým po proměně a připravující na ni náruživě vzduté mezihře (c moll) komponovány jsou monolog a vidiny Vlastiny, staví dramatickou strefnost Ostrčilovu nade vší pochybnost. Jeho smysl pro ostrou charakteristiku a divadelně působivou hudební líceň vystavuje se přesvědčivě v tom, jak orchestr, spojuje živě rytmizované téma ducha země s neseným příznačným tématem Morany, ohlašuje zjev bohyně smrti. Vyjasnění věty při slovech ‚nechť láska vítězí‘ má rovněž účín dramatický.“ (...) „Účinu jen efektivní vloze dosažitelného docíljuje začátkem třetího aktu pastorale probouzejícího se dne, v kterém, stále více se zhušťující, fanfáry trub způsobují strhující vznos. Tuto i v následujících sborech lidových ostře rýsuje se vliv Smetanův. Je pochopitelno, že mladý skladatel při prvním svém pokusu operním přidržuje se osvědčených vzorů. A kde získati opery spolehlivější než u Smetany, o něhož opírá se vlastně celá naše produkce operní? Také od svého učitele Fibicha Ostrčil mnohé pochytil: trhavé rytmy v momentech vzrušení, splétání měkkého zpěvu vysokými houslemi, šum zvuků tajuplných, dusené trubky a lesní rohy při změnách nálady a. p. v.<sup>613</sup> Ale určovací vliv na hudbu Ostrčilovu má vždy zase Smetana.“ (...) „Celkově nové dílo převyšuje účín, pochodící z prvotin nadaných skladatelů. Vábná umělecká inteligence chrání mladého domácího komponistu před přílišnostími a přemrštěnostmi nadbytečné horlivosti, z které v prvních operách zpravidla dobrému předsevzetí obětuje se dobrý dojem.“ (...) „Vůbec vychází Ostrčil z bodu, k němuž jiní dospějí teprve po nezdařilých a polozdařilých pokusech.“ (...) „Ostrčil není uměleckým zjevem vynikající rázovitosti, ale zajímá i ve svém eklektismu. Pokrokovce přísných zásad, Ostrčil neusnadňuje věc ani sobě ani posluchačům.“

---

Uplynuly čtyři roky, na Vlasty skon se přes slibné přijetí prvotní záhy zapomnělo, avšak Ostrčil, neztrácejí víru ve svou vlohu dramatickou, nedal se tím odstrašiti. Složil po dvou letech (1906) **činoherní hudbu** ku Kvapilově

611 *Suita G dur*, op. 2, z roku 1898, premiéra 6. března 1901, *Pohádka o Šemíku* (na text J. Vrchlického), op. 3, z roku 1899, premiéra 11. března 1902, *smyčcový kvartet H dur*, op. 4, z roku 1899, premiéra 14. dubna 1908.

612 Wagnerova opera *Die Walküre*, poprvé uvedena v Mnichově 26. června 1870.

613 Zkratka zřejmě znamená „a podobné věci“.

pohádce *Sirotek*, v které líceň nadpozemských zjevů lépe se mu zdařila než lidová nota, jež má a chce býti ohlasem realismu slováckého veselí, a hned po té pustil se do skládání nové opery

### ***Kunálovy oči***

(na text Karla Maška, dle stejnojmenné novelety *Obnovených obrazů* Julia Zeyera sdělaný<sup>614</sup>), která poprvé provedena byla v Národním divadle 25. listopadu 1908. Překvapila – jak vysvitne z následujících úryvků z mého referátu o ní v *Union* ze dne 27. listopadu 1908 – svým příklonem ku kompoziční metodě německého modernisty Richarda Strausse. „Dožíváme se totiž v nové opeře překvapení tím, že skladatel, který ještě před čtyřmi roky ve Vlasty skonou a i v pozdější své hudbě koncertní nedal tušiti energický obrat a svou svěží, avšak vysloveně eklektickou vlohu plnil nadšením pro Smetanu a Fibicha, oblíbil si Richarda Strausse, vyslovuje se podle jeho vzoru pro vládu zvětšeného trojzvuku, dráždivých průchodních a střídavých tónů, příkré modulace a hromadění kyprých figurálních výzdob tématu. Je s podivením, jak rychle Ostrčil se orientoval v těchto novostech a jak zmužile si v nich vede. Hned v krátké předehře v následující vášnivě vzrušené scéně královnině oplétají se témata, v jejichž základech znatelným je ještě vliv Smetanův, kontrapunktujícími a figurujícími hlasy moderních nadbytečností, majíce účast v jejich opojujícím zvuku. Slovo deklamováno je všady výrazně, zableskne se též náruživostí, avšak někdy utápí se ve vlnách symfonického orchestru předpokládajícího jako u Strausse ve zpěváku nadčlověka s nadhlasem. Poněvadž pak v hudebním dramatu s každou ztrátou slova spojena je ztráta účinu, tedy přimlouval bych se v zájmu pozoruhodného, s novostmi sice obratně, ne však naprosto bezpečně operujícího díla za to, aby poměr zpěvu k doprovodu znovu byl přezkoušen a opraven. Charakteristika vážné zdrženlivosti Kunálovy a žárné náruživosti Ryšjiny dobře se odlišuje. V druhém aktu projevuje se přesvědčivě dramatická vloha skladatelova. Zprvu vlahý mír, vanoucí ze zpěvu Pradžápaty, pak rozruch způsobený došlým poselstvím, odpor proti krutému rozkazu,<sup>615\*</sup> výkřik hrůzy z toho, když Čandál krvavý rozkaz provede, napětí před tím, kde se k tomu chystá (tremolující housle a jednotlivé tóny fagotu, pak při záblesku nože vzhůru letící pasáže dechových nástrojů) – vše koncipováno je cílevědomě a s jistotou účinu. Do třetího aktu uvádí delší předehra, skladba živé barvitosti a působivé temperamentnosti. Líčí divokou bouři v nitru královny, která nemůže zapomenouti na hled Kunálových očí; zároveň případně preluduje následující sólové scéně Ryšjině a přimykajícímu se k ní setkání s Čandálem. Dramaticky významným je vizionerní<sup>616</sup> zpěv Pradžápatin, vyžadující ve svém rostoucím vznosu obrovský vývin hlasu.“

—

K legendě *Kunálovy oči* obecnstvo nechovalo se chladně, avšak zájem o ni přec rychleji vyprchal, nežli podle prvotního vlídného, skoro okázalého přijetí díla dalo se očekávat. Chuť skladatelova k tvorbě dramatické, živěna přirozeným pudem tvůrčím a plynoucí z vědomí povolání k opeře tím opět nebyla stlačena.<sup>617</sup> Po třech letech (25. ledna roku 1911) poznali jsme na scéně Národního divadla novou jeho jednoaktovku,

### ***Poupě***

na slova komedie F. X. Svobody.<sup>618</sup>

---

614 vypracovaný

615\* Na popud královnin má z rozkazu krále oslepen býti jeho syn Kunála.

616 vizionářský

617 potlačena

Novost zjevu tkvěla v odhodlání skladatelově prokomponovati prózu kusu skoro doslovně. Skladatel v díle svém jde<sup>619\*</sup> „za ideálem **hudební veselohry**, zbavené všech příměšků operních. Snaží se o operu hudebně mluvenou, v které slovo zpívané odvozuje se ze slova mluveného, jež určuje rytmem a spádem řeči nejen metrum, nýbrž i melodii zpěvu. Není to naprostá novost, obdobně jako není novostí zhudebnění prózy, kterou mluví veselohra Svobodova. Avšak je to krajní důsledek cílevědomého uplatnění pokrokových zásad. Skoro ve stejném tempu jako v dramatu slovo mluvené, letí v opeře slovo zpívané dialogem, který nesen je symfonickým proudem orchestrového doprovodu, založeném na motivech příznačných. Stejně děje se, jak známo, v hudebních dramatech Wagnerových, jenže při sdělování idejí všedila uměleckého básník-skladatel je tím ve velké výhodě proti skladateli cizí drama zhudebňujícím, že do svého dramatu nevnáší vše, co by při zhudebnění způsobovalo rozpak. V dialogu Poupěte, který Ostrčil zhudebňuje bez přeměn a jen se zkratkami nepodstatnými, jsou místa, na kterých hudba nemá zájmu, k nimž chová se chladně, tak na příklad nemá tónů pro debaty o sociální otázce, nejspíš ještě že zmocní se temperamentu, s kterým jsou vedeny. U Ostrčila obyčejně nějakým vtipným nápadem pomůže si z rozpaku. Naproti tomu próza nikterak netíží na křídlech hudby. Od těch dob, co pro hudbu dramatickou symetrie věty přestala být nezbytností, není pro ni též vázaná řeč nutným předpokladem.“ (...) „Sloh díla není nový, avšak nezvyklý, pročez zpěváku je potřebí jistého výcviku k tomu, aby zdomácněl v požadované zpěvní recitaci, aby hudební přednost zpěvní fráze uplatnil a při tom náležitě vytvářel plastičnost výrazu slovního.“

Také toto dílo Ostrčilovo na divadle rychle zaniklo. Ukázalo se, že obecenstvo nesnadně se vpravuje do novostí jeho kompozičního slohu a že nebylo jím upoutáno tou měrou, aby je mohlo lépe poznati. Mihlo se a zmizelo, v širších kruzích nepostrádáno. Jen klavírní výtah v úpravě skladatelově, který vydala Umělecká beseda,<sup>620</sup> zájemníka z obce hudební i nadále poučuje o ryzosti uměleckých obmyslů a duchaplnosti práce skladatelovy, která neupouští od sklonu k modernímu zvuku, ale dovede vystříhati se zjevných straussismů. Deklamace zpívaného slova je vzorná.



Z mimodivadelních skladeb Ostrčilových nejvíce se líbil a dodnes<sup>621\*</sup> nejvíce se dává **melodram** *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici* na slova Legerova.<sup>622</sup> Dával se poprvé v lednu roku 1905 a měl silný úspěch. Ostrčil v něm je z přesvědčení vyznavačem víry svého učitele Fibicha v umělecké oprávnění a poslání melodramu, netají se invenčně svou příchýlností k Smetanovi a nezapírá toho, že také Dvořák není bez vlivu na jeho vynalézavost (slyšme na příklad strašidelný motiv umrlého ševce, nápadně příbuzný se základním motivem Dvořákova *Vodníka* i různé jiné příbuznosti kresby a barvitosti). „Ostrčil má dar působivé hudební ilustrace básně,<sup>623\*</sup> rozumí charakteristice linie a barvy.“ Z motivů vůdčích „...a různých vedlejších buduje za účinné malby detailní – připomínám tu na příklad světélkování ohňů v orchestru při slovech ‚Hle, bílé plaménky po hrobech planou‘ – 618 Dramatik, spisovatel a básník František Xaver Svoboda (1860–1943) napsal komedii *Poupě* v roce 1900, Ostrčil ji zhudebnil v letech 1909–1910.

619\* Citát z kritiky uveřejněné v *Union* ze dne 27. ledna 1911.

620 Klavírní výtah vyšel v roce 1911. Druhé vydání realizovala Hudební matice s revizí Josefa Plavce v roce 1950.

621\* Psáno na podzim roku 1917.

622 Melodram pro velký orchestr (op. 6) je z roku 1904, premiéra se konala 22. ledna 1905. Básník, spisovatel a dramatik Karel Leger (1859–1934) se ve své tvorbě často orientoval na maloměstské prostředí či venkov, kombinující prvky satiry a kritiky s pohádkovým nebo fantastickým líčením.

623\* Citováno z kritiky o prvním provedení melodramu tohoto ve filharmonickém koncertě za spoluúčinkování pí H. Benoniové a za řízení Nedbalova (*Politik* ze dne 24. ledna 1905).



veskrze zdravou, ku slovu těsně přiléhající hudbu melodramu, bez spiritizování a zvukově nikde neselhávající.“ O zálibě v tónech moderních, kterou později bylo lze postřehnouti v operách Ostrčilových (v druhé a třetí), v tomto melodramu není potuchy, rovněž jako v *Symfonii z A dur* a v *baladě Osířelo dítě*,<sup>624</sup> které v blízkosti jeho (o rok později) vznikly.

Okázale přihlásil se Ostrčil k moderně ve skladbě orchestrální ve svém *Impromptu* (provedeném poprvé v dubnu roku 1912) a v následující *Suitě z c moll* (poprvé v březnu 1914).<sup>625</sup> Ve vývoji tvorby skladatelovy označuje se oběma díly nová etapa; k ní poukazují mé kritiky, z nichž tuto cituji. O *Impromptu z Union* ze dne 18. dubna 1912: „Ačkoliv je vysloveně hudba absolutní, bez programových obmyslů a narážek, má toto *impromptu* ráz impresionistický a vyjadřuje se úplně moderně, řekl bych, že výstředně moderně vzhledem k tomu, že je přímo nenasytné ve zhušťování věty a ve snaze nevědlost hnát do krajnosti a vzos myšlenky zatížiti nadbytečnou umělostí práce. Ostrčilův sklon k moderně není novostí, jevil se již v opeře Kunálovy oči, kde dosavadní přichylnost umělce povahou eklektika ku Smetanovi, Fibichovi a Dvořákovi sice přímo nezatlačila, avšak znatelně ztlumila. Stopy této přichylnosti lze v *impromptu* postřehnouti (začátek je dvořákovský, díl do způsobu polky zladěný smetanovský, vedle toho slavnostně pochodová výspa věty připomíná trochu Fibicha). Avšak oddalování rozvedení hromaděných disonancí, protichůdná hra s motivy v postupu velké tonalitě<sup>626</sup> přiblíženém, příkrý výstup sekvencí a charakteristicky neklidné vlnění věty – vše vyznává víru v modernu, vyznává ji otevřeně a velmi hlásně, s nepokrytou okázalostí. V moderně u nás nastaly jakési závody; každá novost staví se na ramena věcí předchozích, a Ostrčil, který přinesl věc nejmladší, vynasnažil se, aby nabyl v ní vrcholu. Obdivujeme se tematické práci, již na to vynaložil, ale pocítujeme, že v této skladbě vypočítavost předčí vynalézavost; postupuje s jistou povznešeností v tomto díle, ale chladně filosoficky, experimentálně. Schází vzlet, který s sebou nás unáší do výšin ve skladbách Novákových a Sukových. Ostrčil je rozhodně talentem, to dokázal s dostatek, avšak zde, zdá se, že určil si cíl výše, než dosažitelné je tomuto talentu, jemuž není dána rázovitost. Také padá na váhu, že v novém díle neuplatňuje se nejúčinnější složka vlohy Ostrčilovy, jeho dramatická ráznost a strefnost.“

O *Suitě* stůž zde posudek, uveřejněný v *Národní politice* ze dne 11. března 1914: „Předposlední symfonický koncert České filharmonie (8. března) přinesl na prvním místě dílo osvědčeného českého skladatele Otakara Ostrčila, pětivětou *Suitu z c moll*, op. 14, vzniklou v blízkosti orchestrálního *Impromptu*, které dávalo se před dvěma roky. Napadla nám tehdy u Ostrčila jakási vypjatost, skoro bych řekl ukvapenost či přehnanost v modernizaci projevu, snaha či záliba v tom přetrumfnouti vše, co v příčině smělosti výrazu v novém směru u nás bylo povděno. *Impromptu* měli jsme za odskok z linie vývinu vlohy skladatelovy, za kapriciosní odchylku, po níž nastane návrat k linii původní. Avšak nové dílo Ostrčilovo, jeho *Suita*, dokazuje, že nešlo o vrtoch okamžitý, nýbrž o změnu zásadní, o změnu směru a způsobu hudebního vyjadřování se. *Suita* jde po stopě *Impromptu*, je zdůrazněným obratu v tomto prohlášeném, dalším důsledkem tohoto obratu, upřímnějším, zakotvenějším a hlavně úspěšnějším jeho projevu. Ujasňuje se v něm poměr konzumenta k producentu, uvědomili jsme si, že i v budoucnosti Ostrčila najdeme na přední výspě modernismu. Spatřuji v tom odhodlání k boji za novou víru a myslím, že k boji vítěznému. Oproti *Impromptu* *Suita* je přesvědčivější a působí silnějším dojmem; stojí výš, má markantnější profil a šíří více světla. *Suita* k impresionismu má mnohem blíž než dílo předchozí, vzniká z náládovosti, které přináší darem velké umění práce tematické a dovednost u formování. Sklonem k formám imitačním, ku kánonu a fuze, zálibou v umělých kontrapunktech, ve zhuštění přediva hlasového, připomíná Ostrčil ve své *Suitě* M. Regera. Vedle toho vede si impresionisticky, odvozuje hudbu z určitých dojmů, připoutává ji k určitým představám, tím přibližuje se k R. Straussovi, který tane nám na myslí hlavně v těch místech, kde hudba *Suity* má nádech ironie, v úvodním

<sup>624</sup> *Symfonie A dur*, op. 7 z roku 1905, premiéra 25. dubna 1906, *Osířelo dítě*, balada pro mezzosoprán s průvodem orchestru, op. 9, z roku 1906, premiéra 5. prosince 1906.

<sup>625</sup> *Impromptu*, op. 13, z roku 1911, poprvé provedené 14. dubna 1912, *Suita c moll*, op. 14, z roku 1912, poprvé provedená 8. března 1914.

<sup>626</sup> Chvála termínem velká tonalita míní celotónovou stupnici.

*pochodu a polkové serenádě. Mezi obě tyto věty, podíl nočních nálad na celku ohraničujících, jest švitořivé scherzo epizodou mimochodní, věta pomalá (variance) projevem duše, v poezii nočního klidu se stápcí. Poslední věta (fuga) kontrastuje svou rozjasněností a srdečnou rozveseleností ostře proti větám předchozím; skoro bych řekl, že hlásá vítězství absolutní hudby, na výši umělecké dovednosti postavené. Ostrčil v novém díle, též invenčně samostatnějším a v barvitosti vyzrálejším, pokročil a vzestoupil, dostoupil nové etapy v uměleckém svém vývoji.“*

Jest tedy v těchto posledních dvou dílech Ostrčilův sklon k moderně zjevný, řekl bych, že přímo okázalý. Přes to neměl jsem se za oprávněna zařadit Ostrčila mezi modernisty, z důvodů v čele tohoto pojednání o něm uvedených. Nejsem v duši své zcela přesvědčen o tom, že dnešní jeho směr je jeho směrem definitivním, že stal se životní potřebou jeho umění. Ostatně Ostrčil, který osvědčil se v minulosti (je dnes v mužném věku, neprožil dosud celá čtyři desetiletí, a v posledních letech jako operní dramaturg Vinohradského divadla<sup>627</sup> ještě rozhodl a utužil své styky s hudbou, vedle povolání jako středoškolský profesor<sup>628</sup> horlivě pěstované), má před sebou slibnou budoucnost. Kdo ví, či jen tuší, co ta přinese?<sup>629</sup>

---

Prozatím stále více množí se značky definitivního přerodu tvorby Ostrčilovy do směru moderního, do impresionismu, patrně celou uměleckou bytost skladatelovu si podmanivšího; domněnka o mimochodnosti a dočasnosti modernismu Ostrčilova, která by odpírala osvědčenému vážnému názoru skladatelovu na cesty a cíle české hudby a vznikla jen tím, že sklon Ostrčilův k moderně ozval se v jeho tvorbě později než u jeho vrstevníků a se vši rozhodností vlastně teprve ve dvou posledních jeho dílech (1912–1914), pozbývá oprávněnosti. Podle ukázky (orchestrální mezihry) z nové, dosud neprovozované opery Ostrčilovy *Legenda z Erinu*,<sup>630</sup> kterou v listopadu 1918 skytl nám koncert filharmonický, vznikla též tato opera ve znamení moderny a nese se ve svých projevech přesvědčivým tónem impresionistickým. (**Douška připojena k předchozím vývodům 26. listopadu 1918.**)

---

Z blízké minulosti odlétají mé vzpomínky do let dobově odlehlých (do začátků let osmdesátých) a ožívá v nich představa prvního sblížení se s umělcem, k němuž přilnul jsem v oddaném přátelství pro život. Je to

**Jindřich Kàan**  
(narozen 1852),<sup>631</sup>

---

627 Šéfem opery Vinohradského divadla byl v letech 1914–1918. Potom byl Kovařovicem povolán roku 1919 do Národního divadla, jehož šéfem (po Kovařovicově smrti) se stal v letech 1920–1935. Pod jeho vedením zažilo Národní divadlo jeden ze svých vrcholů.

628 V letech 1903–1919 Ostrčilovi jako existenční základ sloužila výuka češtiny a němčiny na Československé obchodní akademii v Praze.

629 V autografu se dochovala ještě druhá verze výše uvedeného odstavce na volně vloženém ústřížku, která zní:  
„Proč přes všechny tyto nové poznatky nezařadil jsem Ostrčila mezi modernisty, vysloveno je již v úvodu do stati o něm pojednávající. Obě poslední z jeho dosavadních děl sice dosti důtklivě nabádají k tomuto přerodu, ale nejsou dostatečnou zárukou toho, že se signaturou projevů změnilo se též přesvědčení umělcovo, že nastal tu skutečně přerod v myšlení i citění. Ostatně je Ostrčil dnes v plném mužném věku (silný třicátník), s hudbou též jako operní dramaturg Vinohradského divadla pevněji spjat než kdy předtím, a má vedle slibné minulosti, ku které se odnášejí tyto mé vzpomínky, před sebou celou budoucnost, zajisté že ne méně slibnou. Kdo může vědět, jak tato jeho budoucnost se utváří?“

630 Opera vznikala v letech 1913–1919 na text dramatu J. Zeyera, její premiéra se uskutečnila až 16. června 1921 v Brně.

který ještě za svého učitelování a koncertování v domě fürstenberském na Lánech (1876–1884) občas objevil se v kroužku přátel Smetanových (v Konviktě) a s nímž později blíže seznámil mne A. Dvořák a častěji svedly mne návštěvy střeďečních schůzí hudebního odboru Umělecké besedy, kde Kàan, skutečně virtuóz na klavír, někdy dal k lepšímu ukázky ze svých klavírních skladeb.<sup>632</sup> Tam poprvé slyšel jsem (ve vlastním jeho podání) jeho *Zastaveníčka* (op. 20), velice charakteristická pro způsob jeho **skladby klavírní**, častěji ovšem mnohem složitější a koncertantně výbojnější, vždy však invenčně bystrá a formově uhlazená, hlavně pak klavírní v nejvlastnějším slova smyslu. Přehlížím-li v duchu jeho skladby, z nichž velká a významná část věnována je nesnadné sice, ale velice důmyslné a kypře znějící transkripci Smetanových symfonických básní *Má vlast*, a uvědomuji-li si zvláštnosti jejich podstaty a výzdoby, vtírá se mi poznanek, že význam pedagogické činnosti Kàanovy, jako dlouholetého předního profesora hry klavírní na pražské konzervatoři a od smrti Knittlovy (1907) jejího ředitele,<sup>633</sup> neprávem upozaduje a k druhořadosti odsuzuje [se] význam jeho činnosti skladatelské, která zejména klavírní literatuře české skytla cenné dary. Celkem je Kàanovi při klavírní skladbě, najmě skladbě koncertní, vůdčím lisztovský způsob techniky a zvukovosti. Vedle toho však lze tu postřehnouti též osobité značky slohu klavírního, jak samy sebou vynikají a vyvíjejí se u virtuóza, jenž s nástrojem svým srostl a taje jeho pronikl. V rámci lisztovské mluvy klavírní, kostnaté a výzdobné, pěstuje Kàan vlastní způsob koncertantní příkrasy, vyrůstající z tematické látky skladby a přimykající se k technickým specialitám virtuóza. Všechna tato zvláštnost výrazová soustřeďuje se a vyvrcholuje přirozeně ve stěžejním klavírním díle Kàanově, v jeho *klavírním koncertu*, o jehož prvním provedení (v koncertu konzervatoře 13. března 1901)<sup>634</sup> napsal jsem do *Politik* [ze dne 16. března]:

„Příjemně překvapila, mnohými svými rysy imponovala novinka Kàanova, široce založený klavírní koncert s průvodem orchestru, který nejen v symfonické výstavbě vět zcela holduje moderním názorům, nýbrž též v příčině využití sólového nástroje ocitá se na výši vymožeností lisztovských. Klavírní skladbu koncertantní, která by tou měrou těžila ze zvukových efektů nástroje a kypře výzdoby pasážové, u nás nikdo nenapsal – vyjmajíc opět Kàana v jeho koncertantních parafrázích smetanovských. Jakkoliv bohatě ozařuje brilantní příkrasa koncert Kàanův, přec v něm neupozaduje symfonický obsah tak, aby získáno bylo místa pro pouhou virtuózní bravuru. Dílo přirozeně daleko předstihuje klavírně chudé koncerty staré fazony, avšak nezabloudí mezi klavírně přecpané – koncertantní bravura je jeho nejobtížnější součástí, ne však jeho těžištěm. Mezi klavírem a orchestrem nastává bohatá výměna myšlenek, otáčejících se kolem symfonického jádra skladby. Tato počíná se silným lisztovsky profilovaným základním tématem v orchestru a svěří se pak vedení klavíru koncertantně vybavenému; obdobně využívá se ušlechtilé kantilény věty vedlejší, již uvádějí violoncella. Kadence před závěrem první věty je kabinetním kouskem koncertní rekapitulace obsahu věty. Bezprostředněji než tato první věta invenčně prohloubená působilo následující dovádivé scherzo, oplývající rytmickou živostí, jehož protějškem působivě kontrastujícím je široce proudící adagio, z opatrnosti a prozíravosti ne příliš dlouhé. V závěrečném allegru, v kterém skladba utvářuje se vznosně a na něž padá odlesk skvělé koncertantní faktury lisztovské, připomíná se posluchači invenčně, že skladatel díla po otci přísluší do Uher.“<sup>635</sup>

Z dob prvního seznámení se se skladatelskou činností Kàanovou [se] datuje má zpráva (v *Politik* ze dne 21. listopadu 1884) o provedení jeho symfonické básně *Sakuntala*.<sup>636</sup> Ve zprávě této čte se následující příznání:  
631 Zemřel roku 1926.

632 Viz o tom také v kapitole 2 Vzpomínky z mládí.

633 Profesorem klavíru se stal v roce 1889, ředitelem konzervatoře byl v letech 1907–1918.

634 *Koncert pro klavír fis moll*, op. 37, hrála posluchačka pražské konzervatoře Ida Löweová a řídil skladatel.

635 Kàanův otec byl důstojníkem maďarského původu, matka byla Polka. Kàan se narodil v Tarnopolu (Halič), kde byl tehdy jeho otec s posádkou.

636 *Sakuntala*, op. 15, dokončena roku 1877, čerpá námět z divadelní hry *Abhidžňánašakuntála* (Poznávací znamení Šakuntalino) indického básníka Kálidáse ze 4.–5. století. Byla provedena poprvé 16. listopadu 1884 na koncertu Výpomocného spolku sboru a or-

„Skladba Kàanova má všechny značky rozhodné vlohy a vážné umělecké snahy, zároveň však nese stopy onoho boje o vládu nad mnohotvárnými prostředky orchestrálními a jejich bohatstvím výrazovým, bez kterého nelze dosíci prvních etap na cestě k rozložitější skladbě orchestrální. Bázeň před tím, aby nic nezmětklo a nevyznělo konvenčně, vnucuje první velké skladbě orchestrální mnohou přítěž, které lze zbaviti se teprve po zjasnění a zpevnění osobitosti. Tolik je jisto, že v této symfonické básni ze všeho nápadného shonu po efektu zvukovém a z mocného vření hlasů vyznívá slovo ušlechtilé, procítěné vynalézavostí, která je zárukou toho, že v Kàanovi získala domácí tvorba slibnou sílu.“

Přes nepopíratelnou pozoruhodnost této symfonické básně a jiných orchestrálních skladeb Kàanových (*Suita, Jarní eklogy*) – zabýval se pilně též skladbou dramatickou, avšak z dvou jeho oper, *Na útěku* (romantické) a *Germinal* (moderní),<sup>637</sup> žádná dosud se nedávala – i přes vnímavou a zpěvnou jeho lyriku tkví význam tvůrčí činnosti Kàanovy ve skladbě klavírní, v níž vedle kusů charakteristických etudy a transkripce zdůrazňují sloh koncertantní, kdežto klavírní part v triu, v cizině premiovaném, přiznává se ku klavírně květnatějšímu komornímu slohu modernějšímu, poschumannovskému. Avšak ještě jedna představa vysloveného tvůrčího sklonu spojuje se s jménem Kàanovým, a ta vede k **hudbě baletní**. Netřeba pozastavovati se nad tím, že umělec vážných snah a vyšších cílů, který též jako pedagog musí být ochráncem dobrého vkusu a šířitelem silných zásad uměleckých, ve vlastní tvorbě nápadně přilnul k baletu, svou hudbu dal do služeb lehkonohé múzy. Kàanova hudba baletní třeba pilně přihlížela k rytmickým požadavkům tance a prozíravě dbala toho, aby tanci byla povzbuzením a ne překážkou, či průvodkyní nevítanou, řídí se obmyslem zušlechťujícím, chce býti protiváhou k hudebním nicotnostem baletů výpravních. Kàan tu kráčí v šlépějích francouzského skladatele Lea Delibesa, jehož očistná činnost v hudbě baletní obecně se uznává.

Z referátu o prvním Kàanově baletu *Bajaja*<sup>638</sup> (v *Politik*, 11. července roku 1897) vyjímám s opomenutím všech vývodů, fantastické látky a fantastického jejího zpracování se týkajících, následující posudek o hudbě:

„Hudba, jež v moderních baletech obyčejně tanci přísluhuje otrocky, koná hrubou práci, ku které se nepropůjčí skladatel vážných snah, v nové taneční básni zaujímá místo vyvýšené, není tu k přeslechnutí, nýbrž aby skytla požitek. Umění psáti tanečně řízně a přitom docíliti rozmanitosti výrazu, zachovati invenci, nenucenost a větu vybudovati dle pravidel skladby, rozumí Kàan dokonale. Jeho hudba má všady plastický rytmus a syté basy, dávající tanci nezbytnou pevnou oporu a spolehlivé vedení. Jako nadaný a umělecky zkušený skladatel Kàan přirozeně nevzal si za vzor takové balety, v kterých poslech hradí útraty vábné podívané, nýbrž šel do školy nejlepších pěstitelů žánru, k mistrům graciozní a tanečně svižné hudby baletní, z nichž najmě francouzský skladatel Delibes byl mu světlým příkladem. Že přitom se způsobem zhudebnění mistrova vniklo i leccos z rázovitosti jeho projevu do hudby nového baletu, snadno lze pochopiti, při převážně eklektické povaze vlohy Kàanovy, která podvědomě vlastní vynalézavost činí přístupnou vnějším vlivům; netřeba to ani zvláště vysvětlovati, ani omlouvati. Původnost je vzácným květem, který jen v nejdřívších případech dá uzrání vzácnému plodu, dobře chované a vytříbeným vkusem vedené talenty odjakživa umění více prospěly nežli originály, v obmezenosti svého se přeceňování zakrnavší.

Líbivá, častěji známé věci připomínající, ale vždy zajímavě hovořící a vtipnými harmonickými nápady kořeněná baletní hudba Kàanova nejen že tanci prokazuje dobré služby, nýbrž též posluchače velmi dobře baví. Tento cítí se býti ve společnosti duchaplného hudebníka, který při vši starosti o potřeby domácí je pln pozornosti k hosti. Rozumí

---

chestru Národního divadla.

637 Opera *Na útěku*, op. 40, z roku 1895, vznikla na libreto německé spisovatelky Florentiny Gebhardtové (1865–1941), písíci pod různými pseudonymy, překlad vyhotovil V. J. Novotný. *Germinal*, op. 45, pochází z roku 1908, libreto napsal Karel Šípek podle románu Ěmila Zoly.

638 *Bajaja*, op. 28, na námět Václava Beneše-Šumavského (1850–1934) a Bohuslava Formana (1857–1921) je z roku 1889, premiéra se konala 10. července 1897.

tomu spojití užitečné s příjemným a skládati hudbu, která vděčně přijímá se na jevišti a též dovede si získat posluchače, jehož hudební pretenci<sup>639</sup> umí vyhověti i lehčím tanečním kuse[m].

Obzvlášť šťastným a svému delibovskému vzoru nejbližší je Kàan ve valčíku, který ošacuje vábivými, zde graciálně hravými, onde směle do výše se pnoucími melodiemi a [které] čiperným doprovodem opatřuje. Milostný valčík v druhém obraze, jehož s pikantní rytmickou příkrasou užito je jako předehry k obrazu závěrečnému, je roztomilý kousek; množství jeho družek rovněž se zamlouvajících pobíhá taneční básní. Svěží vynalézavostí a ohnivým temperamentem vyniká tarantela v prvním, mazurka v třetím a čardáš v pátém obraze. V adagiích, s těmito hbitými tanci kontrastujících, zajímá Kàan ušlechtilou linií kantilény a vzdušnými efekty zvukovými. Rozumí se samo sebou, že vedle toho neopomene, kde toho třeba, náležitě využití nástrojů žesťových; ale jako skladatel pozorlivý a dobře vychovaný každý silný projev dechů doprovoduje harmonickým vtípem, zajímavým sledem akordickým. V tanci postilion<sup>640</sup> v druhém obraze vzbuzuje odvážná trubka zabavující efekt. Exotická dechová harmonie perského pochodu dobře si vede – s výjimkou některých banálních nárazů, jejichž dutost libá hra protichůdných středních hlasů zplna nezakrývá.“

Přes to, že balet *Bajaja* hudebně tanec netiskl, jeho žádostem i tužbám ochotně vycházel vstříc a místy dokonce i jeho svodům neodolal, vyzněl celkem jako protest proti mělkému hudbaření v baletech a proti předsudku, že potřeby tance na jevišti nejsou slučitelné s potřebami skladby umělecky založené. Jest zde zjevna snaha reformační ve stavbě, která pod taktom hudební nicotnosti výpravných baletů z ciziny k nám importovaných (připomínám jen pověstný *Excelsior*) hrozila sesutím. Jsme povděční tomu, že v této příčině Kàan stal se překladatelem francouzského příkladu Delibesova do češtiny, že dbal umělecké distinkce hudby v oboru skladby, v kterém považována [je] za zbytečnou, ba přímo za přítěž vnější efekt poškozující. Kàan v té věci nepřestal na jednom pokusu v baletu *Bajaja*, nýbrž podnikl o sedm let později stejným směrem další, ještě rozhodnější krok ku předu v baletu *Olim*,<sup>641</sup> který dával se v Národním divadle poprvé 14. dubna 1907 [sic].<sup>642</sup> Zaujetí stanoviska pokrokovějšího umožněno [je] tu také látkou hry, která své vybájené zjevy a vidiny staví na podklad historický (osudy rodu pánů z Harašova), také pilně se stará o to, aby byl dostatek příležitosti k tanci, ale též přeje dramatickému napětí a umožňuje rozšíření i prohloubení němé hry osob jednajících.

Výňatky z referátu, který jsem uveřejnil v *Politik* ze dne 16. dubna 1907 [sic]:<sup>643</sup>

„Jindřich z Kàanů, který u nás ve věcech baletu je renomován a má zásluhu v tom, že pro tanec na jevišti, který – s výjimkou opery – zpravidla spokojuje se s nejhorším hudebním brakem, dokonce na tomto braku si zakládá, napsal dobrou hudbu, v úspěšném svém baletu *Bajaja* oproti formálnímu tanci neupřednil pantomimu, nýbrž postavil ji daleko zaň, do tmavého kouta, z kterého skromně a zkrroušeně ven odvažovala se jen v tanečních pauzách a zpravidla jen za účelem zprostředkování příštího tance. Avšak v novém baletu *Olim* hraje pantomima hlavní úlohu, poněvadž bohatý děj ji potřebuje.“

Následuje výpis děje a poukaz k tomu, čím spisovatel textu (L. Novák) hleděl se přizpůsobiti a zavděčiti obmyslům skladby.

„Nejsilněji pantomimicky a proto nejméně přístupen požadavkům široce rozložené taneční lyriky je první akt s lícní lehkomyšlného života Jiříkova a s bojovnými scénami druhého obrazu. Smělý kankán, v kterém hudba, takřkajíc každým taktom tóninu měnící, zdá se spolu dováděti s tancem, a lyricky kypré taneční adagio (6/4, *H dur*) jsou jedinou choreografickou kořistí tohoto aktu. Vše ostatní běže se dramatickým proudem, do kterého

639 pretence = požadavek, nárok

640 postilion = kočí poštovních vozů

641 *Olim*, op. 44, z roku 1902, na námět L. Nováka.

642 Má být 1904.

643 Má být 1904.

*Kàan vníká symfonickým orchestrem na projevy děje přesně reagujícím, barvitostně kyprým a všemi vyjadřovacími prostředky moderními bohatě nadaným. Dokonce i rachot hromu za bouře a vřava bitevní, které v kusech výpravných obyčejně obstarávají se nejlacinějšími prostředky, jsou u Kàana povahy symfonické a vyvíjejí se ze zajímavé hry s motivem. Vůbec stěží jiná partitura baletní obdržela výbavu tak symfonickou jako Olim. Skoro příliš těžkou v bohaté své chromatické polyfonii a železné logice tematické práce je tato baletní hudba Kàanova, k hudebnímu dramatu se přiklání, a máme začasť – ovšem jen v místech dramatických – dojem, že tato hudba baletní je předzvěstí operní hudby slohu pokrokového.*<sup>644\*</sup>

Vypouštěje další výpočet hudebních zajímavostí a pozoruhodností díla, zejména tam, kde doba a místo děje vyvolávají poutavé archaismy a zvláště zabarvení hudebního projevu, a zmiňuje se mimochodně o valčíkové specialitě partitury v posledním novodobém aktu díla, končím upozorněním na postřeh, že eklektická povaha vlohy Kàanovy přizpůsobuje [se] bez nesnáze různodobým a různorodým požadavkům hry mnoha staletími probíhající a místo děje do různých a odlehlých zemí přinášející, a že všady je její vynalézavost případná a výrazovost umělecky distinktuovaná.<sup>645\*</sup>

---

**Douška ku stati kàanovské** (psána v únoru roku 1919). Na sklonku roku 1918, který přinesl zánik *Jednoty pro povznesení hudby v Čechách* po více než stoleté působnosti a prozatímní převzetí pražské konzervatoře do správy státní (republiky Československé), rezignoval Jindřich Kàan jako ředitel konzervatoře, či vlastně byl k tomu donucen útoky na jeho autokratické vedení ústavu a nečeskost jeho smýšlení a uměleckého konání. Podezřívání jeho českého vlastenectví obzvláště těžce nesl. Znaje Kàana od let sedmdesátých (z kroužku smetanovského) a sleduje za stálého přátelského styku s ním jeho činnost ředitelskou a skladatelskou až do přítomnosti, sám nepochybuji o českosti jeho smýšlení (třebaže z matky Polky a otce Mađara a německé výchovy školní v češtině dodnes zadržuje) a myslím, že zmíněnou předhůzkou děla se mu křivda. Byl ctitelem Smetanovým a přítelem Dvořáka a Fibicha od mládí, transkriboval Smetanovy skladby v době, kdy v domě fürstenberském obklopen byl exkluzivním němečtím, komponoval jen na české slovo, stal se v důsledcích své vyslovené české tvorby hudební členem České akademie a podepsal – ač ředitelem ústavu utrakvistického – roku 1917 bez rozpaku deklaraci českých umělců. Přes to pronikla jeho životem, po mém přesvědčení upřímně českým, v pozdním věku, kdy sice nevzdával se ještě činnosti tvůrčí, ale vážně pomýšlel na poslední věci a odchod z úřadu ředitelského na odpočinek, ostrá disonance, vyvolaná křivým nařčením, jejíhož rozvedení se pravděpodobně již nedočká. Snad historie bude k němu spravedlivější! O jeho skladbě, které já připisuji jistý význam hlavně v tom, že naši klavíristiku divadla reprezentovala koncertantně, až že v divadle pomáhala zatarasovati cestu bezcenné hudbě baletní, mohou se různiti názory; ale jeho charakteru, který znám lépe než kdo jiný z jeho hudebních soudruhů, a který po mém soudu zůstal neposkvřněn, nemá se ubližovati!

---

Probíraje se svými záznamy o české hudbě a českých hudebnících, častěji zastavuji se u jména tichého a horlivého pracovníka, dbalého hlavně toho, abychom v dílech instruktivních a pomůckách hudebně výchovných nezůstali

---

644\* Kàan skutečně brzy po ní komponoval operu v tomto slohu – *Germinal* dle díla Zolova, k jejímuž provedení následkem protestu proti zhudebnění námětu dosud nedošlo.

645\* Právě co toto píše (na sklonku roku 1917), obírá se Národní divadlo novou textovou úpravou *Olimu* a jí podmíněnou novou úpravou partitury Kàanovy. [Záznamy v archivu ND však nové nastudování a provedení díla ve zmíněném ani jiném dalším roce po sezóně 1904/1905 neuvádí.]

odkázání na pomoc ciziny a aby z národního pokladu hudby lidové rozdělovány byly způsobem obecně přístupným dary mládeži i lidem dospělým a zároveň aby účelnými publikacemi věcí snadných vzbuzen a pěstován byl smysl pro výkvět umělé hudby české, vkus zušlechťující a chránící před zabředěním do mělkých líbivostí cizáckých. Je to

### Jan Malát

(1843–1915).

Neobmezoval se ve své činnosti skladatelské na drobnou práci zmíněného druhu, nýbrž pokoušel se též o díla širě založená a dvakrát debutoval též jako skladatel operní. Jeho dramatickou prvosenkou byla jednoaktovka *Stáňa*,<sup>646</sup> kterou roku 1899 přineslo Národní divadlo, a jeho druhá, komická opera *Veselé námluvy*<sup>647</sup> objevila se roku 1908 na scéně divadla Vinohradského. V žádné z nich nepředstavil se Malát obecnstvu jako umělec velký[ch] obmyslů a smělých činů. Jeho eklektické vloze, která vzhlížela k Smetanovi a Dvořákovi jako ku svým vzorům a oddaně napodobila též jejich vyjadřovací způsob, zamlouvala se forma konzervativní. K ní v obou operách tíhne všechen projev, upřímný, ale mírného invenčního vznosu, k lidové hudbě lnoucí, prostý a zpěvný, ale příležitostně polyfonii bážlivě se nevyhýbající. Našel v operách svých typy lidové, které zhudebňoval přiléhavě, ovšem ne originálně. Složitý aparát operní ovládal bez násilností sice, ale zjevně pracně. Tam, kde prokomponovaná scéna byla nezbytná, podvolil se jí, ale spěchal, aby co nejdříve zase byl z ní venku a mohl si zase zazpívati po svém tak, jak tomu v drobnější práci formálně zaokrouhlené ve sborech, duetech a písních sólových zvykl. Při vši vrozené skromnosti měl žádostivost velkých uměleckých počinů, a ta vedla ho k opeře, v které ve smyslu svých vzorů vedl si lidově, v užívání smetanismů a dvořákismů nejevil rozpak, dovedl nenuceně se rozveseliti, upřímně zasmáti, pro jejíž vzrušenější projevy niterné a energičtější povahokresby jeho vynalézavost a výrazová schopnost stěží stačila. Jeho zamilovaným zaměstnáním byla drobná skladba a transkripce instruktivní, českost svého původu a výchovného účelu zdůrazňující, jeho nejvlastnějším oborem tvůrčím lyrika mimodivadelní, píseň jednohlasá a sborová s přirozeným sklonem k písni národní, které byl výborným upravovatelem pro potřeby zpívání domácího i koncertního.

Na důkaz toho, jak jsem si vážil tohoto tichého a vytrvalého pracovníka na národní roli hudební, upřímného a oddaného přítele Fibichova a též mně soudruha, vždy ochotného k službě přátelské (například nejednou sám nabídl se provést korekturu snímků<sup>648</sup> mých skladeb do tisku chystaných) stůž zde článeček příležitostní, kterým v *Národní politice* ze dne 16. června 1913 pozdravil jsem sedmdesáté jeho narozeniny:<sup>649</sup>

*„Jan Malát sedmdesátníkem. (nar. 16. června 1843) Naplnil svůj život plodnou prací a ani ve vysokém věku v ní neustává. S jeho jménem spojuje se představa autority ve věcech hudební výchovy, jakož i představa dobře vypěstované vlohy tvůrčí, která nikdy neukládala si úkoly nad své síly a proto vždy uvarovala se zklamání, i vlastního i všech těch, kdož v ni věřili a z ní se těšili. Malý mistr, či lépe řečeno mistr v drobnější práci, takovým ukazoval se nám Malát ve všem, co v hudbě a pro hudbu podnikal. Jako účastník mocného hudebního hnutí postřehoval ty práce menší, ale nikterak nedůležité, které vůdčími silami, za velkými cíli spějícími, byly přezírány. Malát pečoval a pečuje dosud hlavně o hudební potřeby širších vrstev, o jejich sblížení s hudbou lidovou, o jejich*

646 Opera *Stáňa* (původně s názvem *Slavnost svatého Floriána*) na slova K. Kádnera podle humoresky Josefa Štolby (1846–1930) byla dokončena roku 1898. Premiéra v Národním divadle se konala 30. června 1899.

647 Opera *Veselé námluvy* na slova K. Kádnera podle humoresky J. Štolby (někdy byla původním titulem humoresky *Staří blázni* označovaná i opera) pochází z let 1899–1903. Premiéra ve Vinohradském divadle proběhla 12. ledna 1908.

648 Autor zde zřejmě použil slovo „snímky“ (genitiv slova snímka) ve významu „otisk“ (snímek). Může se také jednat o pisatelskou chybu, např. o záměnu slova „sbírky“.

649 Článek je vystřižen z novin a bez úprav vlepen na stránku autografu.

přípravu k vnímání umění národního, o bezpečné vedení mládeže i dospělých ku zdravým pramenům domácí hudby. V tomto počínu umělecky výchovném, v kterém vznikly jeho zdravě harmonizované sbírky národních písní, i nesčetné drobnější skladby vlastní invence, lidové hudbě přiblížené, tkví přední jeho zásluha i silný jeho úspěch. Malátovy písně jednohlasé i sborové zpívají se všady, staly se populárními, a též instrumentální jeho skladby, hlavně ty, jež slouží potřebě domácí a již při volbě a sestavení nástrojů běrou na ni ohled, velice jsou rozšířeny, najmě po českém venkově, mezi učitelstvem ve školách odborných. Malát jest lidovým skladatelem a stal se jím, aniž by zadal intenci umělecké, aniž by stranicky lichotil požadavku líbivosti. Trefil lidu do noty a lid se k němu naklonil. Není mužem smělých cílů a výbojných činů, spokojil se zpravidla drobnější prací, ale tu konal vždy svědomitě, s náležitou ukázněností a s neselhávajícím zdarem. I tam, kde mířil k metám vyšším a napjal síly, aby vyhověl větším požadavkům (například v obou operách Stáňa a Veselé námluvy) měl ve styku s hudbou lidovou a ve vzorech předních českých mistrů spolehlivou oporu na cestě za vyšším cílem. Nikdy nebyl vypínavým, nikdy nevystupuje s velkými pretencemi.<sup>650</sup> Tichý pracovník, ale spolehlivý, účelný ve všem podnikání. Významnými v příčině osamostatnění české výchovy hudební jsou jeho práce pedagogické: Velká teoreticko-praktická škola pro klavír, již sepsal společně se Z. Fibichem,<sup>651</sup> školy pro housle, harmonium aj. Sedmdesátka zastihla Maláta při síle a chuti k práci další. Kéž zdraví i nadále mu svědčí, večer života mu prodlouží a zpříjemní!“

Nedlouho poté v *Národní politice* ze dne 4. prosince 1915 doprovodil jsem zvěst o Malátově úmrtí stručným doslovem, jehož závěrečná slova vyzněla takto: „Malát nebyl ze sil vůdčích, nespěl do strmých výší, nedychtil nikdy po tom uplatniti se v úlohách nad dosah jeho umělecké schopnosti a dovednosti čnicích; ale drobnější práci tvůrčí a výchovnou práci hudební, sobě uloženou, vykonal poctivě, s plným zdarem. Požehnání z plodné jeho činnosti umělecké a didaktické plynoucí jest památkou ku vděčnosti zavazující, již po sobě zůstavuje!“

---

### Hanuš Trneček (1858–1914)

Jeho biograf Ladislav Dolanský zove ho (v kalendáři českých hudebníků na rok 1890) Janem. Avšak cokoliv jím a o něm jinde bylo psáno, zní na jméno Hanuše; tak i sám jsem ho vždy nazýval a psával. Narozen v Praze (1858) a na pražské konzervatoři vzdělán, strávil mladá a první mužná léta v cizině, a když roku 1888 povolán byl jako profesor harfy a klavíru na pražskou konzervatoř a s agilností sobě vlastní jal se vžívat do pražských hudebních poměrů, měl za sebou již pozoruhodnou zkušenost výkonného hudebníka i mnohý úspěch skladatelský, který si získal zejména za šestiletého pobytu ve Zvěříně.<sup>652</sup> Mé první setkání se s ním jako skladatelem bylo v lednu roku 1889 v populárním komorním koncertě Umělecké besedy,<sup>653</sup> v kterém hrál klavírní part *kvinteta* (z *Es dur*), vlastního díla, které nejso zvukově a v pohotovosti tvárně prozrazovalo pozoruhodnou schopnost vyjadřovací, jež Trnečkovi práci usnadňovala, podmaňujíc zároveň její hladkost vnější, nýbrž též po stránce invence přes nepopíratelný eklektismus a nasáklost vlivy schumannovskými a brahmsovskými jevila jistou svěžest a jiskřivost, která napoprvé slibovala více tvůrčí síly, než budoucnost prokázala. Že tvůrčí složka živé hudebnosti Trnečkovy

---

650 Viz poznámka 594.

651 Klavírní škola o celkovém rozsahu 27 sešitů z let 1882–1891.

652 Trneček působil u Ziehrerovy kapely v Berlíně v letech 1881–1882 a u dvorního divadla ve Zvěříně (Schwerin) jako harfista v letech 1882–1888. Profesorem harfy na pražské konzervatoři se stal v září roku 1888 s pověřením k výuce skladby a hry na klavír.

653 Desátý populární koncert Umělecké besedy se konal 6. ledna 1889. Trneček při něm doprovázel na harfu Hanuše Wihana, který hrál Saint-Saënsovu *Romanci D dur* a *Báchorku* od Karla Julijevice Davidova (1838–1889). Kromě toho hrál Trneček klavírní part ve svém *kvintetu Es dur*, v němž spolupůsobili Karel Ondříček (1865–1943), Jan Mařák (1870–1932), Rudolf Nováček (1860–1929) a Hanuš Wihan.



posiluje se více schopností napodobovací nežli původní vynalézavostí, vysvitlo z *orchestrální rapsodie*,<sup>654</sup> kterou roku 1891 přinesl jeden z koncertů výstavních.

Již před tím, v listopadu 1890 představil se Trneček české veřejnosti jako skladatel dramatický. Jeho opera *Amaranta*<sup>655</sup> dávala se v Národním divadle poprvé 18. listopadu 1890 [sic],<sup>656</sup> dožila se v prvním měsíci svého uvedení na jeviště trojího opakování, pak ale zanikla nadobro – patrně následkem nedostatečného zájmu obecnstva o ni. Hyperromantický její text (dle básně Redwitzovy) – byl původně německý a pro potřebu českého divadla přeložen L. Dolanským – již tehdy pocítoval se jako přežitek a hudba přes mnohou přednost své faktury, zejména chromatickou polyfonii, vysloveně líbivá a k populárnějšímu staršímu kompozičnímu slohu opernímu (s uzavřenými čísly zpěvními) tíhnoucí, přestože ochotně vycházela vstříc pohodlnému vnímání a ustálenému zvyku, nechytla, poněvadž postrádala původnosti.

Druhé opeře Trnečkově *Andrea Crini* (na český text Bohuslava Beneše komponované), která měla svou premiéru v Národním divadle 2. února roku 1900, nevedlo se jinak, dožila se také jen čtyř představení a umlkla po nich provždy.<sup>657</sup> O scénické efekty nebyla v ní nouze; libreto přičiňovalo se o ně s horečným úsilím, jeviště stále bylo plno komparsů, a lyrické oddechy, po kterých hudba prahla, dostavovaly se jen výjimečně. Nejen libreto, též hudba plnou parou pracovala na vnější efekt a nezřídka přijala za vděk i lacinější invencí. Snaže se charakterizovati skladatele nové opery, napsal jsem (do *Politik* ze dne 4. února 1900) tato slova: „*Pod dojmem Amaranty postřehl a chápal jsem bytost skladatelovu v tom, že její vlastník nemá v hlavě ani revoluční, ani reakcionářské myšlenky, nýbrž že je mírumilovným eklektikem, který řídí se dobrými vzory. K podobnému výsledku přicházím, poddávaje se dojmu z nové opery.*“

Venkoncem opět stará zkušenost, že projev rázovitosti postrádající rychle pobledá a nezanechává po sobě trvalé stopy. Trnečkovy skladby, čím byly obsáhlejší, tím rychleji mizely z operního jeviště a ze síně koncertní. Tak i jeho *klavírní koncert*<sup>658</sup> s průvodem orchestru, který v lednu 1894 objevil se v populárním koncertu Umělecké besedy a po delší přestávce v populárním koncertu České filharmonie, upadl v zapomenutí. Životaschopnějšími, spíše pro svou koncertantní fakturu dovedné instrumentalisty lákající, nežli pro svůj ideový obsah, osvědčily se Trnečkovy **skladby pro harfu**, hlavně technicky bohatě vypravené a zvukově efektně si vedoucí, původní, transkriptní i cizí témata parafrázující. Šířili je odchovanci jeho harfové třídy na pražské konzervatoři a pěstují je harfisté a harfistky jinde vzdělání nabyví. Instruktivní díla napsal Trneček nejen pro harfu, nýbrž též pro klavír, na nějž rovněž byl učitelem při pražské konzervatoři.

Vrozená Trnečkovi agilnost v účasti na veřejném životě hudebním a jeho velký zájem o tento život přirozeně záhy po jeho návratu do vlasti svedly ho s Uměleckou besedou, v které horlivě zúčastnil se všeho hudebního podnikání, vnášeje do něho vlastní podněty k počínům novým. Od roku 1894 až do své smrti byl předsedou hudebního odboru Umělecké besedy a vůdcem všech jejích hudebních podniků (populárních koncertů, hudebních večerů, festivalů atd.). Měl šťastnou povahu, na nic nepohlížel a nic nepojímal pesimisticky a důvěřoval ve zdar svého podnikání. A skutečně jeho podniky – mnohdy dosti odvážlivé – zpravidla neselhaly a nezklamaly.

---

654 *Rapsodie* byla poprvé provedena ve Zvěříně roku 1885. Na prvním výstavním koncertu ji jako novinku řídil A. Čech (24. května 1891, orchestr Národního divadla).

655 *Amaranta* na libreto Demetria Harnicke podle textu Oskara von Redwitze (1823–1891) v překladu L. Dolanského vznikla ve Zvěříně v roce 1884, dokončena 1889.

656 Premiéra se odehrála již 16. listopadu.

657 V Národním divadle se uskutečnilo celkem pět představení.

658 *Klavírní koncert b moll*, op. 40, byl hrán na populárním koncertu Umělecké besedy 6. ledna 1894, klavírní part zahrála Růžena Houdková.

Jako skladatel sliboval v začátcích a v prvních rozmáších svých více, nežli v pozdějším věku splnil; eklektism vadil smělejšímu vznosu jeho tvůrčího ducha a odkazoval ho k projevům, v kterých vážná umělecká snaha neubránila se vždy svodům konvence a ústupkům líbivosti. Jeho zjev v hudební veřejnosti pražské způsobil jistý rozruch, ale stopa po něm, zejména po jeho činnosti tvůrčí, vůči hledě bledne a se ztrácí. Nebyl z velkých našich lidí, a hlavně ne z lidí duševně osamostatnivších.

---

### Josef Klička

(narozen 15. prosince 1855)<sup>659</sup>

Vrstevník Trnečkův a jeho soudruh v činnosti vychovávatele na pražské konzervatoři hudby, kde dosud<sup>660\*</sup> působí jako profesor hry na varhany. Vyšel z pražské varhanické školy, kde Skuherský, Průcha a Smolík byli jeho učiteli.<sup>661</sup> Je rodák klatovský, a když na sklonku let šedesátých za studiem hudby přišel do Prahy, bydlel v též domě, v kterém já jsem se narodil (II., Opatovická ulice 167), v kterém za mých dětských let bydlel také ředitel varhanické školy K. F. Pitsch.<sup>662</sup> Pamatuji se, že jako dospělejší student na reálce a technice záviděl jsem Kličkovi, že přerušil studia humanitní, na radu Měchurovu cele může věnovati se hudbě. Po desítiletí, stav se hudebním referentem, setkal jsem se s Kličkou v hudební veřejnosti pražské již jako [s] kapelníkem divadelním (též sbormistrem Hlaholu [v letech] 1890–1897), skladatelem a virtuózem na varhany.<sup>663</sup> Skládat začal záhy, a když v červnu 1886 objevila se jeho dvouaktová opera *Spanilá mlynářka*<sup>664</sup> na jevišti Národního divadla, byla skladbou již deset let starou. Vysloveně eklektická povaha jeho tvůrčí vlohy, která již dávno před tím – 1875 v koncertě Kruhu mladých hudebníků, v kterém provedena byla jeho orchestrální *Fantazie z d moll* – byla zjevnou, vyslovovala se v první jeho opeře nepokrytě, s otevřenou upřímností.<sup>665</sup> Že po pouze dvou představeních nadobro zmizela z pořadu her, zavinihl hlavně neúčinný text. Novince vedle jisté strojenosti komiky, pro kterou ve vloze

---

659 Zemřel v roce 1937.

660\* Psáno na jaře 1919. [V období 1920–1924 byl tamtéž profesorem mistrovské školy.]

661 Konzervatoř úspěšně absolvoval v letech 1872–1874 (nastoupil do druhého ročníku), učili ho F. Z. Skuherský, Adolf Průcha (1837–1885), Otomar Smolík (1835–1898).

662 Na doporučení skladatele Leopolda Eugena Měchury (1804–1870) studoval Klička v letech 1867–1870 na konzervatoři hru na housle u A. Bennewitze a živil se hrou v Novoměstském divadle. Po nedorozumění s ředitelem konzervatoře Josefem Krejčím (1821–1881) se vrátil do Klatov. Karel František Pitsch (1786–1858) byl varhaník a pedagog, k jehož žákům patřili Alois Hnilička, J. L. Zvonař, J. Förster, K. Bendl, E. Nápravník aj.

663 Klička byl kapelníkem nejprve u divadelní společnosti Kramuelovy (Josef Emil Kramuele /1826–1884/) a Pavla Švandy ze Semčic (1825–1891) v letech 1876–1878, pak se stal jako nástupce Z. Fibicha druhým kapelníkem Prozatímního divadla, jímž byl až do roku 1881, kdy byl vystřídán M. Angrem. Zastupoval také A. Dvořáka při pobytu v Americe v letech 1892–1895, učil ve Strakově akademii od roku 1896 aj.

664 Opera na slova J. O. Veselého a V. J. Novotného podle francouzské veselohry Josepha Honoré Duveyriera (pseudonym Mélesville 1787–1865) vznikla roku 1884, premiéra se konala 10. června 1886, Chvála napsal na operu kritiku do *Politik* (viz Chvála 1886).

665 Kruh mladých hudebníků vznikl v roce 1873 z bývalých členů Umělecké besedy, kteří z ní vystoupili (viz Knittl, Holý 1874). Toto sdružení, k němuž vedle J. Kličky patřili ještě Jindřich Hartl (1856–1900), J. Jiránek, Josef Holý (1853–1931), K. Knittl a jiní, začalo svou činnost velmi horlivě, ale po třech letech se rozešlo. V koncertu tohoto sdružení 27. května 1875 byla provedena Kličkova *Fantazie d moll* (z roku 1870) pod názvem *Večerní fantazie*.

skladatelově nebylo složky vydatné a přesvědčivé, přitížily vady práce začátečnické, [nadělanost]<sup>666</sup> faktury, zpěv dusící nadbytek figurální výzdoby orchestrální, upřílišněnost v nanášení zvuku, zejména nástrojů žesťových a různé výplně partitury z obavy, aby nevypadala chudě, nepokrokově. Zároveň pak vysvitlo z dramatické prvosenky skladatelovy, že nejlépe zúrodňuje se jeho vloha v lyrice.

Mnohem důtklivěji nežli první opera připomněla vlohu Kličkovu první **kantáta *Pohřeb na Kaňku***,<sup>667</sup> kterou téhož roku (12. prosince) provedl pražský Hlahol za řízení Knittlova. Chorální část díla, opírající se o husitský zpěv *Kdož jste boží bojovníci*, dává melodice a harmonii skladby silnou páteř a brání rozlévání se melismu (gounodovského a mendelssohnského), k němuž tíhne a v opeře silně skláněla se vynalézavost Kličkova. Přesto je ještě velký nadbytek lyrické měkkosti a sentimentální rozcitlivělosti v této kantátě (zejména v jejích sólových zpěvech), které vedle toho bylo nutno vytknouti poklesky proti správné deklamaci zpívaného slova. Důkazem toho, že výtku tato nezůstala nepovšimnuta, je můj referát o prvním provedení Kličkova *Ave Maria* pro dvojsbor s průvodem varhan a dvou harf v Hlaholu (roku 1892), v kterém zjištěna je nezávadnost deklamační. Dalším vzestupem invenční mohoucnosti a vyjadřovací schopnosti Kličkovy v oboru kantáty je **duma *Příchod Čechů na Říp***,<sup>668</sup> kterou za řízení skladatelova poprvé provedl pražský Hlahol roku 1894.

„V sólových zpěvech příjemně překvapuje nepřítomnost značek gounodovských a mendelssohnovských, v kterých dříve zhlížela se lyrika Kličkova a v jejichž důsledku mnohdy nemístně sentimentálně zbarvil se a nasládl výraz.“ (z kritiky v *Politik* ze dne 8. března 1894). V této kritice chváli se ozdravení a zmužnění projevu tím, že eklektická invence skladatelova vybavila se z podruží melismu a přilnula k vzorům domácím.

Méně zamlouvala se mi o desetiletí později vzniklá (v březnu 1905<sup>669</sup> Hlaholem provedená) **kantáta *Lumírův odkaz*** pro sbor a barytonové sólo s průvodem orchestru, zejména pro svou výrazovou zaostalost slovní, která mimoděk vyvolává frázovitost a vtíravou vnějškovost projevu hudebního, beztak vždy ochotného k ústupkům líbivosti.

Vedle těchto rozložitějších kantátových skladeb ve způsobu oratoria uplatňoval Klička pilně svou lyrickou vlohu v písni jednohlasé a sborové, z nichž jako projev pokrokový a změklostem se nepoddávající dlužno vyzdvihnouti sborový *Náš zpěv* (na slova Hálkova), který pražský Hlahol uvedl do koncertní síně roku 1907. Vyznamenává se ušlechtilým čtyřhlasem à capella a hojně i dovedně užívá imitačních forem, jimž skladatel ve svých vokálních pracích předchozích nebyl obzvlášť nakloněn. Je vůbec – přihlédne-li se k postupu skladatelské činnosti – příznačno pro dobrou snahu Kličkovu, že jeho dílo soustavně vyproštuje se ze škodlivých vzorů a umělecky se prohlubuje. To platí též o druhé jeho mnohoplodné skladatelské činnosti v oboru **koncertantní skladby varhanové** (orchestrální skladby symfonické a skladby komorní dotkl se jen mimochodně), která úzce souvisejíc s jeho působností hudebně učitelskou a virtuositou varhanovou, dodnes není ukončena a občas vždy znovu debutuje nějakou novostí. Z Kličkových skladeb varhanových nejobsáhlejší a nejrozložitější je trojvětý *koncert pro varhany* s průvodem orchestru (d moll, op. 40), který roku 1910 uvedla do veřejnosti pražská konzervatoř a který v prosinci 1915 ocll se na programu České filharmonie u příležitosti oslavy šedesátiletí skladatelova.<sup>670</sup>

666 Špatně čitelné slovo ve Chvátlově autografu (s. 225) je přepsáno ve strojopisné verzi editorů J. M. Květa a J. Löwenbacha (viz Chvátla 1950, s. 144) jako „strojenost“. Paleografický opis transliterací však slovu strojenost rozhodně neodpovídá, proto volíme ne-tradiční, přesto pravděpodobný Chvátlův výraz.

667 *Pohřeb na Kaňku*, duma z dob husitských pro soli, sbor a orchestr na slova Aloise Vojtěcha Šmilovského (1837–1883) je z roku 1885, premiéra se uskutečnila 12. prosince 1886. V roce 1866 zkomponoval kantátu se stejným názvem i předlohou E. L. Měchura.

668 *Příchod Čechů na Říp* na text J. Srba-Debrnova pochází z roku 1893, premiéra se konala 4. března 1894.

669 První uvedení díla proběhlo na koncertě Hlaholu 12. března 1905.

670 *Koncert pro varhany d moll*, op. 40, hrál skladatel na koncertu konzervatoře 17. prosince 1910. Na koncertu České filharmonie dne 19. prosince 1915 jej provedl prof. Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951) spolu s *Legendou D dur* pro varhany.

„V tomto koncertě vysloveně eklektická, avšak plodná invence Kličkova, jeho plynulá práce tematická i dovednost kontrapunktická náležitě se uplatňuje. Přitom práce květnatého vícehlasu a péče o účin zvukový zabavuje skladatele tou měrou, že – ač jinak je mistrem formování – přezírá příkazy souměrnosti a neuvědomuje si nadbytek délky projevu. Prvá věta koncertu (*moderato con moto*), trvající plně půl hodiny, tedy dobu, s kterou zpravidla vystačí celý vícevětý koncert, přes všechnu zajímavost své výstavby a působivost koncertantních příkras unavuje svou délkou, dvojnásob nápadnou proti nepoměrné konciznosti obou vět následujících, o osm let později vzniklých. Při symfonickém založení celé skladby zkratky v první její větě nebudou věci snadnou; ale byly by celku rozhodně na prospěch, pročež se za jejich provedení přimlouvám.“ (z referátu Národní politiky ze dne 23. prosince 1915).

Čím dále a hlouběji ve svých pamětech vnikám do zástupu následníků vůdců českého hnutí hudebního, tím určitěji a naléhavěji vtírá se mi poznanek, že nelze zastavit se u každého zjevu pozoruhodného a rozhovorit se o něm zvlášť, třeba jen na krátko. Půda, zúrodněná prací hudebních předáků českých v malém, ovšem že zpěvností vynikajícím národě našem tak vydatně se oplodnila, že kniha tato, nezapuditelnými vzpomínkami na hudbu a hudebníky z této půdy vyrostlé beztak již povážlivě tloustnoucí, stala [by] se z míry objemnou, kdybych v tom, co ještě nutno říci, neuložil si krajní stručnost. Bude-li se proto zdáti, že nejednému zjevu, o kterém kdysi rozepsal jsem se obšírněji a mnohé události, která svým časem vzbudila pozornost, nevěnována na tomto místě náležitá pozornost a děje se zmínka jen mimochodní, není to vinou zapomnětlivosti či neochoty vmyslet se znovu do zážitků minulých a v paměti stopu zanechavších. Jen nedostatek místa tomu brání. Jestliže přes tuto tíseň nemohu nevěnovati zvláštní stať moravskému skladateli a hudebnímu pedagogu

#### Leoši Janáčkovi,

nečiním tak jen proto, že svou operou *Její pastorkyňa*, v Národním divadle v květnu roku 1916 dávanou, v Praze rázem pronikl, vždyť dávno před tím pod dojmem z toho, jak skládal a jak na hudební umění nazíral, zařadil jsem ho mezi zjevy obzvlášť zajímavé, třebaže ve všem neztotožňoval jsem se s jeho teorií a praxí skladatelskou. Mé spojení s ním bylo v začátcích velice sporé, ponejvíce jen náhodné. Působě v Brně, s Prahou udržoval jen málo styků. Občas, zřídka kdy, objevila se u nás ukázka jeho lyriky, něco z prací instruktivních nebo nějaké pojednání poučné. Teprve premiéra jeho opery v Brně (v lednu 1904), ku které mne pozval, seznámila mne s ním blíže a dala hloub nahlédnouti do uměleckých jeho obmyslů a obeznámila se se zvláštnostmi jeho tvorby. Z této nevysvítá, že by byl následníkem vůdců českého hnutí hudebního; vyvíjel se mimo okruh jejich působnosti i vlivu, a vyvinul se samostatně, do jisté míry i odlišně od směru, kterým oni se brali. Ale vrstevníkem jejich byl, třebaže mladším a bez přímého styku s nimi, ba v lecčems téměř jejich oponent. Mezi modernisty Janáček zařaditi nelze;<sup>671</sup> kořeny svého odborného vzdělání a tvůrčího snažení tkví v klasicismu a romantismu a k výrazovým smělostem moderního proudu chová se spíše odmítavě než přátelsky. Při tom ale nikterak není zamilován do komplikovaného hudebního projevu, do odkazů slohu polyfonního, do forem imitačních, do hýřivého čtyřhlasu hudby komorní. Spíše tíhne k jistému primitivismu projevu, s nímž však nesbližuje ho snad příklad francouzských impresionistů, nýbrž k němuž hledá si cestu vlastní. Při tom nic v díle Janáčkově nevzniká instinktivně; vše je výsledkem zralé úvahy, svědomitého bádání. Svou vlastní teorii o **hudební stylizaci lidské mluvy** praktikuje účinně ve svých skladbách vokálních a v jejich důsledcích dociluje oněch vyjadřovacích zvláštností, které překvapují nás v jeho zpěvech jednohlasých i sborových, hlavně pak v jeho opeře. Tuto operu, která byla již pět let stará, když jsem se s ní seznámil v Brně, a dalších dvanáct let čekala na uvedení své do Národního divadla v Praze, odkud našla cestu do ciziny, považuji za vtělení umění, k němuž Janáček dospěl vlohou i vědou svou. Proto s opomenutím zpráv

<sup>671</sup> Chvála měří modernismus vztahem k impresionismu a nepokládá Janáčka za modernistu. Josef Suk ovšem tvrdil právem, že Janáček je naším jediným skutečně moderním světovým skladatelem současné, tj. Sukovy doby. Srovnej též mínění V. Štěpána, uvedené v knize *Janáček ve vzpomínkách a dopisech* (Štědroň 1946) na stranách 207–208.

o drobnějších pracích Janáčkových, s kterými při různých příležitostech seznámila nás koncertní síň, i děl instruktivních, mezi nimiž obzvláště pozoruhodná je *Úplná nauka o harmonii* (2 díly),<sup>672</sup> vyhrazuji zde místo svému posudku o opeře

### ***Její pastorkyňa,***

(dle dramatu z venkovského života moravského od Gabriely Preissové),<sup>673</sup> uveřejněnému v *Národní politice* ze dne 28. května 1916.

„Před dvanácti lety byl jsem pozván k brněnské premiéře této opery a poté referoval jsem na tomto soudě o dojmech, jež jsem si z ní odnesl. Byly příznivé. Chytla znovu síla děje známého kusu, zabavila rázovitost jeho mluvy, samorostlost jeho lidových rčení, a překvapila zároveň zvláštnost jeho zhudebnění k slovu přiléhajícího. Dílo bylo již tehdy pět let staré, a navazuje na jeho novost pro českou tvorbu operní, tkvící v tom, že komponováno bylo na prosu hry původní, zhudebnujíc ji – až na některé zkratky v prvním jednání – doslovně, vyslovil jsem se o tomto zhudebnění, jak následuje:

„K novosti slovesného podkladu přistupuje v díle Janáčkově novost zhudebnění slova, které konsistentním hudebním formám nedává místa (několik málo výjimek slovem a situací dožadovaných, na příklad taneční zpěv vesnických hochů a dívek v prvním a modlitba Jenůfčina v druhém jednání potvrzují pravidlo), neopírá se o motivy příznačné, běře se proudem nepřetržitým a pravdivost výrazu hudebního hledí vystihnouti tím, že přizpůsobuje jej hudebním útvarům slova mluveného, v kterém obráží se duševní hnutí osoby jednající. Důmyslná tato teorie v praxi skýtá výhodu plného uplatnění slova, čilého dramatického postupu a přesvědčivé, poněvadž na tón duševního vzruchu navazující charakteristiky. Myslím ale, že metoda tato ničeho nezadala by z výhod svých, kdyby současně těsněji přilehla k jinému požadavku moderního dramatu hudebního, k požadavku polyfonního rozmachu skladby a symfonického vytváření doprovodu orchestrálního, kterýžto požadavek umožňuje vnesení velkého bohatství hudebního krásna do skladby dramatické, aniž by tím ohroženo bylo právo slova. Dramatické úsečnosti a případného přístřežení výrazu dbá Janáček v orchestrálním doprovodu zpívaného slova velmi pečlivě; jeho líceň je realistická a nevyhýbá se dramatickému nanášení barev. Dramatická linie jeho skladby má často v místech rozhodných působivý vznos. Že v tom, oč skladatel nejvíce se snažil, totiž ve vystižení svérázu lidového, v zachycení mluvy lidu v tónech, v uživatelnosti slova v melodii a rytmu, ve vycítění té duše, již lid do svého zpěvu vkládá, Janáčkově dílo nesehlává, nýbrž rozezvučelo se tónem, který v srdcích posluchačů vnímavých budí ozvěnu, toho jasným důkazem jest úspěch jeho díla při premiéře a silný dojem, jež v obecenstvu vyvolalo. Přes to, že hudební drama *Její pastorkyňa* jako dílo v podstatě krajně pokrokové, zvyklostem žádných koncesí neskýtající, není snadno přístupným, byl úspěch jeho pronikavý a stupňoval se od aktu k aktu. Najmě silné scény druhého jednání (pokoření se Kostelníčky před Števou poklekající, její rozhodnutí utratiti dítě Jenůfčino), v kterých skladateli daří se ostré vyhránění hudebního projevu a akcent dramatický na pravém místě, zřetelně vzrušily obecenstvo.“

Seznávám, že po letech, při nynějším novém a intimnějším styku s dílem Janáčkovým, nejeví se mi potřeba opravy citované tuto charakteristiky skladby, jak utvářela se mi a upevnila po prvním a jediném poslechu. Jako tehdy i dnes poutá jeho rázovitost, jeho jadrný moravismus a tkví hlavní jeho přednost v případné hudební stylisaci zpívaného slova, hledícího co nejvíce přiblížiti se melodii a rytmu slova mluveného, jak ožívá v ústech lidu. Janáček, „skutečný myslitel v oborech teorie a tvorby hudební“, pilně studoval a dodnes studuje hudební živel v lidové mluvě a vypěstoval po svém jeho styk s hudbou umělou. Odtud snad jistý primitivismus hudebního projevu v jeho opeře, zhrdající velkými rozmachy polyfonie (obdobně jako modernismus francouzský v některých svých zjevech). Není obzvláštního kontrapunktického důmyslu v partituře Janáčkově, není v ní ani dráždivých půvabů moderní barvitosti. Vůbec neděje se v této partituře nic, co by poutalo obzvláštní vypjatostí invence či kromobyčejnou prohloubeností

672 Vydal v Brně nakladatel Píša v letech 1911–1912. Druhé vydání tamtéž roku 1920.

673 Pražské první provedení opery se uskutečnilo 26. května 1916, brněnská premiéra se konala 27. ledna 1904.

práce. Avšak vše, co v notaci plyne zdánlivě beze vzruchu, začasťe vypadá neúhledně, skoro chatrně, či dokonce zjevně chudě, rázem ožívá ve spojení se scénou, s dramatickou akcí. Hned dialog na počátku prvního aktu (Jenůfka, stařena, Laca), při četbě klavírního výtahu málo vzněcující, při provedení nabývá překvapující životnosti, ostrého reliefu. Což teprv charakteristické scény druhého a třetího aktu, idejově prudkými duševními boji vesnické hrdinky (Kostelničky) strhující: vše utváří se tu rázovitě a vzrušuje svou procítěností. Jak by krví srdce se napájely ty noty na pohled nepatrné! Tedy hudba vysloveně dramatická, k lidovosti látky lidovostí výrazu přiléhající. V tom tkví překvapující účinnost celého díla.

Dovedu si představit, že z pouhého nazírání na partituru opery Janáčkovy nevybaví se spolehlivá představa o její účelnosti a působivosti. Napadneť při tom mnoho věcí ne právě důvěru vzbuzujících a živících. Převaha tremola ve sboru nástrojů smyčkových, homofonie orchestrálního doprovodu, hromadné opakování slov či rčení, ku kterému netáhne ani mluva, ani píseň lidu (o přípustnosti sdělení celého ansámblu na slova ‚každý párek si musí svoje trápení přestát‘ v moderní opeře samozřejmě ani dnes nejsem přesvědčen) a. j. v. – ký div, že dílo Janáčkovo do Národního divadla nedostalo se záhy a ne snadno. Ale dostalo se tam konečně a tím, jak bylo v něm přijato a umělecky pohostěno, odčiněn je nadobro vysvětlitelný snad prohřešek z odkladu provedení. Některými retušemi orchestrálního doprovodu a drobnými zkratkami<sup>674</sup> získala plastika vystavení díla, neúpornou pílí a svědomitostí přípravy docíleno výstižného uplatnění zvláštností kompozičního slohu díla, úkonnost velkého orchestru a ukázněných sborů ukázala plnou svou zdatnost a působivost, a vhodné obsazení sólových partií dovršilo opatření na prospěch účinného provedení novinky, při kterém znovu, na díle z míry nesnadném osvědčila se spolehlivost a umělecká prozíravost vedení Kovařovicova. V silné, avšak herecky i pěvecky pretenciózní<sup>675</sup> úloze Kostelničky potěšila pí Horvátová<sup>676</sup> výkonem přesvědčivé životnosti. Cítíme v jejím podání všechnu prudkost duševního hnutí a nezbytnost odhodlání k činu domněle spasnému; všechn projev jak by tryskal ze železné nutnosti.“

#### **Dodatek k pojednání o tvorbě Leoše Janáčka<sup>677</sup>**

Ze svého referátu (v *Národní politice* ze dne 25. dubna 1920) o Janáčkově operní bilogii **Výlety páně Broučkovy**,<sup>678</sup> jejíž premiéra byla v Národním divadle 23. dubna 1920, vyjímám:

„Hudba Janáčkova je projev veskrze osobitý, neopírá se o žádné známé pomůcky, nepřiklání se k žádnému určitému dramatickému slohu, nýbrž i v tom vede si po svém, respektujíc pokrokové zásady výrazného zhudebnění slova a nálady situační. Při tom skladatel, v sobě scelený, ani ze svých osobitých zvláštností nesleví ani tam, kde posluchači zdá se projev býti příliš příkrým nebo drsným. Místy je i hudba nové opery lichotná a zvukově vábivá (zejména v první části oddílu na měsíci); ale práva, si vedle toho všimnouti každé značky, sarkastický příměšek zachytiti a hudebně zdůrazniti, třeba že drsně, se nevzdává. Nápadným je časté užívání trillku v hlasech od sborového orchestru se odlišujících. Bez obtíží posluchač pozná, že druhá část bilogické opery, přivlastněné výletu do XV. století, má svou linii zvukovou a invenční a vedle četných zbožných zpěvů lidu husitského ve zvukových

<sup>674</sup> Kovařovicovy retuše a zkratky jsou patrné v klavírním výtahu, který poprvé vyšel péčí Klubu přátel umění v Brně roku 1908. Partitura vyšla roku 1918 ve Vídni (Universal Edition), kritická edice verze opery z roku 1908 (ed. Charles Mackerras, John Tyrrell) vyšla roku 1996 (klavírní výtah) a v roce 2000 (partitura) ve Vídni (Universal Edition).

<sup>675</sup> pretenciózní = náročné

<sup>676</sup> Gabriela Horvátová (1877–1967) byla vynikající primadonou Národního divadla, od altových úloh se postupně dostávala k mezzosopránovým a sopránovým rolím.

<sup>677</sup> V autografu na okraji tužkou připsáno: K diktátu Emanuela Chvály psal J.[aroslav] Dlouhý (1920).

<sup>678</sup> Dvojdílná opera *Výlety páně Broučkovy*: 1. *Výlet pana Broučka do Měsíce* je z let 1908–1917, 2. *Výlet pana Broučka do XV. století* z roku 1917. Na textu pracovalo podle známého románu Svatopluka Čecha (1846–1908) více autorů, ale zjednodušeně jsou spolu s Janáčkem hlavními autory finální verze u prvního dílu Viktor Dyk (1877–1931), u druhého František Serafinský Procházka (1861–1939). Viz k tomu podrobněji např. Zahrádka 2012.

akcentech případně charakterizuje válečnou situaci, děj ovládající. Modlitby žen v domě Domšíkové mají svůj zvláštní, tklivý půvab. Rázovité a zvukově ostře ohraničené jsou zpěvy mužů, oproti Broučkovi důstojnost počínu husitského obhajujících, a na ostří sarkasticky vyhoceny jsou podlé a lživé výroky Broučkovy, odkazující k odsouzení zbabělce. Na výsost původní, někdy dost odvážné a smělé, jsou figurace v partituře Janáčkově; probíhají někdy celým orchestrem, ale zpravidla nejvíce lnou k violínovým a basovým vůdčím motivům, hudební hru ohraničujícím. Velkého opakování slov, které vadilo v Její pastorkyni a motivováno bylo poukazem na oblibu v řeči lidové, ve Výletech páně Broučkových není, a není také touhy po něm v opeře, která ve slohu řídí se pokrokovostí. Příznačných motivů vnějších a vnitřních je spousta (připomínám jejich záznam v orientačním článku Šourkové v Hudební revue),<sup>679</sup> označují zjevy a obraty dějové, ale jejich využití neděje se ve způsobu Wagnerově tematickým propracováním v orchestrálním doprovodu zpěvů, nýbrž spíše užívá se ho jako značky upozorňovací a připomínající. Pestrá barvitost orchestrálního doprovodu zpěvů příkazem slova se řídících je cílem obzvláštní péče skladatelovy a působí k pilnému využívání dechové harmonie, která, jako vůbec zvukový projev díla, má své zvláštnosti a, vystihující osobní zjevy a obraty dějové, nevyhýbá se příkrým akcentům a drsnému zvuku situaci vítanému, který mnohdy vede si agresivně. Při tom ovšem autor stále a pečlivě má na zřeteli úkol satirický, který vyšlehne všady, kde toho skladatel vidí potřebu, zostří a vyduje zvuk, který pak ostře vnikne do orchestrálního doprovodu. Máme ve scénách na měsíci, v kterých odmítaný Blankytný žalně běduje nad zhrzenou svou láskou, dosti takových zvukových zářezů, překvapujících a zarážejících. Jinak kyprá melodická vynalézavost skladatelova neklesá a nepovoluje; proniká i takové rozpravy, v kterých by pozorovatel podle slova předpokládal zostřené akcenty a zvuky řízné. Z věcí, které posluchači zvláště jsou nápadny a hlouběji vnímány, jmenuji předešly a dohry zázračných výletů, vášnivé milostné projevy, Etereí na měsíci a procítěné zpěvy Kunky (dcery Domšíkovy) ve druhém díle bilogie a různé vtipné označování překvapujících dějových obrátů, ku kterým v obou částech bilogie získává bohatě podnětů.“

---

Těkaje myšlenkami po různých zjevech a objevech našeho života hudebního, které během čtyřicetileté mé působnosti referentské upoutaly – třeba jen dočasně – k sobě pozornost, a probíraje se svými referáty o novinkách domácího původu, uvědomuji si čím dále jasněji, že se zbytkem nahromaděné látky nutno rozloučiti se naráz, a proto jen letmo zmíniti se o jednotlivostech, které spolupůsobily ve vývoji české hudby a přispívaly k rozhojnění složek naší hudební kultury, založené vůdci hudebního hnutí českého. S jmény jejich epigonů ožívají vzpomínky na leckterý úspěch divadelní a koncertní, jež odbyti pouhou citací názvu díla jen s těžkým srdcem se odhodlávám, dáváje při tom mimochodní zmínce přec ještě přednost před úplným pomlčením o něm. A tu z českých skladatelů rád bych vyjmenoval aspoň ty, kteří podstatnou část své práce věnovali divadlu, pokusili se o to, přispěti svou hřivnou k posílení majetku naší hudby dramatické. Nemíním poříditi úplný soupis těchto příspěvků, aniž řídit se časovým jejich postupem. Zachycuji opět jen jednotlivé vzpomínky, jak vynořují se v duši při přehlídce tvorby epigonské.

Okolnost, že nadaný dirigent český **L. V. Čelanský**, který na jaře roku 1918 znovu povolán byl k řízení orchestru České filharmonie, na začátku roku 1919 po dlouhé přestávce upozornil opět jednou na svou činnost skladatelskou, téměř již zapomenutou (dávaly se v symfonických koncertech dva díly jeho trilogie<sup>680</sup> *Duchovní vývoj lidstva dle Starého zákona*, totiž *Adam /Stvoření světa/* a *Noe /Potopa/*) uvádí na paměť jediný a nikterak

---

679 Viz Šourek 1920.

680 V programu koncertu České filharmonie z 24. ledna 1919 byla skladba Čelanského označena takto: *Adam* (Stvoření světa), symfonický poemat (*Adam, Noe, Mojžíš*). Námět skladby se opírá jednak o knihu Genesis, jednak o různé vědecké hypotézy, zejména o knihu Maxe Wilhelma Meyera (1853–1910) *Jak povstal svět* (v českém překladu vyšla v edici Světová knihovna roku 1908 v Ottově nakladatelství v Praze). Druhý díl trilogie *Noe* hrála Česká filharmonie na koncertě 9. února 1919. Srovnej též Zítek 1919.

obzvlášť úspěšný jeho debut v hudbě dramatické, jeho **jednoaktovku *Kamilla***,<sup>681</sup> provedenou v Národním divadle roku 1897. Projevila vůli skladatelovu, jít vlastní cestou. Přes to, že v předmluvě k libretu vlastní práce vyznal, že jeho ideálem je B. Smetana, ve skladbě nevedl si po smetanovsku, zhrdaje ve zpěvu vypjatější melodickou frází a nedbaje symfonického prohloubení orchestrálního doprovodu. Tvůrčí mohoucnost převyšující velké chtění – tato charakteristická značka vši mimodivadelní skladatelské práce Čelanského – vtírala se též potichu [do] jeho prvního operního pokusu, který zajímal jako zvláštnost (do jisté míry též vydráždil jako schválnost), ale nepotěšil.

Méně pretenciózně, ale v účinu mnohem šťastněji a účelněji vedl si v opeře **Ladislav Prokop**.<sup>682</sup> Je rovněž vyznavačem víry smetanovské, avšak nehlásá ji jen, nýbrž též dle ní žije. Začal v opeře s vážnou hudební básní ***Sen lesa*** (v Národním divadle poprvé 7. června 1907) a přičinil k ní (ve Vinohradském divadle 29. ledna 1910) čtyřaktovou komickou operu ***Otázka***. V obou libretech vidíme básníka-skladatele, krácejícího za estetickými cíly. „*Ve Snu lesa slavila vítězství poezie nad prosou života. V Otázce slaví vítězství prostého a přirozeného nazírání nad nečinně se tvářící, bezduchou formulí.*“ Také Prokop je eklektikem, avšak jeho vyjadřovací vloha tíhne k projevu umělecky inteligentnímu; on miluje polyfonii, symfonické prohloubení orchestru, hudební vtip nevtrávný a strefný. Lyrika je nevhodnějším živlem pro jeho tvořivost, ale přesto, že jeví v dramatických jeho dílech značnou rozpínavost, nestaví se proti dějovému proudu a jej nezdržuje. Sklon k lyrismu prozrazuje ostatně též symfonická a komorní hudba Prokopova, s kterou seznámila nás koncertní síň. Skladatel tento je zapřísáhlým nepřitelem všednosti, ale zároveň také nelibuje si v hledanostech a neholedbá se učeností, třeba v polyfonii někdy byl i hloubavým. Cítíme, že píše se zanícením.

**Adolf Piskáček** (1873–1919) měl již za sebou leckterýs úspěch v koncertní síni (zejména v oboru kantáty), když roku 1910 presentovalo Národní divadlo obecenstvu jeho dramatickou prvosenku, jednoaktovku ***Divá Bára***,<sup>683</sup> vzniklou o dvanáct let dříve, tedy práci z mládí. Že vloha jeho je povahy eklektické, potvrdila jeho dramatická prvotina, v které též zjevným je rozpak začátečníka v nerozhodnosti a tékavosti kompozičního slohu. Skladatel pilně vyhlíží – a ve vlastní úpravě libreta dle povídky Boženy Němcové – a urovnává si příležitosti k souzpěvům otevřeně či zpola krytě uzavřeným číslicím nadřzujícími, ale vedle toho neopomíjí prokomponování scény přiznávající jeho sklon k pokrokovosti. Lidovostí látky podmíněno je přibližování se k tónu lidovému, v kterém jeho způsob vyjadřovací připomíná vzor smetanovský a dvořákovský. Proto překvapilo nemálo, když po čtyřech letech v romantické opeře ***Ughlu*** (její premiéra v Národním divadle byla 27. června roku 1914) spatřili jsme A. Piskáčka ve vleku německého modernisty Richarda Strausse, od něhož – sdělav si text sám dle Felixe Dahna<sup>684</sup> – přijal nejen kompoziční sloh, krajně pokrokový a nesmlouvavý, nýbrž i mnohý ostrý rys ve zhudebnění a zdůraznění slova. „*Myslím, že straussianism, v opeře Ughlu se vyslovující, jest zase jen přechodním projevem Piskáčkovým, tedy nikterak posledním a neodvolatelným. Strauss je zajímavým zjevem, ale nebezpečným vzorem. Zejména našemu českému umění jeho exklusivní německost nešla by k duhu*“ – tak předpovídal jsem v úvaze o druhé opeře Piskáčkové (***Národní politika*** ze dne 30. června 1914), a myslím, že jsem se nemýlil. Za války Piskáček jako skladatel na nějaký čas sice se odmlčel – jako hudební kritik a horlivý poučovatel o hudbě a hudebnících při instruktivních produkcích hudebních byl stále činným – ale když na jaře roku 1919 pochlubil se

681 *Kamilla* na vlastní text z roku 1897 byla provedena v Národním divadle 23. října 1897.

682 Pseudonym Ladislav Prokop, vlastním jménem Ladislav Procházka (1872–1955), působil jako lékař, později ministr veřejného zdravotnictví a tělesné výchovy, mj. hrál na klavír a housle, skladbu studoval u V. Nováka, v jehož stylu spolu s dvořákovskými prvky komponoval hudbu. Podrobněji k němu a ke skladbám viz stejnojmenné heslo Graciana Černušáka v ČSHS 1965, s. 373.

683 Jednoaktovku *Divá Bára* napsal Piskáček na vlastní text podle povídky Boženy Němcové (1820–1862) v období 1898–1899, poprvé byla uvedena v Národním divadle 11. března 1910.

684 Ludwig Felix Dahn (1834–1912), německý učenec a romanopisec, jehož epickou báseň *Harald und Theano* z roku 1856 použil Piskáček pro operu *Ughlu* (1903).



v symfonických koncertech České filharmonie novou skladbou (byla to symfonická báseň *Švanda dudák*),<sup>685</sup> ukázalo se, že zanechal Richarda Strausse a vrátil se k prvotním svým domácím vzorům. Bohužel, byl to labutí zpěv tohoto nerázovitého sice, ale dovedného českého skladatele. Adolf Piskáček zemřel náhle 6. června roku 1919.

Zároveň s Piskáčkovou *Divou Bárou* octla se na jevišti Národního divadla první opera **Otakara Zicha**, jednoaktovka *Malířský nápad*,<sup>686</sup> kterou o šest let později přičiněním Otakara Ostrčila, kritickým publikacím Zichovým nakloněného<sup>687\*</sup> znovu uvedlo na paměť Městské divadlo Královských Vinohradů. Obdobně jako ve svých skladbách mimodivadelních (lyrických, pěstujících píseň jednohlasou i sborovou)<sup>688</sup> jeví se Zich též ve své opeře býti eklektikem vážné snahy a dobrého vkusu, jemuž přílnutí ke vzoru Smetanovu usnadňuje první pokus o sloh dramatický, který celkem utváří se slibně, ač není prost začátečnických přehmatů a zejména libuje si v nadbytečném nanášení barev.

Jdeme-li v divadelních vzpomínkách o deset až patnáct roků nazpět, setkáme se na rozhraní devatenáctého a dvacátého věku či v jeho blízkosti s dvěma operními skladateli-záčátečníky, jimž vstup na jeviště Národního divadla povolen byl spíše na povzbuzení k další práci, než v odměnu za to, co na poprvé skytli. Byli to slepec **Stanislav Suda**,<sup>689</sup> který po předchozí produkci jako virtuóz na flétnu v Praze a přesídlení odtud do Plzně svou první operou, jednoaktovkou *U božích muk*<sup>690</sup> v důsledcích její úspěšné premiéry plzeňské v lednu roku 1898 debutoval v Národním divadle, a synovec ředitele F. A. Šuberta a žák Fibichův **Vojtěch Horák**, jehož jednoaktová dramatická prvotina *Na večer Bílé soboty*<sup>691</sup> octla se na jevišti Národního divadla téhož roku (v září 1898). V dílech obou neklíčí zárodek rázovitosti, závislost na vnějších vlivech je zjevná. U Sudy dostavuje se vzhledem k soudobému stavu a směru opožděně, s nádechem slohové zaostalosti příchylnost [k] mendelssohnovské sentimentálnosti, z které lehce produkující a vyvinutým smyslem pro zvukovost nadaný skladatel pozdravuje se v druhé své opeře *Lešetínský kovář*,<sup>692\*</sup> jejíž děj a dikce (dle znárodnělé básně Čechovy) sblíží autora s tónem písně lidové. Jím posiluje se invence Sudova, zatím co jeho sklon ku formalismu (vytěžování samostatných hudebních čísel z textu a příležitostně i vnučování jejich dramatickému postupu děje) bují dále a brání náležitěmu ujmouti se pokrokového kompozičního slohu v opeře. U Horáka prodělává v prvním operním pokusu tvůrčí nehotovost těžký boj o případnost a účinnost hudebního výrazu. Skladatel „*nezapírá v ničem, že jest začátečníkem*,

---

685 *Švanda dudák*, op. 28 z roku 1912 byl proveden 23. března 1919 v Praze.

686 Opera *Malířský nápad* Otakara Zicha (1879–1934) z roku 1908 vznikla podle povídky Svatopluka Čecha.

687\* Z těch vzbudila pozornost a vyvolala v táboře protilehlém odpor účast autorova v boji proti A. Dvořákovi, stranou dr. Z. Nejedého podniknutém, v kterém Zichovi připadl úkol dokázati nepůvodnost hudby Dvořákovy, což ovšem byl počín navýsost nevděčný a před očima soudných lidí na dobro selhal.

688 Jsou to zejména písňové cykly *Ze srdce*, *Mělnické skály*, *Matičce* a sborové skladby *Polka jede* a *Balada tříkrálová*. Zichova vokální tvorba ukazuje jeho vřelý vztah k Janu Nerudovi.

689 Stanislav Suda (1865–1931) ztratil zrak po záskrtu jako sedmiměsíční dítě. Na flétnu se učil soukromě v ústavu nevidomých. Onen koncert, o němž autor píše, byl koncert barytonisty Leopolda Stropnického (1845–1914) dne 22. března 1879. Suda při něm hrál *Koncert pro flétnu*, op. 51, Adolfa Terschaka (1832–1901) a *Variace pro flétnu* Theobalda Böhma (1794–1881).

690 *U božích muk* je opera z let 1895–1896 na text Karla Želenského a byla poprvé provedena v Plzni 13. března 1897. Pražská premiéra byla 19. ledna 1898.

691 Premiéra opery *Na večer Bílé soboty* Antonína Vojtěcha Horáka (1875–1910) na slova A. Weniga se konala v Národním divadle 22. září 1898.

692\* Provedlo ji Městské divadlo Královských Vinohradů [Opera *Lešetínský kovář* z roku 1902 na text Svatopluka Čecha, upravený Pavlem Nebeským a Eduardem Šimkem (1879–1936), se hrála ve Vinohradském divadle 18. března 1909, premiéru měla v Plzni 4. dubna 1903.].

jemuž ovládní velkého aparátu operního způsobuje obtíže. Nemá ještě jasnou představu toho, jak vše zní, co napíše, a hlavně dusí často nemírnou figurací volný vývoj témat a frází zpěvních. Všady příliš plýtváno je notami – ony větu zhusta spíše tíží, než zdobí.“ (z referátu v *Národní politice* ze dne 24. září 1898). Značný pokrok v příčině uvolnění výrazu a ujasnění vyjadřovacího způsobu hudebního jeví druhá opera Horákova *Babička*,<sup>693</sup> která dlouho nenechala na sebe čekat a již v březnu 1900 měla svou premiéru v Národním divadle, v kterém jejího trvání bylo jen na krátko. Horák zánik svých dramatických prvotin, které více slibovaly, než skýtaly, dlouho nepřežil. Zemřel v mladém věku, aniž dočkal se plného vývoje svého eklektického sice, ale na potřeby umění vážně nazírajícího a proto zdokonalení schopného nadání.

Velice zajímavým, ač ne ve všem vysloveně potěšitelným zjevem byl na sklonku let devadesátých a v prvním desetiletí dvacátého věku v uměleckém dorostu, k praporu vůdců českého hnutí se hlásícího, skladatel **Karel Moor**.<sup>694</sup> Poprvé setkali jsme se s ním v koncertě **Mladé české hudební generace** (v listopadu 1897), který na způsob výstavy odmítaných či zneuznaných, v prvé řadě ovšem pro domo sua uspořádal mírně nadaný a ve skladbě diletantsky si počínající, za to ale v agitaci pro vlastní věc a proti všem pochybovačům o její cennosti přímo virtuózně si vedoucí **Ludvík Lošťák**, skladatel slabé opery *Selská bouře*.<sup>695</sup> Z jeho tehdejších spolunespokojenců a přívrženců měl mladičkový Moor, od něhož dávala se symfonická báseň *Polonia*,<sup>696</sup> nejostřejší profil a nejslibnější výraz. Později upozornil na svou komorní hudbu, dvě smyčcová kvarteta (1902) a klavírní trio (1905), v kterých jeho nápadná záliba v ponurých tónech a zapřádání se v sebe – patrně živěná vleklou chorobou, již hleděl čelití opětovným delším pobytem na Adrii – určitěji se vyslovovala. Moor netoužil tu po okázalých učencostech, hloubavých komplikacích projevu, aniž hleděl získati posluchače nějakým ústupkem líbivosti; psal spíše pro sebe než pro jiné, tak jak nálada [s] sebou přinášela a vnuknutí kázala, nehledaně, upřímně, třebaže někdy drsně, rozervaně. Pesimistické nazírání na život a vnitřní rozervanost ještě více zdůrazňovaly se [v] následujících symfonických skladbách Moorových, v *ouvertuře* k Hauptmannovým *Tkalcům* (1904),<sup>697</sup> v básni v tónech *Moře* (1905) a symfonické básni *Potopa* (1908). V těch již náměty voleny jsou tak, aby vylučovaly paprsek jasu, pro něž v duši umělcově věčně ponuré, bolně roztoužené nebo rezignovaně zadumané nebylo místa. Jak taková povaha nepřipustná, na vně skoro odmítavá, dovedla se v praxi (Moor stal se divadelním kapelníkem<sup>698</sup>) usmířiti se s poměry a dokonce odhodlati se ku skladbě operety,<sup>699\*</sup> zůstává mi záhadou. Naproti tomu vážné opery Moorovy, strašidelný *Vij* (dle povídky Gogolovy) a čtyřaktová opera *Hjördis* (v Národním divadle roku 1905)<sup>700</sup> úplně harmonují s mou představou o umělecké povaze skladatelově, příkré, nesmlouvavé a nepoddajné, vysloveně impresionistické, ač k modernímu zvuku dosti odmítavě se chovající, po svém vynalézavé, t. j. v projevu mezi primitivismem a smělym náběhem velkého slohu kolísající, a v kompozičním slohu

693 Opera *Babička* na text A. Weiniga podle románu B. Němcové měla premiéru v Národním divadle 3. března 1900.

694 Karel Moor (1873–1945), jeden z členů Lošťákovy Mladé hudební generace, o ní viz poznámku 431.

695 *Selská bouře* z roku 1897 na text J. Kvapila byla poprvé provedena v Národním divadle 26. dubna 1899.

696 *Polonia* z roku 1897.

697 Sociální drama Gerharta Hauptmanna *Die Weber* z roku 1892 líčí stávkou tkalců v Krkonoších. Moorova symfonická báseň na tento námět byla provedena v Terstu roku 1904 a vyznamenána cenou České akademie věd a umění.

698 Moorova kapelnická a sbormistrovská činnost byla bohatá, viz např. heslo Bohumíra Štědrone o něm v ČSHS 1965, s. 109–111.

699\* *Pan profesor v pekle*. Dávala se na Smíchově ve Švandově divadle, ale já ji neviděl.

700 Libreto opery *Vij* podle N. V. Gogola zpracoval František Khol (1877–1930). Provedena byla v Národním divadle 14. července 1903. Libreto opery *Hjördis* podle H. Ibsena zpracoval rovněž F. Khol. Opera byla provedena v Národním divadle 22. října 1905.

pokrokově si vedoucí. Obě opery Moorovy trpěly v účinu vyjadřovací nehotovostí skladatelovou, tápavé, experimentující, ještě ne spolehlivě strefné v příčině případnosti hudebního výrazu. Ale přes tyto nedůstatky konceptu byla vloha zjevná a očekával jsem od ní víc, než dodnes skytla.

Ačkoliv od založení Českého spolku pro komorní hudbu,<sup>701</sup> vzniku České filharmonie a rozproudění čilejšího života v domácích pěveckých spolcích čilejší hudební proudění v síních koncertních působilo osvěživě na domácí produkci koncertní hudby, zůstává i na dále divadlo střediskem zájmů hudební tvorby české, osou, okolo které se otáčí a vyhrání nejčelnější kompoziční činnost. Nejen vůdcové hudebního hnutí českého kladli důraz na dílo dramatické, též jejich následníci sdílejí jejich náklonnost k divadlu a snahu se mu zavděčiti úspěšnou prací. Přirozeně z mladších skladatelů ti, kteří i jinak jako umělci výkonní síly své věnovali divadlu, zatoužili po úspěchu operním, třeba jejich činnost předchozí odkazovala je k mimodivadelním oborům hudební tvorby. Tak zejména **František Pícka** († 1918),<sup>702</sup> který záhy jevil vlohu lyrickou, v písni vynikl smyslem pro zdravou lidovost projevu i případné zhudebnění slova a ve svých dlouholetých stycích s hudbou chrámovou (byl ředitelem kůru) této skytl mnohý cenný příspěvek, stav se kapelníkem při Národním divadle, vedle různých činoherních hudebních úsluh, které vykonal hrám mluveným, na jaře roku 1911 debutoval s celovečerní operou *Malíř Rainer* (na text Maškův),<sup>703</sup> která přes pozoruhodný prvotní úspěch se neudržela na pořadu her a teprve po smrti skladatelově (v listopadu 1918) za příznivého obsazení titulní úlohy tenoristou Th. Schützem<sup>704</sup> a za výhody, již za světové války a po ní skytl zvýšený zájem o divadlo, slavila své vzkříšení k novému životu, opět jen krátkodobému. Podmínka životní nezdolnosti, rázovitost, schází též opeře Píckově, která jinak zamlouvá se svým pokrokovým a po příkladu Smetanově od zpěvnosti dbalým kompozičním slohem. „*Jako před léty zamlouvá se přirozeně též nyní důkladnost a plynlost práce Píckovy, která ve scénách lidových (hospodské a soudní) vede si efektně a v roztoužených zpěvech Rainerových a Veroniky lyrické vloze skladatelově dává výraz působivý.*“ (Národní politika ze dne 12. listopadu 1918).

Obdobně jako Pícku sblížilo též **Rudolfa Zamrzlu**<sup>705</sup> kapelnictví při Národním divadle s operní skladbou. Jeho jednoaktovka *Svatební noc*, jejíž premiéra byla v Národním divadle 24. října 1913, označuje svého skladatele jako stoupence pokroku a jako přívržence onoho způsobu zhudebnění dramatu, který v dalších důsledcích zásad Wagnerových a snahy o dosažitelně nejostřejší vyhocení hudebního výrazu pěstuje ve svých hudebních dramatech německý modernista R. Strauss. Zamrzla je ohledně kompozičního slohu věrným a učenlivým jeho nohosledem a ve svém nepopíraném eklektismu poddává se ochotně, se zjevnou zálibou, jeho vlivu – ne však tak bezpodmínečně, aby při tom nadobro zapřel svou českou povahu, toužící po zpěvnosti, která i pro největšího a nejosobitějšího našeho dramatika, B. Smetanu, byla příkazem, nezbytnou potřebou. Proto Zamrzla ve své opeře, víru prokomponované scény vyznávající, pozorně vyhlíží a pečlivě využívá každé příležitosti k širšímu

701 Český spolek pro komorní hudbu v Praze vznikl roku 1894. Téhož roku vznikla Česká filharmonie jakožto symfonický orchestr členů Národního divadla, jako samostatný spolek pak roku 1901, vedená L. V. Čelanským.

702 František Pícka (1873–1918) byl ředitelem kůru u sv. Jakuba a u Dominikánů v letech 1894–1918, jako kapelník Národního divadla působil v letech 1900–1918.

703 Opera *Malíř Rainer* z let 1907–1909 na slova Karla Maška byla provedena poprvé 28. dubna 1911.

704 Theodor Schütz, vlastním jménem Bohdan Procházka (1878–1961), zpíval v této opeře poprvé 6. listopadu 1918.

705 Rudolf Zamrzla (1869–1930) byl sbormistrem a kapelníkem Národního divadla v letech 1902–1927. *Svatební noc* vznikla na slova Karla Ladislava Kukly (1863–1930).

rozproudění lyrismu, při čemž pak z nedostatku vlastní rázovitosti vítán je mu návod smetanovský, nebo dvořákovský. „*Divadelní kapelník složiv první operu musí práci svou především podniknouti boj proti předsudku pochodícího z toho, že kapelnická hudba zpravidla bývá hudbou nesamostatnou, odposlouchanou, neobsažnou. Z podezření neobsažné hudby první opera Zamrzlova nadobro se očistila, rovněž z podezření sklonu ku konzervatismu, který kapelnickým hudbám bývá vytýkán.*“ (...) „*Písně, které kdysi Zamrzla uveřejnil (patrně práce z mládí), nedávají ve skladateli tušiti pokrokovce, který jeví se nám v jeho opeře.*“ (Národní politika ze dne 26. října 1913).

Jiný skladatel českého původu **František Neumann** (z kruhu Lošťákova sdružení Mladé české hudební generace), který kapelníčil v Německu, a proto také svou operu *Milkování* (drama A. Schnitzlera)<sup>706</sup> složil na německý text (v českém překladu dávala se v Národním divadle poprvé 14. listopadu 1911), z neosobitosti své hudby ovšem také nedělá žádnou tajnost, avšak vedle toho celou koncepcí své opery, obratnou a za líbivosti jdoucí, přisvědčuje i těm poznatkům hudby kapelnické, které považujeme za povážlivé, mělkostem a bezobsažnostem projevu nadržujícím. Německý wagnerianism, jemuž jako kapelník ochotně a úspěšně slouží, a příklad R. Strausse Neumanna neláká. Spíše přiklání se k vlašskému verismu a jeho snadno dosažitelným drastickým efektům zpěvním. „*Vůbec ovládá Puccini (někdy i Mascagni) skoro všechen citově vzrušený projev Neumannův. Často lze přímo prstem ukázati na souběžné projevy v operách Pucciniových, zejména v Tosce a Madame Butterfly. V této náklonnosti, která je příliš zjevnou, než aby dala se zastříti některou kontrapunktickou příkrasou, neshodujeme se se skladatelem Milkování.*“ (Národní politika ze dne 16. listopadu 1911).

Jdu-li ve svých vzpomínkách po stopě opery dále, či vlastně k přítomnosti<sup>707\*</sup> blíže a nejbliže, setkávám se vedle oper modernistů dávaných v Národním divadle, o nichž pojednáno bude ve zvláštní stati, české moderně věnované, s dvěma operami, jichž v letech světové války ujal se Městské divadlo Královských Vinohradů. První z nich, tříaktová komická opera *Stará práva*, jejíž skladatelem je **František Spilka**,<sup>708</sup> dávala se poprvé 10. května 1917. „*Říkalo se před některým časem, že Spilka ‚spáchal operetu‘, a vím, že po jistou dobu skladatel Starých práv sám se zřetelem na lehčí ráz své veseloherní hudby tomu neodporoval. Zásadně nebylo by námitky proti tomu, aby lehčí a do jisté míry i líbivosti nezhrdající komická opera nazvána byla operetou. Ale žánr této zvrhlou tvorbou moderní tak je zostuzen, že takřikajíc samočinně vylučuje každý lepší vznět, úměrnější projev hudební a zejména takové prokomponování scén, jak přináší je hlavně celé třetí jednání novinky. A proto by název opereta rozhodně křivdil dílu Spilkově, bohatému na dobré hudební vzněty, ušlechtilé se vyjadřujícímu a též dramaticky výraznému.*“ (Národní politika ze dne 12. května 1917). Že Spilka, který již jako žák Dvořákův prospíval ve skladbě z moci své význačné vlohy hudebně výchovně s úspěchem je činným na pražské konzervatoři a jako sbormistr **Pěveckého sdružení pražských učitelů**,<sup>709</sup> nevyniká invenčně rázovitostí a svůj poměr ku směru modernímu upravuje tak, aby neztratil styk s romantismem, z kterého vyšel a k němuž rozenou náklonností i výchovou přilnul, poznali jsme v mimodivadelních jeho pracích instrumentálních i vokálních.<sup>710</sup> Hudba jeho opery „*sice nezapírá a nezakrývá základního povahového rysu eklektismu umělce, Inoucího v případně archaisující hudbě dvorské, jakož i v charakteristické hudbě cikánské k osvědčeným vzorům cizím a jdoucího v hudbě domácí s porozuměním a bez*

706 Arthur Schnitzler (1862–1931) napsal drama *Liebelei* v roce 1895. V německém znění se hrála opera Františka Neumanna (1874–1929) *Milkování* ve Frankfurtu dne 18. září 1910.

707\* Psáno v létě 1919.

708 František Spilka (1877–1960) složil operu *Stará práva* na text Jaroslava Karbulky v roce 1915. Provedena byla ve Vinohradském divadle O. Ostrčilem 10. června 1917.

709 Spilka studoval na konzervatoři v letech 1895–1899. Profesorem sborového zpěvu na konzervatoři v Praze byl jmenován roku 1906, kde působil do roku 1922, administrativním správcem tohoto ústavu byl od roku 1918. Sbormistrem Pěveckého sdružení pražských učitelů byl v letech 1908–1921.

710 Viz např. heslo Graciána Čerňušáka o něm v ČSHS 1965, s. 575–576.

otrockého napodobování za příkladem Smetany a Dvořáka, ale nikde netrpí nedostatkem vynalézavosti a nevede si rozpačitě.“ (...) „Skladatel má umělecký vkus i schopnost výrazovou, zhudebňuje slovo případně (dobrá deklamace rozumí se u něho sama sebou), zdůrazňuje náležitě každý dramatický obrat a též v barvitosti orchestrální počíná si obratně a účinně. Zejména dovede se uvarovati každého nadbytečného nanášení barev orchestrálních a každého upřílišení zvuku v instrumentálním doprovodu zpěvu, který v důsledcích toho s menšími výjimkami zůstává slovně srozumitelným.“ (Národní politika ze dne 12. května 1917).

Druhou operní novinkou domácího původu, kterou Vinohradské divadlo uvedlo na svou scénu, byla jednoaktovka **Srdce Pikangovo** od **Gustava Rooba**,<sup>711</sup> jejíž text [je] vytěžen ze stejnojmenné básně Zeyerovy. Její premiéra byla 14. srpna 1918, avšak vznikla již o osm let dříve a domohla se ještě před provedením, resp. přijetím ku provozování, ceny z nadace Novotného vedle realistické své družky **Skaláci** (téhož autora). Roobův eklektism obdobně jako Spilkův dýše lyrismem a široce se jím rozzpěvuje. Jenže ve svém opojení velko[k]větou melodikou do značné míry uniformuje výraz a přezírá potřebu charakteristického projevu. „Podvědomě způsobuje tu invence skladatelova jistou příbuznost v tom, jak v pólech citově rozlehlých vyjadřují se vznětlivá králova milostnice *Takia*, krutý a soběstačný král *Čan-Wang* a neohrožený hlasatel pravdy *Pikang*. Zůstává proto z části neukojena touha po ostré hudební povahokresbě. Měl jsem dojem z toho již při četbě partitury<sup>712\*</sup> a nyní též živé provedení díla dalo mi za pravdu, zajisté i autor postřehl, že v přednostech jeho vznětlivé lyriky tají se nebezpečí pro dramaticčnost, kterého budoucně bude se mu uvarovati. Jinak ovšem právě tento vzrušený a vzrušující lyrism projevu je v opeře Roobově hlavně tam, kde místnost jeho je nepopíratelná, tedy ve vášnivých zpěvech *Takie*, v díle dominujících, zdrojem spolehlivého a vydatného účinu.“ (Národní politika ze dne 16. srpna 1918).

---

Myslím, že v tom, co dosud uvedeno, načrtnuta je v hlavních rysech skladatelská činnost vrstevníků a následníků vůdců českého hnutí hudebního, Smetany, Dvořáka a Fibicha, jimž věnovány jsou předchozí stati těchto pamětí. Jako vůdce, tak i jejich následníky vede cesta zpravidla přímo k divadlu, jako k poměrně nejochotnějšímu a nejčilejšímu zprostředkovateli mezi producenty a konsumenty hudby. Po většině titíž skladatelé, s nimiž setkali jsme se v divadle, byli zároveň horlivými přispívajícími k hudbě koncertní – opět po příkladu vůdců a z vnitřní potřeby, pokusiti se i v mimodivadelních oborech hudební skladby, z nichž mnohé mladé snaze a síle se probouzející jsou snaze přístupné než opera. Je ostatně dosti těch tvůrčích sil, na které divadlo nepůsobilo atrakčně a které proto uplatnily se jen v hudbě koncertní nebo domácí. Jsou tu zejména lyrikové, kteří se věnovali – písni, sólové i sborové (připomínám na příklad **K. Knittla**, **V. J. Novotného**, slepce **E. Macana**, který vedle písni se zdarem pokusil se též hudbě komorní), z mladších **J. Jindřicha**,<sup>713</sup> romantických tužeb, moderním vlivům nepřístupného, eklektika **B. Martinů**,<sup>714</sup> o modernistech v témže oboru je řeč na jiném místě.

Nemohu nezmíniti se o skladateli, s kterým setkal jsem se v koncertě jen jedinkrát (v dubnu roku 1905), po němž však zůstala v mé paměti stopa značné světlosti. Byl to brněnský organista **František Musil**,<sup>715</sup> jehož

---

711 Gustav Roob (1879–1947) studoval hru na violoncello na pražské konzervatoři a skladbu u A. Dvořáka (1898/1899).

712\* Byl jsem v porotě posuzující skladby, které konkurovaly o cenu z nadace Novotného.

713 Jindřich Jindřich (1876–1967) byl skladatel, pedagog, dirigent a významný etnograf na Chodsku.

714 Je pochopitelné, že se Bohuslav Martinů (1890–1959) v době, kdy autor psal své *Paměti*, mohl jevit jako eklektik.

715 František Musil (1852–1908), skladatel a vynikající varhaník, jehož kantáta *Stabat mater*, op. 50, z období 1892–1893 obdržela třetí cenu České akademie věd a umění, byla poprvé provedena v Brně v roce 1895. První cenu dostal Z. Fibich za *Bouři*, druhou Vítězslav Novák za *serenádu F dur* pro malý orchestr z roku 1894. Chválou zmiňované pražské provedení se uskutečnilo 8. dubna 1905.

**Stabat mater**, již dříve tiskem vydané, ve zmíněném roce provedl vinohradský Hlahol. Dílo jeho překvapilo a zaujalo hlavně tím, že při vši úctě k tradicím církevní kantáty, vážnému slohu a požadavkům kontrapunktickým nevzpíralo se novějším vymoženostem harmonie a zvukovosti. „Setkáváme se v díle Musilově začasť s obraty a útvary, které co do volnosti vedení hlasů, smělosti obrátů harmonických a smyslného půvabu zvuku připomínají nejmodernější zjevy, polyfonii Wagnerova Tristana, orchestrální efekty lisztovské.“ (Národní politika ze dne 12. dubna 1905).

Koncertně, a sice nejen jako skladatel četných sborových písní, v kterých napadá smysl pro charakteristické zhudebnění slova a úspěšná péče o zpěvnost a bezvadnou hudební deklamaci, nýbrž i jako dirigent amatérských studentských orchestrů (akademického roku 1903 a vysokoškolského [roku] 1908) uplatnil se **B. Vendler**,<sup>716</sup> jehož sbory se zálibou fedroval pražský Hlahol. Roku 1908 poznali jsme z jeho prací dobře disponovanou ouverturu k pohádce o *Krakonoši*, mnohem dříve před tím zajímavou vokální mši s průvodem varhan. Tichý a skromný pracovník.

[Emanuel Chvála napsal do *Almanachu České akademie* nekrolog o Karlu Steckerovi (Chvála 1920, s. 83–92; vyšel až dva roky po Steckerově smrti). Podle poznámky v autografu *Paměť*: „Sem přijde ještě nekrolog Steckerův.“ plánoval text připojit i na toto místo, ale k přepisu či vlepení výstřížku již nedošlo. Uveřejňujeme jej na základě této poznámky v plném znění, jak Chvála učinil např. v případě nekrologu J. R. Rozkošného ve čtvrté kapitole:]

#### „Karel Stecker

(Narodil se 22. ledna roku 1861 v Kosmonosech; zemřel 13. března roku 1918 v Mladé Boleslavi.)

Málo známa byla činnost jeho skladatelská. Když v březnu roku 1912 jeho bývalý žák K. Douša, kapelník při dómu svatovítském, k dodatečnému uctění padesátiletí svého učitele skladbám Steckerovým věnoval celý koncert, byla tím naše hudební veřejnost do jisté míry překvapena. Mluví-li se v ní o Karlu Steckerovi, tane každému na mysli předem jeho význam pedagogický, v užších kruzích zájemců snad i jeho činnost hudebně literární. O skladbách jeho mimo kostel, jemuž po většině jsou posvěceny, ví se málo; jejich přednes koncertní byl událostí ojedinělou a v příčině tvůrčí práce spíše načal než doplňoval orientaci o působení Steckerově.

Tehdy byla jeho *Missa solemnis pro sóla, sbor a orchestr* (op. 3) stěžejním bodem koncertního programu. Je příznačna pro jeho tvorbu v oboru hudby církevní, již charakterizoval jsem svého času těmito slovy: „Invence bohatá, nehledaná, lehce plynoucí nevykazuje zvláštních značek osobitých; talent Steckerův je spíše eklektický, ale prospívá proto, poněvadž je ovládnán vytříbeným uměleckým vkusem a opírá se o dokonalou znalost kompoziční techniky. O sobě již mohutná diatonická polyfonie a až k virtuozitě stupňovaná v užívání forem imitačních (obdivuhodné je fugování a hlavně kánonické spřádání čtyřhlasu v této mši) způsobuje dojem impozantní; k tomu přistupuje smělý vzos sekvencí i zvukově účinně vyvrcholujících. Je zřejmo, že sloh bachovský a händelovský uplatňuje vliv svůj na skladbu Steckerovu, která ovšem těží též z vymožeností pozdějších, zejména v příčině zvukovosti a v modulaci, které též chromatika hojně dává podnětů. Obdobně vítězí schopnost i dovednost Steckerova v pětihlasých i složitějších ještě mototech à capella, v Ave Maria pro sólový soprán s průvodem klavíru, houslí, violoncella a varhan, poněkud ku slohu koncertantnímu se přikláníjícím a ve varhanové sonátě vzletně invenciované.“

Z děl tuto jmenovaných vyšla slavnostní mše Ave Maria (op. 2), moteta op. 6 a 10 tiskem u F. A. Urbánka v Praze; Sonáta pro varhany č. 1 vyšla u Kahnta v Lipsku ve sbírce Album für Orgelspieler. F. A. Urbánek mimo to vydal z pera Steckerova *Koledu pro dva hlasy s průvodem varhan* a řadu **světských skladeb** Steckerových: tři sbírky písní ponejvíce z mladších let – pamatuji se, že promlouvaje o nich, vyzdvihl jsem jejich ušlechtilou melodiku, měl však tu a tam námitku proti deklamaci –, andante a scherzino pro smyčcový kvartet (op. 4), Tři romance pro housle a klavír (op. 7). Z duchovních skladeb Steckerových, z nichž dle doslechu našlo se mnoho rukopisných

<sup>716</sup> Bohumil Vendler (1865–1948) byl soukromým učitelem klavíru, hudební teorie a zpěvu, také sbormistrem a skladatelem. Je autorem scénické hudby, např. hudby k pohádce *Krakonoš* (autorkou pohádky je Vojtěška Baldessari-Plumlovská /1854–1934/), uvedené v Národním divadle 22. prosince 1909, ve Slaném již 15. června 1907.

v pozůstalosti skladatelově (mimo jiné též rekviem, poslední jeho práce), uveřejnila Edice Cyril: Te Deum pro šest smíšených hlasů a varhany ad lib. a Ave maris stella pro pětihlasý smíšený sbor à capella.

Není tedy výtěžek z tvůrčí činnosti Steckerovy žádným způsobem tak nepatrný, jak bylo by lze usuzovati z řídkého objevování se jeho skladeb u veřejnosti. Již v tom, že příslovečná skromnost a plachost vedla Steckera k tomu, že spíše kde mohl, bránil se provozování svých skladeb, nežli se ho domáhal, tkví jedna z příčin, že veřejnost s jeho dílem měla pramalých styků. Nad to z jeho prací jen menší část určena je pro přednes koncertní a ještě menší dožaduje se intimního pěstování v kruhu domácím, z něhož živí se zájem o produkce veřejné. Nejvhodnějším místem pro jeho hudbu byl kostel; prostředí, v němž rovněž ožila, mohl mimo něj skytnouti jen vážný koncert duchovní, u nás jen ojedinele se objevující a v době válečné tísně na dobro zmlknuvší. Zamilovaným vyjadřovacím prostředkem jeho tvorby byl soubor zpěvných hlasů vážnému duchovnímu slohu nakloněných; se svou bohatou a plodnou obrazností a touhou po polyfonii nejraději utíkal se k varhanám, jež mistrně ovládal a na nichž příležitostně, ovšem ne často a okázale, vzněcovala a překvapivě projevovala se jeho vynikající vloha improvizacní. Tím vším spíše obmezovala se nežli šířila jeho pověst skladatelská. Za to v hudebních archivech kostelních skladatelská pověst Steckerova pevně je zakotvena a vydatně se z ní těží, ač ku praktické potřebě při církevních obřadech jeho skladba jen málo obrací zřetel, přes to že Stecker sám po delší dobu byl ředitelem kůru, tedy potřebu tu znal z vlastní zkušenosti. Skladatelský význam Steckerův v oboru duchovní hudby není podřízeného řádu a tkví v stěžejních jeho skladbách, slavnostní mši a motetech, které jako cenný odkaz jeho tvůrčí mohoucnosti budou podděny budoucností.

Známejší je **hudebně vědecká, spisovatelská činnost** Steckerova. Zahájil ji tak záhy, že již jako posluchač univerzity roku 1882 dostal se do konfliktu se svým profesorem, O. Hostinským, jemuž v posudku začátků jeho publikace Dějiny hudby v Daliboru vytkl omyly, v důsledku kterých autor svou práci přerušil, tiskem vydané sešity zkoupil a zničil. Roztržka tím vzniklá nikdy nebyla překlenuta. Stecker následkem ní upustil od složení doktorátu filozofie, a ještě roku 1896, když pověřen jsa IV. třídou České akademie získáním spolupracovníků pro jubilejní spis jsem požádal prof. Hostinského za příspěvek, on své odmítnutí odůvodnil tím, že se Steckerem nemůže zasednouti za stůl ku společné práci. (Stecker napsal do spisu toho **stať o české kantátě**.) Na svou bystrost v úvaze a posudku upozornil mladý vědec kruhy mimočeské německým pojednáním Kritische Beiträge zu einigen Streitfragen in der Musikwissenschaft ve Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1890 (česky ve Zprávách královské české společnosti nauk).

Literárně činným v oboru hudebním byl Stecker od roku 1882, kdy hned po absolvování varhanické školy stal se učitelem na tomto ústavě,<sup>717\*</sup> až do svého skonu, resp. až zákeřná nemoc vyrazila mu pero z ruky. Poslední jeho práce literární O modulaci z roku 1916–1917 vyšla v Hudební revui, vydávané Uměleckou besedou, již s prof. Hoffmeisterem založil roku 1908 a spoluredigoval až do své smrti. V Hudební revui a před tím v Daliboru a Smetanovi všímal si pilně časových otázek a vzniklých sporů, sděluje vedle toho se čtenáři svědomitě výsledky vlastního bádání a uvažování ve věcech hudební vědy. Z posledního desetiletí, jako doby vyžralosti kritické i badatelské, budiž zde vzpomenu studií o **F. X. [sic]**<sup>718</sup> **Skuherském** (1910), **J. B. Foersterovi** (1909), pak článků O moderní harmonii (1911), O české vokální baladě (1914) a O doprovodu chorálu gregoriánského (1914), vesměs uveřejněných v Hudební revui.

Roku 1907 utkal se v záležitosti K. Knittla, jehož i zásluha pedagogická a přesnost hudebně teoretická brána byla v pochybnost, s drem Z. Nejedlým, proti němuž břitce sice ale s důstojnou vážností a s neochvějnou jasností nazírání na podstatu věci **polemizoval** v časopise Smetana. Další otázky vyhranivší ze sporu a odpovědi k nim shrnul Stecker pak v brožury Otakar Hostinský a jeho význam ve tvorbě Bedřicha Smetany a K otázce Smetanismu

717\* [Poznámka je součástí tištěné verze nekrologu] Ladislav Dolanský ve svých Hudebních pamětech zmiňuje se o tom, že místo toto ředitel Skuherský původně nabídl jemu a že vzkaz o tom přinesl mu právník Stecker, který pravděpodobně byl by se stal advokátem, kdyby on (Dolanský) byl přijal místo učitelské na varhanické škole.

718 Má být **F. Z. Skuherském**.

a Wagnerismu, vydané F. A. Urbánkem. Téhož roku vyšla ve Smetanovi z pera Steckerova studie O příčnosti harmonické.

Zbývá v úvaze o hudebně vědecké činnosti Steckerově promluvit o publikacích, které určeny jsou k tomu, aby sloužily za **učebné pomůcky** českému žactvu na hudebních učilištích vůbec a na pražské konzervatoři zvlášť. Jsou to: Všeobecný dějepis hudby, 2 svazky (1892–1903, u Vačleny v Mladé Boleslavi), Formy hudební (1905, tamtéž), Nauka o netematické improvizaci varhanní (1904, u F. A. Urbánka). Vznikly z naléhavé potřeby autorem v praxi učitelské dlouhá léta pocítované a buď vyplnily mezeru v pomůckách po ruce jsoucích, anebo měly nahraditi a skutečně také nahradily učebnice neúplné či zastaralé. Svou obsáhlou znalost hudebních disciplín Stecker neúnavně doplňoval a rozmnožoval vlastním studiem otázek, jež doba nadhodila a četbou odborného o nich pojednání. Názor jeho na nové objevy a počiny pokusné byl vždy určitý a prostý stranickosti; příznání se k němu dělo se bez výhrad a vytáček. Naprostá otevřenost a poctivost projevu je vedle dokonalé orientovanosti věcné charakteristickou značkou vědecké činnosti Steckerovy, prohlubuje její význam a vynucuje si úctu i svých protivníků. Proniká přirozeně též jeho knižní příručky školské, nezůstávají v nich záhad a polovičatosti. Svědomitě běře v nich na potaz vlastní zkušenosti učitelské, bezpodmínečně vymyřuje náhledy zastaralé a ochotně přiznává se k novotám za dobré uznáním. Ejhle, vzor vědce a učitele.<sup>719\*</sup>

Význam **pedagogické činnosti** Steckerovi zdůrazňují výsledky, kterých se dodělal u svého žactva. Nepřehledná řada výborných varhaníků a umělecky prozíravých ředitelů kůru vyšla z jeho školy. Uměl povzbuzovati a vésti k dobrému, šířil vědomosti a vychovával vkus; požehnání z toho pocítuje naše hudební veřejnost v Praze i po českém venkově, a dlouho ještě bude pocítovati. Také celá generace skladatelská, vyšlá z varhanické školy (roku 1889 s konzervatoří spojené), opírá své teoretické vědění a svou dovednost kontrapunktickou o výsledky výchovné činnosti Steckerovy. Na kompozičním večírku konzervatoře roku 1891 rozloučili se skladatelsky se svým dosavadním učitelem Steckerem Josef Suk a Oskar Nedbal (Ambros – Branberger: Dějiny pražské konzervatoře). Také Vítězslav Novák byl žákem Steckerovým a většina mladších hudebníků na tvůrčí schopnost svou upozornivších. Také pedagogická činnost Steckerova zanechala světlou stopu vzbuzující náš obdiv a vížící naši vděčnost!

Na konec několik povinných dat životopisných:

Karel Stecker narodil se 22. ledna 1861 v Kosmonosích v Čechách. Studoval nejprve práva, pak filozofickou fakultu za vedení prof. Hostinského. Současně s univerzitními studii navštěvoval varhanickou školu s výborným prospěchem jako žák ředitele Skuherského. Roku 1882, hned po absolvování varhanické školy, stal se učitelem na této škole; přednášel tam dějiny hudby a učil hře na varhany. Roku 1885 stal se ředitelem kůru u Uršulinek a vyučoval po několik let též zpěvu na jejich klášterní škole. Když roku 1889 varhanická škola spojena byla s konzervatoří, stal se na této profesorem dějin hudby a hry varhanní. Mimo to ujal se po Skuherském nauky o kontrapunktu. Roku 1888 ustanoven byl lektorem hudební teorie na české univerzitě, v kterémžto úřadě setrval až do své smrti. 7. prosince 1906 zvolen byl dopisujícím, 5. prosince 1913 mimořádným členem České akademie. Roku 1911 při stoletém jubileu pražské konzervatoře vyznamenán byl řádem a jmenován měšťanem královského hlavního města Prahy.<sup>6</sup>

<sup>719\*</sup> [Poznámka je součástí tištěné verze nekrologu] Na doplněk pozoruhodných hudebně vědeckých publikací Steckerových dlužno poukázati ještě k jeho pojednání o **Křištofu Harantovi z Polžic** (brožura vydaná nákladem Hlasoňovým v Nové Pace, 1909). K práci této druží se přepis slavného Harantova moteta Qui confidunt (vyšel tiskem u F. A. Urbánka v Praze).



## 5 Čeští modernisté

Byl jsem jako stálý pozorovatel a proživač českého hnutí hudebního od let šedesátých jistě též při vstupu **modernismu** do naší hudby, avšak byl bych na rozpacích, kdybych dnes<sup>720\*</sup> měl určit, kdy, jak a odkud k nám přišel. Vím jen, že pronikl k nám z ciziny a že první jeho stopy postřehl jsem ve skladbách **Vítězslava Nováka** a **Josefa Suka** na sklonku devatenáctého věku, v kterém po vyvrcholení klasicismu rozproudil, mocně vzdul a eruptivně vybil se romantismus, načež po příkladu výtvarného umění a poezie i hudby začal zmocňovati se impresionismus jako podstata moderního vnímání a pocítování uměleckého. Přes to, že německé impulsy jsou nám bližší a pocítují se u nás intenzivněji, tedy příklad německých modernistů Richarda Strausse a Maxe Regera (ostatně ve snahách, obmyslech i projevu ostře od sebe se odlišujících) nejpříměji a nejmocněji působil na vznik a postup modernismu v české hudbě, myslím, že první podněty k impresionismu dala nám, jako v malířství a básnictví, též v hudbě Francie. Tam sbratření a vzájemné pronikání říše ideje s říší cítění již za Hectora Berlioze, ba před ním již za Lesueura (1760–1837) se připravovalo, z popudu a působností Césara Francka nabylo půdy a hlavním představitelem hudebního impresionismu Claudem Debussym bylo uskutečněno.<sup>721</sup>

Jmenuje Debussyho jako vůdce francouzských impresionistů, nemohu nezmíniti se o tom, co sdělil mi ruský impresionista Vladimír Rebikov (nar. 1867), s nímž seznámil jsem se v Praze, kde (v Národním divadle) dávala se jeho jednoaktovka *Vánoční stromek*<sup>722</sup> a za delšího jeho pobytu tuto došlo též ku koncertnímu provedení jeho klavírních skladeb a písní. Tvrdil s určitostí, že velké tonality (stupnice skládající se jen z celých tónů), charakteristické na vně pro projevy Debussyho a jeho stoupenců, užíval harmonicky i melodicky soustavně již před tím, než byl upozorněn na Debussyho a poznal jeho skladby. Rebikov byl muž skromný, upřímný a opravdový; nemám příčiny, abych pochyboval o správnosti jeho tvrzení, které ovšem časově jsem nekontroloval. Najisto postaveno, že nespokojenost s dosavadním zvukem, s ustálenými pravidly a zděděnými vymoženostmi hudebního projevu je charakteristickou značkou modernismu a v jeho vyznavačích živila horlivou, usilovnou snahu o novosti, v extrémech dokonce přímou negaci všeho dosavadního. Za takových okolností není vyloučena shodnost myšlenek, která ve dvou bodech daleko rozlehlých vedla k současnému vynalezení a užívání stejného principu. Bylo-li možno, že Newton a Leibnitz současně vynalezli počet integrální, nemusí nás diviti shodnost Debussyho s Rebikovem v příčině vynálezu a užívání velké tonality.

Ostatně ani Debussy a jeho stoupenci neužívají velké tonality důsledně, nýbrž jen občas, jako pohodlného a přec z míry dráždivého prostředku k dosažení odstředivého výrazu hudebního, hlavně tam, kde pro mimozemské náměty poetické usilují o projevy všem dosavadním hudebním zvyklostem se vymykající, o melodie v celotonních postupech naprosto cize se utvářející, o charakteristické závěry disonující, při nichž celá skladba jaksi zůstane viseti ve vzduchu. Čeští modernisté vůbec ji neakceptovali, třeba zúmyslně se jí nevyhýbali; oni pro zvláštnost výrazu spíše hledí těžiti z toho, co v rázovitém svém složení skýtá hudba lidová, ku které lnou nejen po příkladu vůdců českého hnutí hudebního, nýbrž též z potřeby vlastní duše česky cítící a toužící. U Vítězslava Nováka tímto způsobem celá doba středního vývoje, přechodná, přípravná, naplnila se moravismem. Nebyl mu

---

<sup>720\*</sup> Psáno v srpnu 1916.

<sup>721</sup> Jean François Lesueur, francouzský skladatel a hudební spisovatel, byl učitelem Hectora Berlioze a jeden z průkopníků moderních směrů v hudbě. Významné vývojové impulzy dal francouzské hudbě po H. Berliozovi César Franck (1822–1890), neotřelý a mezinárodně ceněný inovace dále vnesl do hudební řeči Claude Debussy (1862–1918).

<sup>722</sup> Opera *Vánoční stromek* Vladimíra Ivanoviče Rebikova (1866–1920) byla provedena poprvé v Národním divadle 27. listopadu 1906. Ve své zprávě o této opeře píše Karel Hoffmeister (1906, s. 66) o harmonické stránce díla Rebikovova v podstatě v témže smyslu jako Chvála.

vrozen (Novák je českého původu – narodil se 1870 v Kamenici nad Lipou – a českého vychování), ale přilnul k němu v letech zralejšího jinošství a mladšího mužství, stal se mu životní potřebou a u impresionisty přirozeně obráží se plnou silou, v jeho uměleckém díle. Prvotní obliba vzrostla v lásku, dokonce ve vášeň, která i po ochlazení a dohoření zanechala stopy v umělecké bytosti skladatelově, mimoděk ožívá v jeho díle pozdějším, a nemohouc je více vzněcovati, aspoň je zabarvuje.

Nemůž být úkolem těchto *Pamětí*, snůšky to vzpomínek na zážitky a dojmy, zanášeti se studii o hudebním modernismu vůbec a českém zvlášť, uvažovati o jeho podstatě, definovati jeho odrůdy a stanovovati odlišnosti různých jeho zjevů. Přes to, myslím, že nebylo by správně, při vzpomínkách odnášejících se k modernismu, jehož zažil jsem první záchvěvy a první rozmachy, naprosto vyhýbati se všemu rozjímání o snahách jeho a cílech, o oprávněnosti a nadějnosti různících se směrů v něm, o kritériích nové hudby budoucnosti, o jejích tužbách, nárocích a pravdě podobných důsledcích. Vždyť pod dojmem, jež odnášel jsem si z poslechu děl moderních, vznikala sama s sebou, vtírala se do duševního mého žití, nutně tedy probouzí se při vzpomínkách na ně. Nikdy nebylo nesnadno, v různých, mnohdy podstatně od sebe se odlišujících zjevech modernistických postřehnouti značky hudby budoucnosti; avšak která z těchto v projevu se různících hudeb skutečně má budoucnost, opanuje, stane se vůdčí, začasť těžko bylo předpověděti. Jestli v modernismu plno značek spíše iritujících než orientujících. Jak často jeví se obtíž v tom rozeznati původní, tedy skutečnou novost od přijaté, jinde odpozorované, jen na vně přetvářené. A jak nesnadno začasť v záplavě novostí odlišiti počín planý od plodného! K tomu zapotřebí nejen značné znalosti a velké zkušenosti, nýbrž též – a to hlavně – vlohy rozpoznávací, bez které ani nejhlobavější studium nevede bezpečně, přivoduje prezírání originality, způsobuje zneuznání velkého a přecenění malého či prostředního talentu, tak říkajíc jedním dechem.

Přiznávám se, že k prvním projevům hudebního modernismu, které pronikly k nám z ciziny, najmě z Francie a z Německa, choval jsem se poněkud nedůvěřivě. Ne, že [by] překvapovala jejich novost, ale popuzovala jejich smělost, okázalé zhrdání tím, co v hudebních disciplínách dosud považováno bylo za svaté. Nebylo hračkou sprátnosti se s tím, že nové nazírání na život, nové jeho vnímání, zvláštní ten přerod vjemů, který děje se v duši umělce-impresionisty, vede k projevové revoluci, k převratům vyjadřovacím, při nichž obětovány platné řády a ve výrazu na první dojem zavládlá čirá anarchie. Jak nesnadné bylo odhodlání k tomu, uznati za přežitek leccos, co dosud považováno bylo za nezbytnost, jak těžko přivykalo se bezohlednostem formovým a novotám u zvukovosti, jimž dosavadní pravidla o souzvuku nikterak neimponovala, ba tak říkajíc přímo byla pro posměch. Nikdy nezapomenu na vzrušující dojem, kterým působil na mne v letech devadesátých první dotek s klavírními skladbami **Claude Debussyho**. Při analýze zarážely nezvyklosti, smělosti, mnohé přímo nehoráznosti harmonické, pochodící z občasných záběhů do velké tonality, či na dobré usazení se v ní, avšak nescházelo věcem vnitřní zajímavosti povahové, zaujaly svou náladovostí, okouzlovaly svou vzdušností. Přijímal jsem tyto novosti se „smíšenými pocity“, byl jimi střídavě znepokojen a opojen, podrážděn nebo uveden do zvláštní zasněnosti. Tolik bylo jisto, že nová věc nově vyvolává účín, že umění otvírají se nové průzory a rozhledy, jenže cesta k nim je z míry neschůdná, svízelná, spíše odstraší, než zláká. Snáze navázala a upevnila se známost s jiným modernistou francouzským, **P. d'Indym**,<sup>723</sup> již proto, že zprostředkovalo ji České kvarteto (šlo o *smyčcový kvartet op. 35*), a hlavně proto, že d'Indy, jako prvořádný kontrapunktik a hotový mistr práce tematické, o novostech svých rozhovořil se v řeči nám srozumitelnější, bližší, vítanější. Jeho poměr k Debussymu je podoben poměru **Maxe Regera** k **Richardu Straussovi** v německém modernismu. Tam značná objektivnost projevu, respekt před zděděnými formami, jež naplňují se novým obsahem, získaným za přilnutí k vrcholnému umění předchozímu, zde snaha a počín vysloveně revoluční, částečná (u Straussa), či téměř naprostá (u Debussyho) negace minulosti, místo vývoje převrat, krok do nového světa, plného vášnivých vznětů a dráždivých zjevů. U Debussyho nad to jistý sklon

---

<sup>723</sup> Vincent d'Indy, celým jménem Paul Marie Théodore Vincent (1851–1931), rozvíjel myšlenky Césara Francka. Jeho druhý *Smyčcový kvartet E dur*, op. 45, hrálo České kvarteto 13. listopadu 1912.

k primitivismu, živenému osobitým pojmáním úkolu uměleckého a intimností projevu impresionistům vlastní (Debussyho *Pelléas a Mélisanda*<sup>724</sup>).

Pochopitelně snad, že člověk blížící se padesátce, odchovaný v ukázněnosti školské, nikterak sice zásad konzervativních, avšak výstřednostem hrubě nepřející, přes všechnu svou lásku k pokrokovosti a ochotu vžítí se do nových směrů neřítíl se střemhlav do modernismu, nýbrž pozorlivě se k němu přibližoval, ne bez ostychu již proto, že nejbližší jeho okolí hudební chovalo se k němu nevsímavě, či přímo odmítavě. Fibich nový směr nerad viděl, nerad o něm mluvil, netajil se svým nedostatkem sympatie k němu, a Dvořák rozhorlil se nad referátem v *Politik*, kterým pozdravil jsem provedení Straussový symfonické básně *Smrt a vykoupení*<sup>725</sup> (*Tod und Verklärung*) tou měrou, že ten den rozešli jsme se v nevíli. Také jiní umělci, mně blízcí, buď málo všímali si modernismu, či chovali nechuť k němu. Zajímavost zjevů a projevů způsobila, že přes nebezpečí osamocení, či účasti v „bláznovství“ (jak někteří dělí) cítil jsem potřebu aklimatizovati se v ovzduší nového umění, zvyknouti jeho zvláštnostem, nebo – chcete-li – schválnostem vyjadřování a zabaviti se jeho podstatou oduševnělosti a náladovosti projevu. Vyhledával jsem pilně styky s modernismem a naučil se „v něm chodit“. A nelitoval jsem. Vždyť i tam, kde pro odstředivost snahy a výrazu nejméně jsem se toho nadál (připomínám například modernismus Schönbergův), našel jsem aspoň stopy toho, co v umění nejvíce jest ceniti: osobitosti. Moji mladší přátelé ovšem tvrdí, že muselo ve mně být jakés předurčení pro modernismus, bez kterého bych byl nemohl na stará kolena<sup>726</sup> zdomácnět v něm poměrně tak rychle, jak se stalo. Ať tak či jinak, jisto je, že – snad zpola instinktivně, zpola z přesvědčení („Halb zog sie ihn, halb sank er hin“)<sup>727</sup> – stal jsem se přívržencem moderny a naučil se ve významných jeho zjevech spatřovati jitřenku nového dne hudebního umění, který tají v sobě sice mnoho záhad a o němž předem nelze říci, jaký bude jeho vzestup k poledni a jaký sklon k večeru, ale který navzdor leckterým válícím se mlhám ranním ohlašuje se slibně. Že nepřátelsky staví se k němu konzervativní včerejšek, který komanduje velké voje širšího veřejného mínění a bez boje nevzdá se nadvlády nad dneškem, je samozřejmé. Avšak o vítězství nového hnutí netřeba se strachovati, ač-li jeho vedení zůstane v povolanych rukou. Každé době její umění!

Uvědomujeme-li si dodatečně různé poznatky moderního hnutí v hudební tvorbě, jež v posledním desetiletí devatenáctého věku z počátku ojedinele nebo mimochodně, skoro jako podvědomě, čím dále pak hojněji a určitěji objevovaly se ve skladbách, napadá v nich jistý systém protitlaku proti tíživým teoriím, proti závazkům formálním, proti zvyklostem a pravidlům ukázněného projevu, proti všemu, co zdánlivě nebo skutečně obmezovalo invenci po volnosti toužící. Celé hnutí bylo vysloveně revoluční, organizoval se odboj proti zákonům tvorby, padala pouta, odmítány vzory, hlásil se k slovu demokratism novostní. Nejsmělejší z novotářů útočili na ohradu dělicí pojmově **disonanci od konsonance**, která ovšem není nerozbornou a v dějinách hudby různých doznala přeměn. Říše toho, co modernistovi konsonuje valně se rozšířila a potřeby rozvedení disonancí valně ubylo. Zhroutily se plány modulační, zrušila se pravidla o tvoření závěrů, neboť změnily se názory na **tonalitu** a její upevňování ve skladbě. V obmezování se na měkkou a tvrdou tóninu vzniklou z určitého sledu celých tónů a půltónů spatřována jakási zaostalost, vynalezena – jak již shora pověděno – velká tonalita a vůbec hájeno právo skladatele na změnu tónových poměrů ve škále a odvození z toho důsledků **harmonisačních**. Nemálo bylo i těch, kdož jali se hlásati negaci všeho pravidla harmonisačního a souzvuku, nevázanému na určité sledy, dávají vznikati jen při styku tónů různých hlasů samostatně melodicky se vyvíjejících. Zároveň prohlášen modernou **odboj** proti závislosti projevu

<sup>724</sup> Lyrické operní drama na text Maurice Maeterlincka (1862–1949) bylo poprvé provedeno v Paříži roku 1902, v pražském německém divadle roku 1908. První provedení v češtině se konalo v Brně 4. února 1921, v Praze 1. listopadu 1921.

<sup>725</sup> Symfonická báseň *Tod und Verklärung* Richarda Strausse byla poprvé v Praze provedena A. Bennewitzem. Chválův referát o ní byl zveřejněn v *Politik* 6. dubna 1898. O Dvořákově odporu k této Straussově symfonické básni srov. s. 176.

<sup>726</sup> Chvála byl v době, o níž píše, čtyřicátníkem.

<sup>727</sup> Citace z Goethovy balady *Rybář* (1779).

na příkazech periodicity, **symetrie** melodické i rytmické. Připuštna volnost obměn symetrii porušujících. Jako suverénní prostředek projevu dojmů a vnitřních hnutí opanovala naprostá volnost výrazové schopnosti. Z těch a z vjemové schopnosti posluchačovy při reprodukci rodí se účín moderního hudebního díla, který roste a poklesá se silou těchto svých předpokladů. S novým projevovacím způsobem umění hudebního zrodilo a vychovává se nové umění poslechu hudby, které v různých povahách a při různých sklonech různě ujímá se a prospívá. Patrně je úplně náhodné, že povaha usnadnila mi vnímání moderních projevů hudebních; vrozeného sklonu k nim myslím že tu nebylo.

Jako všechen pojem o libozvuku a disonanci, přeroduje, znovu utváří se v hudební moderně názor na pohyb hlasů ve skladbě, představa polyfonie. Šla-li dříve ve vícehlasu nota proti notě, je v moderně proudění celých skupin not od sebe a proti sobě. Tam, kde dříve procházely jednotlivé tóny, procházejí nyní celé akordy, z nahrazování jednotlivých tónů v postupu hlasů celými akordy vzniká polyfonie harmonická, příznačná pro nový způsob hudebního skládání zvuk znásobujícího, nad pomyslení zhušťujícího. Ký div, že tím poslech neobyčejně je ztížen, že orientace znesnadňuje se tam, kde na místě jednotného bílého paprsku světelného nastupuje celá duhová stupnice paprsků barevných, z kterých se skládá. Toto diferencování zvuku modernu charakterizující způsobuje novosti sdílení, dožadující se příslušných novostí vjemu, k nimž laik stěží dostane se rázem. Vždyť i ucho v poslechu vycvičené často pocituje při nich nesnáž. Třeba zvykat na to, hlavně neodsuzovat šmahem, co na poprvé těžko se vnímá – jdeť o **hudbu budoucnosti**, která předbíhá pozvolnému vývoji výrazovému, a proto tíže se chápe. Z toho usuzovati na menší její oprávněnost, bylo by chybou. Ovšem že nových směrů staré zásady vyvracejících a odboj proti ustáleným uměleckým pravidlům hlásajících, vedle novotářů povolaných začasťe zmocňují se též pseudotalenty a nedoučenci, jimž zdánlivá bezzákonnost tvorby je pohod[ll]ná, stavíc před pozorovatelem neprozíravým troufalost na roveň se schopností. To bylo a bude vždy. Plevu snadno odvané zdravý větrík vlohly rozpoznávací, zlaté zrno zůstání zachováno budoucnosti, na niž je adresováno!

Tolik, myslím, že bylo nutno předeslati vzpomínce na české modernisty, jež je vlastním předmětem této stati. Bylo nutno již z toho důvodu, aby předem již vysvitla samozřejmost fakta, že od prvopočátku, třeba jen slovem, ne tónem, byl jsem na straně českého modernismu a přesvědčeným ctitelem počinů jeho vůdců **Vítězslava Nováka** a **Josefa Suka**. Byl jsem připraven, zladěn na strunách modernismu, dříve ještě, než zazněl v něm první český tón. Tento byl mi nad jiné sympatický nejen proto, že byl český, nýbrž též z toho důvodu, že vyzařovala z něho ta odvěká, specifická hudebnost česká. Oproti fantastičnosti a podrážděné rozcitlivosti modernismu francouzského, který tíhne k syžetům mimozemským a pro nadpřirozenost svých vztahů snaží se o nadpřirozený výraz, v němž každé přestřelení je dovoleno, a oproti spekulativní hloubavosti a metodické rozčleněnosti modernismu německého je citově koncentrovaný, ve všech odstínech své náladovosti vezdy zpěvný a ve své vrozené hudebnosti výstřednostem projevovým nepodléhající modernismus český svým vlastním světem tužeb, bolů, vášnivých vznětů a projevů nadšení v úzkém spoji s plemennou zvláštností a národní uvědomělostí. Impresionism, který vnikl do českého ovzduší, nalézá tu své zvláštní životní a vývojové podmínky, a pokud vzpružen je skutečnou vlohou, vyvíjí se samostatně, odlišně od větví jinozemských. Měli jsme v hudbě svou romantiku, okřívající, mohutníci a vyvrcholující samostatně genialitou vůdců českého hnutí hudebního ve století devatenáctém, a budeme míti přičiněním i silou těch, kdož začli a povolaně k nim se přidávají, ve dvacátém století též svou modernu!

---

Že, pojednává o českém modernismu,

#### **Vítězslava Nováka**

stavím na první místo, zdůvodňuje se nejen tím, že tento skladatel je starší Josefa Suka, (Novák narodil se 5. prosince roku 1870 v Kamenici nad Lipou), nýbrž i faktem, že u Nováka impresionism, povahou i náklonností podmíněný, dříve do tvorby vniká a hned v počátečních fázích určitěji, do jisté míry i výbojněji se projevuje než

u Suka, u něhož určovací síla školských návodů a vliv Dvořákův (oba byli na konzervatoři v kompozici žáky mistrovými)<sup>728</sup> mocněji a trvaleji se uplatňovaly. Na žádný způsob ale nechtěl bych, aby s tímto upředněním Nováka spojovala se nějaká deklasifikace vlohy a uměleckého významu Sukova, o kterou pokouší se u nás jistá frakce<sup>729</sup> s poukazem na prý dodnes nepřekonanou závislost tohoto skladatele na Dvořákovi a jeho konzervatismu. Nechci zde šířit se o neopodstatněnosti tohoto tvrzení, kterou osamostatněná zralejší tvorba Sukova sama nadobro vyvrací. A pokud vlohy se týče, ta vytryskla hned z prvních, ještě žákovských prací Sukových paprskem tak silným, že nikomu nepředpojatému nemohla být záhadna.

Svůj první projev o Novákovi učinil jsem v *Politik* ze dne 7. listopadu 1893, tedy v roce, v kterém mladý adept umění ukončil svá studia na konzervatoři pražské, u příležitosti pojednání o dobročinném koncertě,<sup>730</sup> pořádaném ženským spolkem Sv. Elišky v Král. Vinohradech. Podávám doslovně:

„V čele programu umístěna hudební novinka domácího původu, Vítězslava Nováka, chovance<sup>731</sup> pražské konzervatoře, **klavírní variace na Schumannovo téma.**<sup>732</sup> V užším kruhu mladých hudebníků našich a v hudební škole, které Novák přináležel, vynikající skladatelská vloha Nováková od delší doby není tajemstvím. Na soukromé cestě seznámili jsme se s jeho **klavírním triem,**<sup>733\*</sup> které nehledíc k některým nadbytečným délkám a jednotlivým výbuchům živlů bouřlivě kvasících význačný talent Novákův staví nad vši pochybnost. Vzácná, záblesky jiskřivého hudebního ducha ozářovaná vynálezavost a překvapivě obratné i originální užívání polyfonie jsou hlavními ctnostmi umění mladistvého skladatele. „Jen že not poněkud více než třeba“, řekl by Dvořák, který Nováka vedle Suka považoval za nejlepšího svých žáků. Klavírní variace, které v předmětném koncertě přednesl prof. J. Jiránek s jemným vkusem a vřelostí sobě vlastní, rovněž s rozhodností svědčí o vloze Novákově. Jejich vnějšek skví se leskem moderní koncertantní skladby klavírní a jejich jádro přesvědčuje o invenci silou překypující a význačném daru utvářovacím. Každá z variací je ušlechtilým žánrovým obrázkem skvoucí barvy a duchaplné kresby. Tento mladý muž zdá se že stvořen jest k velkým věcem.“

Připomínám, že tehdy, v začátcích Novákových, nedotčených touhami po novotě, nezmítaných nespokojeností se sama sebou, nýbrž beroucích se cestou pravidelného vývoje, výchovou a studiem urovnaného, v širší veřejnosti snáze a ochotněji věřilo se předpovědi velké budoucnosti mladého umělce, nežli později, kde po odvislostech mládí a měňavých prvních láskách moravských vlivem impresionismu přicházela k sobě osobitost Nováková a s ní stupňovala se i zasněnost i vášnivá přiosťřenost výrazu v jeho projevech hudebních, podřizujících se jedině příkazům duševního procesu a neohlížejících se po tom, zdali zůstanou snadno pochopitelnými, bude-li jim rozuměno zpoila, či vůbec ne.

---

728 Josef Suk byl žákem A. Dvořáka od 15. ledna 1891 do konce školního roku 1891/92, Vítězslav Novák ve školním roce 1891/92.

729 Chvála má na mysli boje, jež se odehrály mezi skupinou hudebníků soustředěných kolem časopisu *Smetana* a skupinou kolem *Hudební revue* v době před první světovou válkou o hodnocení tvorby A. Dvořáka, J. Suka a V. Nováka a měly dozvuky ještě po roce 1918.

730 Koncert spolku svaté Elišky se konal 7. listopadu 1893. Klavírní variace byly provedeny ještě na koncertě Hlaholu 10. prosince 1893.

731 Chovanec (Zörling) je úřední název posluchače konzervatoře v Praze v době, kdy byla utrakvistická.

732 Téma variací je převzato ze Schumannova *Jugendalbum* op. 68, č. 34.

733\* Bylo to *klavírní trio z g moll*, které po té jako Novákův op. 1 vyznamenáno bylo cenou České akademie.

O dvě léta později (v prosinci 1895)<sup>734</sup> všiml si Spolek pro komorní hudbu slibné vlohy Novákovy a přinesl jeho **klavírní kvarteto z c moll**.<sup>735\*</sup> Byl v něm pokrok, smělejší rozmach. „*Tu a tam*“ – cituji opět vlastní kritiku z *Politik* – „*je leccos ještě neobroušené, ostrohranné v Novákových větách provedení, avšak nic není povrchní, přizpůsobené opotřebované šabloně. Zvláštností první věty jest zpěvnost tématu hlavního i vedlejšího, a svědectví o zdravém smyslu pro správné uspořádání této věty, že hybnost protimotivů a bohatý kontrapunkt tvoří protiváhu proti této rozhojněné zpěvnosti. Půvabem svěžesti oplývá následující Scherzino, jehož trio vyznívá lidově a zjevně podléhá vlivu výrazu dvořákovského. Vliv mistra Dvořáka na mladého skladatele, který byl jeho žákem, v tomto kvartetu častěji se uplatňuje, avšak ne tím způsobem, že by naznačoval odvislost žákovy invence od invence učitelovy. Kresba je všady majetkem Novákovým a má určité rysy. Adagio (3. věta) uvádí se ušlechtilou kantilénou violy, k níž housle pějí krásně vynalezenou protimelodii; jakmile přistoupí violoncello, utuží se zajímavě předivo tónů, šíří se mohutně při opakování v klavíru a nakonec vyzní náladově. Proti patosu adagia silně kontrastuje veselý základní tón závěrečného allegra, jehož obsah v 6/8 taktu naplňuje se živou, příležitostně též humoristicky pointovanou hudbou.*“

Zůstáváme-li prozatím při komorní hudbě, kterou bohatě naplňuje se první, dvořákovskou influencí nasycená tvorba Nováková, ocitujeme se roku 1898 před **klavírním kvintetem z a moll** (op. 12),<sup>736\*</sup> jehož závěreční věta poprvé otevřeně, s jistou pýchou přiznává se k **barvám slováckým**, které nadále, po téměř celé desetiletí byly příznačnými barvami Novákovy skladby a tou měrou smísily se s barvou vlastní jeho krve, že i po využití se jeho moravismu zanechaly stopy v jeho projevech, jaksi utkvěly na uměleckém jeho erbu. Ač moravismus Novákův, vzniklý z cestovní záliby a živěný mocně vzrůstající láskou k lidu a zemi, byl přijatý, nepřestal na popisnostech, nýbrž způsobil trvalé přilnutí invence umělcovy k slováckému hudebnímu živlu lidovému, stal se charakteristickou značkou jeho osobnosti. Proto i v nejzralejších jeho pracích, v kterých idejově i výrazově osamostatněla jeho tvorba, ozývá se ohlas tohoto živlu, jistě ne zúmyslně vyvolaný, nýbrž podvědomě, jako součást hudebního myšlení a citění skladatelova se uplatňující. O kvintetu napsal jsem pod dojmem prvního jeho provedení Českým kvartetem a prof. J. Jiránkem (tedy ovšem výborném) v *Politik* ze dne 26. ledna 1898, že jest to skladba obsažná, dosti těžká pro poslech. „*Třeba se teprve vžítí do hustého přediva vět allegrových, v kterých po způsobu dvořákovském lidově zabarvená témata zpěvná vyzařují z umělé tkaniny kontrapunktické, jež hlavně poutá pozornost. Novák píše hudbu po běžném názoru těžkou, k opětování návštěvy vybízející.*“ ... „*Nejvýznamnější z tří vět kvinteta jest prostřední, téma (staročeská píseň<sup>737</sup> z 15. století) s variacemi; z těchto vane vzácný duch, vzbuzující zvláštní zájem o skladby Novákovy, a podporuje vznik cenných kreseb miniaturních, z nichž mnohá je v pravdě kabinetním kouskem duchaplné invence a krásné práce.*“

O dvě léta později, v listopadu<sup>738</sup> roku 1900 objevilo se (opět ve Spolku pro komorní hudbu a opět Českým kvartetem nejvřeleji doporučeno) nové komorní dílo Novákovy, **Smyčcové kvarteto z G dur** (op. 22), již z cela po slovácku si vedoucí, zároveň pak vyjadřovací způsob skladatelův, přes dále se uplatňující influence dvořákovské, značně osamostatňující. „*Národní rázovitost skladatele, který ve své vynalézavosti se zálibou přibližuje se typům moravské (slovácké) hudby lidové, prýští nové skladbě ze všech pór. Toto přináší převahou hudbu*

734 Koncert Českého spolku pro komorní hudbu, při němž České kvarteto provedlo spolu s profesorem Jiránkem klavírní kvartet z c moll, se konal 2. prosince 1895. Kvartet byl však proveden už předtím na večírku pražské konzervatoře 19. dubna 1894, přičemž Novák hrál klavírní part.

735\* Uveřejněné později v přepracování Simrockem v Berlíně jako op. 7.

736\* [V] původním znění, v kterém bylo premiováno (tiskem vyšlo později u Simrocka po částečném přepracování), provedl je Spolek pro komorní hudbu v lednu 1898.

737 Staročeská píseň z konce 15. století v druhé větě klavírního kvinteta z a moll je píseň *Elška milá, srdečná*. Srov. Hostinského 36 *nápěvů světských písní českých z XVI. století* (Praha, 1892), s. 13.

738 *Smyčcový kvartet G dur*, op. 22, byl proveden na koncertě Českého komorního spolku Českým kvartetem 12. listopadu 1900.

náladovou, projev poetických meditací, jimiž vůbec bohata jest tvorba Novákova, nehoví však po stránce formové libovůli, ku které poetická zasněnost snadno svede, a dbá komorního slohu skladby.“ (Politik, 22. listopadu 1900 [sic]).<sup>739</sup> Na mne působila tato skladba silným dojmem; poutala svým vysloveným sklonem k modernosti, v náladovostech a zasněnostech svých dávala tušit blízkost impresionismu, ba přímo již vniknutí jeho do díla Novákova. Dvořák, jemuž se zamlouvala lidová invenční značka nové skladby, postřehl ovšem zároveň jeho tužbu impresionistickou, které nepřál, považuje ji za pobloudění. Netajil se v této příčině svým odsudkem věci, které já jsem se ujímal. Tak stalo se, že při poradě v domě Hlávkové o udělení spolkových cen pro díla komorní, o které Novák spolu konkuroval, naše mínění odlišná ostře se střetla. Nebyla to první moje potyčka za právo nového směru, ale zanechala ve mně jistou roztrpčenost, pro kterou nepřijal jsem více volby do poroty k posouzení děl o ceny Spolku pro komorní hudbu se ucházejících.

Sledující další vývoj komorní tvorby Novákovy, staneme s radostným údivem nad dílem nám obzvlášť sympatickým: miním klavírní **Sonatu eroicu**<sup>740</sup> (vydanou 1904 edicí M. U.). „Je v ní síla a vznos, heroický rys, který ospravedlňuje pretenciózní její označení. Energicky vypjaté hlavní téma prvního allegra (z f moll), které po odhodlaném výstupu obrací se do Des dur a po obratné enharmonické změně další vedení prvního dílu ve formě sonátové přenechává krásnému zpěvnému tématu v E dur, je vlastně základním pro celou skladbu, neboť též hlavní myšlenka závěrečného, do slováckého tónu zladěného allegra, jež nastupuje po úzce spjatém andante, má příbuznostmi s ním rysy, rodinnou podobnost. Věta provedení v prvním allegru, ve svém vzestupu, do spojení obou témat vyústí, náleží k nejlepšímu, co u nás napsáno pro klavír.“ ... „jak to krásně uděláno a jak krásně to zní!“ (Politik). V této sonátě o úporném duševním boji pějící, znovu a stupňovaně zdůrazněna je impresionistická snaha skladatelova, která nadále v jeho díle stává se vůdčí, rozhodující.

Další dvě komorní skladby Novákovy, **klavírní trio v baladové formě** (op. 27) a premiované druhé **smyčcové kvarteto z D dur** (op. 35),<sup>741</sup> jsou obrazem duševního hnutí skladatelova, probíjejícího se prudkými konflikty, po kterých začasť opanuje nálada bolně rezignovaná. Impresionism v nejvlastnější své vnitřní podstatě a vnější podobě, znovuprožívání dojmů v tónech, ohlas vášní, jimiž nitro je zmítáno, a smírné světlo ideálů, po nichž duše touží! Že skladatel, naplněn takovými pocity, při jejich projevu v díle komorním neohlíží se na příkazy formy, na tradiční její požadavky, nýbrž přijme za svou formu, která za práce udá se sama s sebou, či vlastně určuje se obsahem skladby, nemůž překvapiti. Klavírní trio, „v příčině zvukovosti, rázovitosti a svěžesti invence, pak umělecké uvědomělosti výrazu snad že nejlepší komorní hudba Novákova, je jednověté“ ... „Jeho specialitou jest skutečně vypravovací baladový tón, žádný primitivní, objektivně chladný, nýbrž temperamentní, vášnivě akcentovaný, jinak též žalně přitlučený nebo ironisující tón!“ (Politik ze dne 1. června 1905).

O kvartetě zní má zpráva (v Politik ze dne 24. října 1906) takto: „Již v klavírním triu v baladové formě zřekl se Novák tradiční formy a nový kvartet smyčcový nehlasá návrat k ní. Forma díla navně dvouvětého přizpůsobuje se zúplna náladovým potřebám skladatelovým. Duší tohoto kvarteta je jeho Largo misterioso ve fugovaném slohu se uvádějící, kus vysloveně náladový, jemuž ovšem nikterak neškodí, že s jeho invencí splývá vzácné umění kontrapunktické, a význačná obratnost ve skladbě imitační. Schválnost, s kterou v této větě jednotlivé tóny průchodní a průtažné vypínají se svou tvrdostí a trpkostí, je rostlina moderní; vůbec převládá moderní tón v tomto largu, které v důsledcích svého rázovitého tématu a vzácného čtyřhlasu má vzezření pravého díla uměleckého.

---

<sup>739</sup> Má být 21. listopadu 1900.

<sup>740</sup> Sonata eroica, op. 24, pochází z roku 1900. Článek vyšel v Politik 5. března 1905.

<sup>741</sup> Klavírní trio d moll quasi una ballata, op. 27, z roku 1902 bylo vydáno firmou N. Simrock 1903. Premiéra se uskutečnila v Brně 6. dubna 1902 a v Praze dílo poprvé uvedlo České trio 16. února 1903 v Českém komorním spolku. Smyčcový kvartet D dur, op. 35, byl poprvé veřejně proveden v Berlíně v listopadu 1905 Heroldovým kvartetem. České kvarteto uvedlo dílo poprvé v Praze 22. října 1906.

Zaujímá celý prvý díl skladby (do výše se pnoucí hlas prvních houslí na konci posiluje zvukový efekt tohoto rázovitého kusu) a má rozhodující závěrečné slovo též v dílu druhém, v kterém úvod vášnivě zvířený vyústí do věty scherzové, kousavými humory si zahrávající, načež nastává návrat k výšinám *larga misteriosa*. Jako před orchestralními skladbami Novákovými, tak i před jeho hudbou komorní průměrný posluchač nemá postavení snadné; skladatel žádá, aby vzestoupil k němu a zaujal stanovisko, z kterého lze přehlédnouti tuto jeho hudbu – to však každý nedovede.“

Prodlél jsem poněkud déle u komorní hudby Novákovy, již proto, že v ní jeví se jasně vzestup jeho tvorby a zrcadlí se duševní proces, který způsobil přerod romantika v impresionistu. Také doba moravismu Novákovy, přechodná sice, ale vlivná v příčině utváření se hudební povahy umělce, se v ní obrátí a dá se stopovati ve své evoluci i ve svém sestupu. Poněvadž v uměleckém vývoji Novákově není trhlin a překotnosti, po vnějších vlivech prvotních čím dále více vnitřní život umělcův tvoří podstatu a určuje směr jeho projevů hudebních, lze stejný proces sledovati u Nováka též v ostatních oborech hudební skladby, ku kterým přílnula jeho tvorba, v lyrice, pak ve skladbě klavírní, orchestrální a smíšené (kantátě). Pohříchu nelze v rámci tohoto pojednání, ponejvíce ku řadě vzpomínek jen povšechně urovnaných se přimykajícím, stopovati tento vývoj ve všech těchto oborech od díla k dílu; dlužno spokojiti se se zachycením význačných momentů, jak utkvěly mi v paměti a zaznamenány jsou v mých referátech. Při tom na cestě k velkým, složitým dílům umělce dospívajícího a dospělého skladeb drobnějších možno dotknouti se jen mimochodně.

Tak hned **písně** jedno- a vícehlasé, ač právě tyto dovolují a umožňují nahlédnouti hlouběji do duševní dílny umělce, a do jeho rostoucí náklonnosti k impresionismu rychleji a ochotněji se vžívající, nežli skladby instrumentální, s tradicí formovou tíže se loučící. Že zpěvná duše Novákovy lne k písni a vždy znovu k ní se utíká, aby ve spojení s básnickým slovem vyjádřila své plesy, touhy a boly, je přirozeno. Proto všechny fáze jeho vývoje v ní se zračí, všechny vlivy vnější, probuzené vlohy se zmocňující, všechny vášně a stesky nitra vzrušeného, všechny průlomové vlivy v boji za osamostatnění výrazu, počátky sklonu k impresionismu a přerod umělecké bytosti v něm. Od lyriky dvořákovskou influencí prostoupené, či Hugonu Wolfovi<sup>742</sup> se přibližující (cykly [**Písně**] op. 4, **Pohádka srdce**<sup>743</sup> op. 8 a **Cigánské melodie** op. 14), přes zpěvy vznikající a mohutnícím moravismem Novákovým se nasycující (**Písničky na slova lidové poezie moravské, Slovenské spevy, 25 slováckých lidových písní, sbory Ranoša a Zakletá dcera** aj.), přes [cyklus] **Melancholie** (op. 25) a [**Dvě**] **balady** (op. 28), ohlašující pohroužení se v sebe sama, k **Údolí nového království** (op. 31), v kterém opojení náladovostí a snaha o citové prohloubení výrazu prozrazuje víru v impresionism, a dále k **Notturnům** (op. 39) a **Erotikonu** (op. 46), v nichž modernista Novák je již zcela svým, domohl se vlastního způsobu vyjádření toho, co cítí a čím je ovládán – celý život umělcův se tu zobrazuje, celý jeho vzestup, všechnen zápas o samostatnost, vše pronikání k vlastnímu slohu, k vítěznému to cíli všeho snažení. Označuje tedy **Erotikon**, pějíci po zasněnostech soumraku a probouzejícího se rána v jasnu slunečním nadšeně hymny lásky, vrchol lyriky Novákovy. „*Jaká to výraznost projevu a co nového zvukového půvabu v něm! Tato hudba pravý to opak hudby vidu, o níž Ambros promlouvá, neporovnatelně lépe se poslouchá, nežli čte. Nejkřiklavější odvážlivosti ortografické a modulatorní v obsažném klavírním doprovodu těchto písní, stávají se jasnými a přirozenými, jakmile nota ožije tónem.*“ (Union, 7. listopadu 1912).

Podstatnou součástí Novákovy tvorby je **skladba klavírní**. Jsa sám zručným pianistou a obeznámiv se záhy s poklady literatury klavírní, od mlada zvykal si klavíru svěřovati své myšlenky, považovati jej za svého důvěrníka, obcovati s ním intimně. Třeba klavírní práce Novákovy namnoze domáhaly se lisztovského zvukového lesku (tak

<sup>742</sup> Hugo Wolf (1860–1903) proslul vedle Franze Schuberta (1797–1828) jako jeden z největších německých skladatelů písní.

<sup>743</sup> Písně skladby Novákovy od *Pohádky srdce* až po *Erotikon* jsou: *Pohádka srdce*, op. 8, z roku 1896, *Cigánské melodie*, op. 14, z roku 1897, *Písničky na slova lidové poezie moravské*, I. řada, op. 16 a II. řada, op. 17, z roku 1897, III. řada, op. 21, z roku 1898, *Slovenské spevy*, z roku 1900, *25 slováckých lidových písní*, z roku 1901, *Dvě balady na slova lidové poezie moravské: Ranoša a Zakletá dcera* pro smíšený sbor s klavírem, op. 19, z roku 1898, *Melancholie*, op. 25, z roku 1901, *Balada dětská a Balada horská*, op. 28, pro střední hlas a orchestr na slova Jana Nerudy, z roku 1902, *Údolí nového království*, op. 31, z roku 1903, *Notturna (Noční nálady)*, op. 39, z let 1906–1908, *Erotikon*, op. 46 z roku 1912.



zejména v prvních pracích, ještě školských, ve *variacích na Schumannovo téma*<sup>744</sup> a v *klavírním koncertu z e moll*,<sup>745</sup> který teprve dvacet let po svém vzniku dostal se na veřejnost,<sup>746</sup> přec povahou svou tíhnu k procítěnostem, zasněnostem i rozvášněnostem schumannovským. Okázalost vnější může se jim přihoditi, již proto, že jejich tvůrce vyzná se v brilanci slohu, kterou jako pianista, k virtuozitě směřující, v mládí hojně se zabýval, ale není jí v jejich obmyslech.

Teprve v listopadu roku 1915 proveden byl tento koncert poprvé (v jednom z nedělních symfonických koncertů České filharmonie). Z posudku o něm (v *Národní politice*) stůž zde následující: „*Přísný sebesoud Novákův propustil klavírní koncert nyní patrně proto, že neodolal jeho zdravé životnosti, troulfálemu rozmachu mladistvé síly, ovšem ne ještě vůdčí, nýbrž vedené. Dva vlivy vnější, Lisztův a Dvořákův, zápolí o primát v žakovském díle Novákově. V příčině koncertantního slohu je vliv Lisztův určovací v celém rozsahu skladby, v které dle obmyslu prvotního měla býti vystavena vedle kompoziční schopnosti též klavírní virtuosita skladatelova; invenčně uplatňuje se tento vliv v prvním allegru, k obdobné větě Lisztova Es dur koncertu vzhlízející, i v lyrice následujícího andante. Dvořákův vliv na prvotní tvorbu Novákovu vyzírá z věty závěreční (Allegro giusto), která celým svým typem (furiantovským) přiznává blízkost vzoru dvořákovského. Přes tyto závislosti vnější, z části i vnitřní, nelze nepostřehnouti v díle Novákově značku povolnosti skladatelské, prorokující pozdější jeho vyvolenství. Jiskřivá rytmika, výraz, všednosti zdaleka se vyhybající, temperamentně zostřený a vynikající schopnost tvárná, u začátečníka v této vyspělosti naprosto překvapující, potěšuje tím, co již skýtá, i tím, co do budoucnosti věští. Bylo by věčně škoda bývalo potlačit toto dílo, které přesvědčivě stanoví vyvýšenost bodu, z kterého Novák vyšel při svém vývoji skladatelském.*“

Pro fantazie umělcovy, projevy náladové, líceň postupů vnitřních i vnějších, je ve tvorbě Novákově klavír nejmilejším prostředkem vyjadřovacím; nejrychleji odpovídá k jeho otázkám, nejsnáze porozumí vznětům jeho duše, nejochotněji dává se do služeb jejích projevů. V periodě přechodní hlásí se po cyklu *Můj máj* (op. 20)<sup>747</sup> klavírní skladby s jistou vroucností, rozradostněností, ba nadšeností k moravismu Novákovu. Vedle zmíněné již *Sonaty eroiky*, přínaležející k nejvýznamnějším skladbám Novákovým, *Dva valašské tance* (op. 34)<sup>748</sup>, a obzvlášť později vzniklá (1903) *Slovácká suita* (op. 32)<sup>749</sup> naplňuje se horoucností touhy skladatelovy po Slovači a vděčnými vzpomínkami na šťastné chvíle v kraji a mezi lidem zažité. Uvádím zde několik slov z kritiky, kterou pozdravil jsem (v *Politik* ze dne 15. prosince 1903) vydání *Slovácké suity* v edici M. U.: „*Nejvíce šíří se v ní čtvrtá věta, taneční parafráze U muziky. Musset*<sup>750</sup> *a klátivý pohyb basů v sekundě jest hlavní značkou této svěží taneční hudby, výborně lidový tón vystihující, která svým tuhým realismem výrazu a jistou roztomilou umíněností v uplatňování tématu při průchodu mezi ohrocenými harmoniemi připomíná Griegův způsob práce. Celou hloubkou poetické vnímavosti, již u Nováka vždy si velice ceníme, dává pociťovati závěreční obraz V noci, noční to hudba zabavujícího zabarvení v měsíčním svitu a vonné náladovosti. Těž šepot lásky lze v ní zaslechnouti, neboť nočním tichem zní v kypré melodii rozkvétající lidový zpěv, tvořící podstatu třetí věty, nadepsané Zamilovaní.*“ Věta

<sup>744</sup> *Variace na Schumannovo téma*, op. 1, pochází z roku 1893.

<sup>745</sup> *Klavírní koncert e moll*, op. 10, z roku 1895 byl poprvé proveden 21. listopadu 1915.

<sup>746</sup> Na toto místo vložil E. Chvála rozsáhlou podčarovou poznámku, kterou vkládáme do hlavního textu jako následující samostatný odstavec, pojednávající o premiéře klavírního koncertu. Recenze vyšla 25. listopadu v *Národní politice*.

<sup>747</sup> *Můj máj*, op. 20, pochází z roku 1899. Původní titul byl *Eklogy*, řada II.

<sup>748</sup> *Dva valašské tance*, op. 34, vznikly roku 1904.

<sup>749</sup> *Slovácká suita*, op. 32, z roku 1903 byla téhož roku instrumentována.

<sup>750</sup> *Musette*, skladba, v níž je užito basové prodlevy, která připomíná zvukově basový tón dud.

závěreční připomíná jiný cyklus klavírních skladeb *Písně zimních nocí*,<sup>751</sup> v blízkosti *Slovácké suity* vzniklý, avšak v projevech své náládovosti již otevřeně k víře v impresionism se přiznávají. Nejvyspělejším projevem této víry, čím dále nadšeněji vyznávané jest pětivětý cyklus básní *Pan*<sup>752</sup> (1910), doličujících umělcův boj se životem, rozkoše, kterých skýtá, vášně, které vzbuzuje, dojmy vzrušující a utěšující, zažité v objetí přírody, na horách, v lesích, na moři, opojení láskou. „*Co umělci vypravují jeho milované slovácké hory, co hlásí mu moře majestátně se vlnící, erotické touhy, podmanivou poesii lesa vzbuzené, prudké náporů vášně v závěreční větě Žena, jejíž koncepce v hlavním díle jakoby vznikala z překypujícího varu krve, kdežto v příkré protivě při zahledění se na ženu-matku utvařuje se měkce, oplývá něhou*“ (*Union*, 16. ledna 1913) – takový jest obsah *Pana*. Velkolepý nástin velkolepého programu, pronikající ku krajním mezím výrazových možností klavírních, mnohdy jak by uchvácen pochybnostmi o stačitelnosti prostředku a puzen touhou po překročení těchto mezí. Že touha tato po provedení a uveřejnění *Pana* v původním znění neutuchla, toho důkazem, že nedlouho po té klavírní skladba přioděna rouchem orchestrálním. Nebylo to v tomto případě poprvé, že Novák dodatečně orchestroval svou klavírní skladbu. Učinil tak předtím již se *Slováckou suitou*; též některé klavírní doprovody zpěvů předělal na orchestrové. U skladatele umělecké rozvahy Novákovy takový počín nezrodil se z příčin náhodných; zajisté přivedilo jej přesvědčení, že orchestr bude ještě výmluvnějším interpretem jeho obmyslů. Netřeba nad tím se pozastavovati. Snaha umělcova výhodněji umístiti své dílo, přiblížiti je pozorovateli tak, aby lépe bylo obzíráno a snáze pochopeno, je přirozena. V případě *Pana*, který jako skladba klavírní pro složitost výrazu a nesnadnost plastického podání přístupen jest jen užšímu kroužku pianistů dovedných a umělecky prozíravých, a nad to na mnoha místech zjevně dožadovala se větší a bohatější palety barev, zmíněného účele skutečně dosaženo; dílo stalo se přístupným i širším kruhům zájemníků a zvýšilo pomocí bohatějších prostředků účinnost své lícně. Tím nikterak neupozaduje se cena původního znění, eminentně klavírního slohem i výrazem. Odlišně od klavírní tvorby Dvořákovy, při které skladatel, píše pro klavír, myslí začasť orchestrálně, Novák, píše pro klavír, myslí klavírně a z moci vlastní vyspělosti klavírní, dovede obzvlášť výstižně na klavíru povědět, co si myslí. Právě *Pan* zůstane obdivuhodným dokladem toho, jak modernism těží z výrazových možností klavírních, tvoře v odpoutanosti své od tradic zvuky nové.

Obracím se nyní k vlastní **orchestrální skladbě Novákově**. První, co z ní vniklo do veřejnosti, byla **čtyřvětá serenáda** (op. 9, pro menší orchestr bez pozounů),<sup>753</sup> kterou provedl Kovařovic v posledním symfonickém koncertu Národopisné výstavy.<sup>754</sup> Měli jsme tehdy sice dojem, že Novákovi klavír je bližší orchestru, ale invence díla překvapila svou obsažností. „*Co u Nováka již dříve vzbuzovalo pozornost a naděje, původní a bohaté hudební myšlení, při kterém koncept nabývá jisté hutnosti, donucující k tomu, aby v něm jako v knize obsažně četlo se mezi řádky (což u mladého umělce lze považovati za značku nadání), shledáváme též v této serenádě. Její zvláštností je pečlivé, skoro úzkostlivé tlumení každého radostnějšího vznětu, ku kterému tradice tohoto druhu skladby opravňuje a nabádá. První věta, allegro sonátové formy, podniká a několikrát opakuje náběh k rozveselení hry zvukové, avšak vždy zase rychle vrací se k poetické meditaci celek ovládající. Spíše zdobným než vysloveně veselým zjevem je druhá, mazurková věta serenády, v níž zvláště trio zabavuje svou procítěností. V nejjasnějším světle objevuje se vynikající vynalézavost skladatelova v adagiu (3. větě); nic obyčejného, nic nuzného, i v tom, jak zachází se s tématem, uplatňuje se rázovitost, slibující samostatný sloh, jehož vyzrálému umělci bude lze se domoci. Čtvrtou větou je rondo, jehož vůdčí myšlenka je scherzovitá, ale nebrání častému uchýlení se do oblasti měkkého citu, který na konec i tu nabývá převahy. Celek je silným uměleckým projevem, zasluhujícím aby vešel v širší známost.*“ (*Politik*, 1. října

<sup>751</sup> *Písně zimních nocí*, op. 30, byly dokončeny roku 1903.

<sup>752</sup> *Pan*, báseň v tónech o pěti větách, op. 43, pro klavír z roku 1910 byla instrumentována roku 1912. V klavírním znění byla poprvé interpretována Václavem Štěpánem 14. listopadu 1911, v orchestrální podobě poprvé zazněla 12. ledna 1913.

<sup>753</sup> *Serenáda F dur* z let 1894–1895 pro malý orchestr nesla původně opusové číslo 9.

<sup>754</sup> Karel Kovařovic provedl *Serenádu F dur* na posledním symfonickém koncertu Národopisné výstavy 27. září 1895.

1895). Obecenstvo chovalo se k novému dílu dosti rezervovaně. Snad že zarazila je hutnost projevu, snad že postrádalo v něm dráždivých zvuků efektní orchestrace. Jisto je, že ani po desíti letech, u příležitosti provedení serenády za řízení Nedbalova,<sup>755</sup> nedovedlo se pro ni rozehráti. Můj referát v *Politik* ze dne 9. března 1906 zjišťuje přímo, že obecenstvo před Novákovou serenádou „propadlo“.

Při vzpomínkách na první orchestrální věci Novákovy ujasňuje se v mysli znovu postřeh, že první orchestrální práce Novákovy postrádaly zvukového lesku. Zpráva o Slovanském koncertě<sup>756</sup> roku 1897, v kterém skladatel debutoval dvěma tanci, **furiantem** a **sousedskou**, nepřímo dotýká se tohoto nedostatku, který ostatně ani Novák sám nepřezíral a proto také neváhal ani v dílech vyvrážděných na základě zkušeností při jejich provedení nabytých, podnikati retuše v instrumentaci. Trvalo to nějakou dobu, nežli Novák, vyrostlý v bezprostřední blízkosti koloristického umění Dvořákova a přec poměrně málo z něho těže (nejmň u porovnání se svým kongeniálním stejnoměrným soudruhem Jos. Sukem), dovedl se odpoutati od indiferentních barev orchestru brahmsovského, do kterých v prvních fázích své orchestrální tvorby se zahleděl. Pak ovšem vrozený vlastní smysl pro kyprou zvukovost, procitnuvší a vymanivší se z područí ukázal mu cestu vzestupně k úspěchu vedoucí.

Prvním vítězstvím Novákova impresionismu v oboru skladby orchestrální byl **symfonický obraz V Tatrách**<sup>757</sup> (úplným teprve po vydatných retuších dodatečných), která poprvé byla provedena 25. listopadu roku 1902 Českou filharmonií za řízení Nedbalova. Několik slov z kritiky (v *Politik*) o tomto provedení: „*V nadějně tvorbě Novákově vůbec znamená toto dílo silný krok, v jeho orchestrální skladbě hned velký skok ku předu. Kdo má v paměti jeho ouverturu k Maryše,*<sup>758</sup> *shlédne v partituře tohoto symfonického obrazu mnohem ujasněnější a působivější hru orchestrální a postřehne v něm zároveň smysl pro půvab barev zvukových, který jako přednost dosud nevyňikal mezi cennými vlastnostmi nadání Novákova. Krása citění naplňuje toto dílo v lícni markantních rysů a svěžích barev. Poetický program básně lze vysvětliti několika slovy: Máme před sebou poutavý obraz horského kraje, nad nímž hrozivě vypínají se mraky bouří věštící. Bouří drtí se na nebetýchých skalách taterských, zapadající slunce zlatí temena vrchů, z dále zaznívá večerní klekání a klid noci vkládá se do údolí. Námět tento je zdravě hudební a byl vynálezavostí skladatelovou úspěšně oplodněn. Malé zpěvné téma, jehož synkopovaný projev je ohlasem slováckého tónu lokálního, ovládá idylu. Vyvíjí se poutavá hra s motivem, z které větově logicky vyrůstá líceň bouře. Přes básnickou volnost námětu ovládá přísný hudební pořádek toto dílo, jehož vzácná invence přesvědčuje o bohatství nadání, z něhož Novák čerpá.*“ – V *Tatrách* je vlastně posledním oficiálním vyznáním moravismu Novákova, posledním okázalým projevem jeho vroucí lásky k Slovači, která i po vybouření svém zanechala stopy v duši umělcově, splynula s hudební podstatou jeho propukající osobitosti, zlaďující se tu již otevřeně do tónů impresionismu nadále vůdčího ve vsí tvorbě Novákově.

Přimočárně – a jak u umělce zdravého jádra a vážné snahy ani jinak býti nemůže – v linii vzestupné vyvíjí se po symfonickém obraze *V Tatrách* modernismus Novákův. Jmenuji jedním dechem **dvě symfonické básně** charakterizující postup tohoto modernismu: **O věčné touze** (z roku 1905) a **Toman a lesní panna** (z roku 1908 [sic]).<sup>759</sup> Směrnicemi svého citového vzruchu tvoří protivu: tam roztesklivění, touha lidská, jen se životem zmírající, zde nezkrotná vášeň, do záhuby strhující, dva světy se různící, skoro protilehlé, ale stejnou silou obraznost umělcovu k sobě poutající a výraznost jeho napínající. Proto obě obmyká společný titul: **Touha a vášeň**.

755 Oskar Nedbal provedl *Serenádu F dur* 6. března 1906.

756 Slovanský koncert se konal 31. října 1897, na něm zazněly dva ze tří tanců obsažených v op. 15 (původně pro čtyřruční klavír), a to *Furiant* a *Sousedská*.

757 *V Tatrách*, op. 20, symfonická báseň pro velký orchestr, byla složena roku 1902.

758 *Maryša*, op. 18, ouvertura k dramatu bratří Mrštíků z roku 1898, byla poprvé provedena 28. ledna 1899.

759 *O věčné touze*, op. 33, hudební báseň pro velký orchestr byla provedena 8. února 1905. *Toman a lesní panna*, op. 40, hudební báseň podle Františka Ladislava Čelakovského z roku 1906 byla provedena 5. dubna 1908. Roku 1909 obdržel Novák za obě básně, jež tvoří celek nazvaný *Touha a vášeň*, cenu České akademie.

Přiznávám se, že *O věčné touze* je mi obzvláště blízká, že její zjev mocně mne zaujal, zůstal jaksi památným v řadě mých hudebních zážitků. Dávám opět slovo své zprávě o premiéře (v *Politik* ze dne 11. února 1905): „*Známa jest z Andersenovy obrázkové knížky bez obrázků povídka o malíři, který cítí se osamělým ve své podkrovní světničce městské, až vyhledá ho dávný věrný jeho soudruh měsíc, každého večera k němu zavítá a vypravuje, co zažil. Osmadvacátý večer vypravuje měsíc svému příteli, jak za tiché noci shlížel divy na dně mořském, pak viděl, jak z hejna labutí přes moře letících jedna unavena slétala stále níž, stále více se upozadovala, až konečně s rozpjatými křídly klesla na hladinu mořskou. Tu však zdvihl se osvěžující vánek, a oživil síly zemdlené labuť, která opět vzlétla do výše a v ranních červánkách zamířila k dálnému břehu – sama, s nevýslovnou touhou v srdci. Tato povídka a její symbolism daly Novákovi podnět ku skladbě předmětné symfonické básně. Výraz neukojené touhy, kterou život se naplňuje, je oplodňujícím živlem této básně, do které ve dvou mohutných elevacích, jedné diatonické a druhé chromatické, jaksi ve dvou obrovských vlnách vlévá se zvukový proud. Z počátku klidný svit luny ve třpytných zvukových paprscích harfy a zářivých houslích (tóny G a A v oktávě třikrát čárkované), po prvé, na vrcholi se zhroucející gradaci (shlédnutí dna mořského, jehož rostliny své ruce vzhůru vzpínají k povrchu, světlu), na konec, po druhé gradaci znovu žalozpěv touhy labuť osamoceně. Celek je náladovým obrazem duše, jedině symboly s povídkou souvisejícím. Zcela moderní, poněkud dekadentně nadechnuté, jako zvolený námět sám, jest též jeho zhudebnění v mlhavých náladových tónech zvláštní barevné směsi, z které vynořují a do které stápejí se charakteristické hudební projevy, postupně určitějších tvarů nabývající. Tematická práce a opřádání motivů způsobem jen vynikajícím hudebním myslitelům vlastním stanoví v tomto orchestrálním kuse pořádek od běžné praxe se odlišující, ale logiku a umělecký rozmysl respektující; po vnější stránce přibližuje se dílo projevům Richarda Strausse, jeho tóny citové vynořují se však z hloubi duše umělcovy. Vše je nevšední v tomto kuse, i základní jeho tónina C dur, jež v zálibě své pro B (hned při rozvedení vysoké sekundy houslí, paprsky měsíční vysílajících) mixolydicky se zabarvuje a již v prvním motivu (flétny a hoboje) odbočuje do Dis a Cis. Novák nevymýšlí nic všedního a též výraz jeho myšlení je nevšední; stupnice, po které jeho hlasové spoje vystupují a sestupují, má mnoho mezipřeslíků, s kterými harmonik starého řádu nebude věděti si rady. Zavládát v orchestrální větě nové umění, jehož naše nejsilnější talenty, Suk a Novák, jsou oddanými proroky; tím neběrou na se úkol vděčný, neboť širší obecenstvo zajisté ještě hodnou chvíli chovati se bude trochu cize k novému umění. Ono má svou vlastní melodii, již však není snadno si pamatovati – a to zlobí naše stařešiny.<sup>760\*</sup> Z obou gradací symfonické básně Novákovy hraje prvá barvami přitlumenými, druhá, vlastní to zpěv touhy, barvami živějšími. Žalnými zvuky zpěvu labutího, který nejdříve zanotuje sólová viola a pak převezme flét[n]a, nese se moravský tón lidový, do něhož Novák melodie se zálibou zladuje. Vášnivý vzruch proniká sekvencí znázorňující vzlet osamoceně labuť. V nejvyšším bodě přejímají labutí zpěv sólové housle, ještě výše jej vypínajíce – s nevýslovnou touhou v prsou letí labuť ku břehu. Na konec vrací se začáteční hudba měsíční noci a tiše vyznívá zvláštním způsobem na kvintsextakordu šestého stupně – neukojená touha, o níž měsíc vypravoval, nalézá i v tomto závěrečném akordu svůj vhodný náladový tón. Považuji Novákovu symfonickou báseň *O věčné touze*, veskrze moderní to, zraky své jasně do budoucnosti upírající kus za jedno z nejrazovitějších a umělecky nejprohloubenější[ch] děl naší orchestrální literatury; oproti symfonické básni V Tatrách učiněn tu velký krok, tak říkajíc, celý skok ku předu. Možno, ba pravděpodobno, že nové dílo nechalo část posluchačstva za sebou. Co škodí? V umění potřebí též osamoceně v před letících divokých labutí!“*

Nemohl jsem si odepřít, citovati zde v plném znění zprávu o díle, které ve tvorbě Novákově stojí na rozhraní dvou světů, loučí se s minulostí a odhodlaně vstupuje do nového, osamostatnělého života; tříbí se tu sloh umělcův, sílí jeho osobitost v projevu. Nový smělý krok ku předu, a Novák ocitl se v horkém ovzduší nezkrotné vášně, která vybíjí se v projevech bouřlivých, výstředních, bezohledných. Míním tu symfonickou báseň ***Toman a lesní panna***,  
<sup>760\*</sup> Volná aplikace citátu z Wagnerových *Meistersingrů*. [Chvála parafrázuje promluvu Hanse Sachse k Walterovi von Stolzing ze třetího dějství *Mistrů pěvců norimberských*:

„Nur mit der Melodei  
 seid ihr ein wenig frei;  
 doch sag' ich nicht, dass es ein Fehler sei;  
 nur ist's nicht leicht zu behalten,  
 und das ärgert uns're Alten.“]

v které po mém názoru vyvrcholuje výrazová smělost umělce, vydrážděná námětem a výbojná u vědomí své síly a soběstačnosti. Odstředivá snaha, ku které český modernismus před tím netíhl a poté se nevrátil, pro okamžik nabývá tu vůdčího vlivu a způsobuje s náruživým vyhocením též skorem zimničnou hutnost hudebního projevu, která posluchači vjemu i orientaci znesnadňuje. Jen tím lze vysvětliti si znatelné upozadování básně *Toman a lesní panna* ve přízni i té části obecnstva, které jinak upřímně lne k impresionistické tvorbě Novákově. Příznávám se, že i sám, přes všechn obdiv i tohoto díla, při jeho poslechu mám spíše rozčilující než utěšující dojem. Báseň *Toman a lesní panna* dávala se poprvé v koncertě Národního divadla za řízení Kovařovicova roku 1908. Z referátu o ní (v *Politik* ze dne 9. dubna 1908) vyjímám následující: „*Pro program skladby Novákovy byly určovacími hlavní momenty duševního postupu v básni L. Čelakovského. Události vnější, jízda netrpělivého Tomana k milce, postřeh její nevěry, jeho návrat lesem sice rovněž zdůrazňují se ve skladbě, ale spíše jen na doplnění její podstaty. O této rozhodují nálady, vyvěrající z lícně pocitů. Lze rozeznati s určitostí dva dílce skladby. Prvý zaujat je kouzlem noci svatojánské, pak obírá se povahokresbou Tomanovou (jeho téma má oblíbené u Nováka rysy a barvy slovácké), líčí jeho netrpělivost, jeho náklonnost konvenční, jízdu k myslivně a na konec rozhodný obrat při postřehu nevěry milenčiny. Druhý díl opět navazuje na kouzlo noci svatojánské, pak oddává se svodům lesní žínky, líčí vzrůstající žádostivost jinochovu, žár vášně, jemuž obětuje život. Vášeň nezkrotná, nezdolná a zničující, opanuje, zvíří obrovskou vlnu zvukového proudu, která ve vrcholi svého vzestupu se zhrouť – obraz plný uchvacující síly, ohnivá protiva k bolné a rezignované touze v básni O věčné touze. Tato protiva niterní sloučila obě básně pod společným titulem Touha a vášeň. Spojuje je rovněž kompoziční sloh, zhutněná práce s motivem, odvážná harmonika, rozčilující divoký vír citu, v němž dochází výrazu, co bylo nevýslovné – zkrátka moderna a její impresionistické nápory, opojení velkou tonalitou, upředňování alterovaných akordních tónů. U Nováka vše je procitěno, uváženo, logicky vybudováno, duchaplně pointováno. Novák neleká se žádné komplikace, on spíše má v ní svou zálibu, a čím ostřeji motivy zdánlivě nejodlehlejších stupnic na se dorážejí a odvážlivé průtahy disonují, tím větší jeho schopnost rozuzlení sporu, tím větší radost z ujasnění. V příčinně účinu zvukového je oproti O věčné touze Toman a lesní panna dílem pozdějším, pokročilejším, umělecky uvědomělejším, moderně výbojnějším. Jako u Suka není též u Nováka žádné postání, žádné zasněné zadívání se na vytvořená díla; rázovitá vloha naléhá na nové projevy, žene ku předu, vidí hory před sebou a touží po ovzduší vrcholném.*“

Kdyby šlo o posouzení veškeré orchestrální práce Novákovy, zbývalo by pojednati o dílech dosud neuvedených, o *Serenádě* z D dur (op. 36 z roku 1905), o orchestraci *Slovácké suity* (1906),<sup>761</sup> o ouvertuře k Vrchlického dramatu *Godiva*,<sup>762</sup> komponované k otevření Městského divadla Královských Vinohrad, o převodu klavírního *Pana* do orchestru, který vytýkán byl skladateli – po mém náhledu neprávem – jako poklesek, či umělecký omyl. Avšak jako pouhý sběratel vzpomínek nejsem k tomu zavázán; spíše měl bych se omluviti z toho, že zachycuje své vzpomínky začasné nedovedu odolati svodu k přičinění nových kritiků ku kritikám z minulosti sebraným a k doplňování povahokresby umělce, jež kritikovi z povolání po čtyřicetileté praxi do snůšky paměti i mimoděk se vměšuje.

Do nové fáze svého vývoje vstupuje umění Novákovo v roce 1909,<sup>763</sup> v kterém vznikl koncept **mořské fantazie *Bouře*** pro orchestr, sóla a sbory na slova Svatopluka Čecha.<sup>764\*</sup> Není to kantáta ve způsobě a po příkladu děl Dvořákových, nýbrž symfonická báseň, jež na doplnění a vyvrcholení svých prostředků vyjadřovacích a k nejmocnějšímu vypětí výrazu přibírá a zhudebňuje básnické slovo. Na snadě je míti za to, že plán ku skladbě mořské fantazie nevznikl při četbě básně Čechovy, nýbrž přímo ze zážitků životních, jež impresionistu silou

<sup>761</sup> Instrumentální verze *Slovácké suity* pochází z roku 1903, premiéra se konala 4. února 1906.

<sup>762</sup> *Lady Godiva*, op. 41, ouvertura ke hře Jaroslava Vrchlického, zazněla v premiéře 24. listopadu 1907.

<sup>763</sup> Kantáta *Bouře* byla napsána v letech 1908–1910.

<sup>764\*</sup> První provedení bylo v Brně 17. dubna roku 1910 při oslavě padesátiletí Filharmonické besedy za řízení Reissigova; v Praze dávala se *Bouře* poprvé za přispění Pražského Hlaholu v symfonickém koncertě České filharmonie 25. února roku 1912.

[Houslový virtuóz Rudolf Reissig (1874–1939) byl dirigentem a profesorem pražské konzervatoře.]

neodolatelnou vedly k uměleckému projevu, připomenuvše mu zároveň přiléhavost básně Čechovy, zajisté dříve již známé, k tomu, čím duše jeho byla naplněna a co toužilo po výrazu hudbou. Bylo tu tedy slovo zvoleno ku zhudebnění proto, poněvadž vycházelo vstříc pojetým již obmyslům skladatelovým. Prvním a rozhodujícím popudem k dílu byly dojmy nastřádavši se v duši umělcově z toho, co sám při moři a na moři zažil, co moře – podobně jako hory před tím celou jeho bytost zaujavi – mu důvěrně šeptalo nebo kázalo hlasem hromovým. – V dubnovém sešitu *Hudební revue Umělecké besedy* z roku 1910 uveřejněn byl o *Bouři* článek z pera prof. Hoffmeistera<sup>765</sup> přiznaně přímo Novákem inspirovaný, tedy o obmyslech a postupech skladby spolehlivě informující. Poukazuje k tomu, jak z motivu zkázy a útočné fanfáry moře vyvěrá, mohutní a při nejprudších náporoch větru vlny bičujícího a v rahnovi korábu svišticího, strmě vzpíná se líceň bouře, jak v lyrických oddechách této lícně vznáší se ku „*hvězdě mořské*“ modlitba dívky na břehu za spásu lodí, milence nesoucí, z podnětu milostného zpěvu jinocha pod stožárem korábu vzniká skladatelova meditace o lásce, „lidem touhu po životě vnukající“, tematicky s nápěvem slovenské lidové písně *Láska, Bože, láska* spřízněná (není to [v] předmětném díle jediná připomínka na moravism Novákův, ve své moci určovací tou dobou sice již překonaný, ale jako živel invenci zabarvující, i na dále činný), píseň černého otroka, žádostivou láskou k své bílé paní až k šílenosti se opájejícího, i stále více divočící popěvek lodní chasy. Pak v závěru po dokonané zkáze a minutí bouře nasycené svou obětí „*s apostrofou Hvězdy mořské, široce rozvedenou a vysoko vystupňovanou, nadchází zhušťování výrazu, orchestr chápe se melodie, bas zůstává ostinálně na svém motivu, tónina základního C dur jeví se vyslovena s velikým důrazem – sbor vrcholí.*“ Mořské drama se skončilo – „*dále mluví již jen příroda*“. Smírná dohra, v záři zapadajícího slunce poslední ohlas písně *Láska, Bože, láska*. – Dojem díla byl mohutný, snad silnější všech předchozích skladeb Novákových, a to nejen na přátele a ctitele jeho umění, vyznavače jeho víry, posluchače do obmyslů umělcových zasvěcené, nýbrž i na širší kruhy obecnstva neorientovaného, naivně vnímajícího, moderně celkem nevalně přejícího. Po premiéře *Bouře* všechna pozdější její opakování – a bylo jich více nežli kteréhokoliv jiného díla Novákova, na veřejný přednes poukázaného – děla se za nejintenzivnější účasti širšího obecnstva, při domech vyprodaných. Překvapila tato obecná a vytrvalá účast tím více, že projevována práci umělce, který od delší doby jde svou cestou, od vyjetých drah dávno odbočivší, neochotného přizpůsobovati se zvyklostem a činiti ústupky snadnému požitku. Vítězila tu živelní moc rázovité vlohy, síla výrazu osobitého. Posluchač s předchozí tvorbou Novákovou obeznámený a stálé houstnutí a rostoucí složitost jejích projevů sledující, v *Bouři* naráz postřehl jistý sklon ku zjednodušení skladby, který po komplikovanosti projevu v básni *Toman a lesní panna* vůči rozložitosti a mnohotvárnosti námětu v novém díle stěží kdo mohl očekávati. Jeví se nepokrytě, podmíněn lapidárními rysy smělé tónomalby, v které přímo uchvacoval realism lícně. Tento realism, k němuž projev umělcův Inul již dříve, aniž se jej kdy zmocnil plnou měrou, jest příznačným pro skladbu *Bouře*, v které způsobuje překvapení za překvapením, vyvolává, udržuje a posiluje účin. Proniká všechen projev a určuje jeho výraz až do odlišností vjemu téhož úkazu, pozorovaného na různých místech, pod různými zornými úhly, za různých pocitů. Všimněme si na příklad různých odstínů v lícní bouře probíhající celou stupnicí síly: jinak slyšena a pocítována jest dívkou na břehu, jinak na palubě kymácejícího se korábu, jinak v koši vysoko na stožáru. Jen z vlastních zážitků rodí se takové dojmy a jen velké potenci umělecké lze dosíci tak přesvědčivého výrazu pro ně. Ejhle, mistr, který sděluje s námi, co zažil a procítil bouří vnějších a ve vlastním nitru, a vše líčí tak živě, že nasloucháme s utajeným dechem.

Prošla další tři léta, v kterých vznikl, uzrál a uskutečnil se dávný obmysl Novákův, zhudebniti po svém způsobu Erbenovu baladu *Svatební košile*.<sup>766</sup> Nelekalo ho, že báseň před ním byla komponována A. Dvořákem, vždyť jemu tanulo na mysli zhudebnění podstatně jiné, odlišné od formy světského oratoria, kterou zvolil si Dvořák. Měl zde oproti formálnímu objektivismu ve skladbě Dvořákově ozvati se impresionism modernisty, hledajícího pro silné  
765 Karel Hoffmeister (1868–1952), profesor klavírní mistrovské školy na pražské konzervatoři, hudební skladatel a spisovatel, byl blízkým přítelem Vítězslava Nováka.

766 Balada *Svatební košile*, op. 48, pro velký orchestr, sólové hlasy a smíšený sbor, byla složena na slova Karla Jaromíra Erbena v letech 1912–1913 a provedena poprvé 3. prosince 1913.

vjemy vlastní silného, přiléhavého výrazu. „Vedle Bouře, vzrušující symfonické básně vášní, postaviti stejně vzrušující symfonickou báseň hrůzy (tak nazval Novák sám<sup>767</sup> své Svatební košile) – to byla úloha, již kladl si náš umělec, zvyklý mířiti k vysokým cílům a nezastaviti se, dokud cíl není dosažen.“<sup>768\*</sup> (...) „Poezie hrůzy českého modernistu nevábila pouze, ona jím skutečně zatřásla; to cítíme všady, zejména v té hrůznokrásné lícni šíleného chvatu, s kterým dívka z lásky se rouhavši po boku nočního hostě řítí se do záhuby. Co tu opravdivosti projevu, co výstižnosti náladové, co realismu v tónomalbě přímo geniální, jest nevšední kontrapunktická dovednost skladatele technicky vyspělého! Nutno zde, kde jednati se může pouze o posouzení povšechné, zřící se nadobro uvádění dokladů pro tvrzení bezprostředně předcházející, které by ostatně jen zdaleka mohly naznačiti to, co hudba doličuje zvuky přesvědčivými. Úzkost dívky, úšklebky umrlcovy, příšerný vzruch prostředí, v kterém noční poutníci se ocitují, strašidelné svištění větru, vytí psů umrlce větřících, tajuplné světélkování bludiček, milové skoky při odhazování tíživých zbožných relikvií, hrůzy zjevů na hřbitově – a nade vším ten jasný svit měsíce, vždy klidně do noci zářícího: pro vše má fantazie Novákova představy výstižné a vloha jeho tony případné, paleta modernisty barvy živosti až překvapující. Novák komponoval baladu Erbenovu v proudu nepřetržitém, neodděleně, bez oddechů, které, básní bez přestávky vypravování s dialogem střídající nejsou podmíněny, přičily by se chvatnému postupu děje. Jsou tu sice jednotlivé prorvy na strmé stráni, ale ty vzestup neruší. Velká orchestrální předehra připravuje prostředí. Venku měsíc svítí, vítr skučí; v komoře panna stýská si do své opuštěnosti a prosí Bohorodičku, aby vrátila jí milého. Líceň prozrazuje poetu rázovitě se vyjadřujícího a výraz suverénně ovládajícího. Pro každý zjev, každý pohyb a obrat dějový má svůj odstín tónomalebný.<sup>769\*</sup> Vůbec překvapuje orchestr v novém díle výmluvností a případností svého zvukového krásna. Interludia, líčící noční pouť milenců a znázorňující podobně jako sbor epický crescendo chvatu a děsu, při této pouti, jest mistrovským projevem umělce, který mluví svou řečí a domohl se vlastního stylu. Pozorujíc stoupající dynamickou a mo[ti]vickou vypjatost fugat, líčících chvat cesty. Vypravování sboru, zprvu klidné a prosté, roste v umělosti tvarů a ve stoupajícím ruchu přibírá akcenty hrůzy, děsu, zoufalého odhodlání. Stupňovati líceň a dosíci jejího nejvyššího bodu v okamžiku, kde rázem končí rej duchů a opanuje klid skutečnosti, bylo asi nejtěžší úlohou při zhudebnění básně. A podařilo se, jako daří se vše, co Novák s výše vyspělého svého umění podniká. Šel pracně vzhůru, ale došel. Vedle epické části díla část dramatická v účinu nepoklesá. Má přednost markantního výrazu, vypjatého zhudebnění slova v místech vzrušení. V projevech panny ohlašuje svou účast na zpěvu živel lidový; příležitostně ozve se v něm tón moravský, zamilovaný tón umělcův. V závěru usmiřuje a uklidňuje svou rozjasněností kanonický sbor. Na snadě leží otázka poměru díla Novákova k proslulému dílu Dvořákovu. Směry v nich i způsob kompozice jsou odlišné. Dvořák chtěl kantátu ve způsobě světského oratoria, rozdělil text básně a komponoval jednotlivé díly jako čísla samostatná. Novák řídí se zásadou nedělitelnosti textu a má na mysli nerušený zvukový proud baladový. Pomlčky, jež vykazuje u něho vokální část skladby, vyplňuje orchestr vyvrcholující děj předchozí či anticipující děj následující, spojující obojí. Mezi oběma pracemi leží bezmála třicet let české hudby, z části revoluční doba hudebního umění, odboj modernismu a řada jeho vítězství – nový svět vznětů a projevů. U Dvořáka dílo konzervativním názorům přisvědčující, hudebně vypjaté, nadšeně krásnému zpěvu a úměrnosti forem holdující; u Nováka práce horlící pro pokrok, dílo poetické vnímavosti impresionistické, z vymožeností nového směru těžící. Oba výtvoři nebudou a nemohou si překážeti. U Dvořáka hudební krásno

767 Novák podal rozbor Svatebních košil v časopise Hudební revue, 1913, r. 7, č. 2, s. 61–66.

768\* Cituji zde i v následujícím pojednání o tomto díle Novákově z vlastního referátu o premiéře Svatebních košil, uveřejněného v *Národní politice* ze dne 5. prosince 1913.

769\* Proti tónomalbě v moderní hudbě ozývají se hlasy varovné i káravé. Jsou odezvou známých námitek estetických, oprávněných zajisté ve všech případech, kde hudba, odchylujíc se od vlastního účele své lícně a pouštějíc se zřetele její cíl, neodolává svodům fonetickým, onomatopoickým, vynakládá všechn svůj um na vynalezení zvuků určité představy vidu a sluchu napodobujících, ztrácí se v titěrnostech, dosazuje pouhé umělstkářství na místo umění. Není však důvodu upírati tónomalebnému projevu oprávněnost i tehdy, když není osobivý, nechce býti samostačným, je pouhou příkrasou umělecké lícně, mimochodním realistickým vtípem, dráždidlem smyslným, od hlavní věci neodvracujícím, spíše ji jen zdůrazňujícím. Či by snad stylizovaná symbolická tónomalba, již v klasické hudbě se objevující a romantické skladby široce prostupující, byla oprávněnější moderní realistické? Proč?

*konzervuje dílo a zachová je budoucnosti jako typus hudební rázovitosti, bohatstvím invence oplývající. Dílo Novákovo jistě také není významu dočasného, nese rovněž značku geniálnosti, jež chrání před zánikem, ale úspěch jeho jest jiného druhu, vyvěrá z poetického zanícení. Budme rádi, že máme díla obě; vkládá se do nich kus historie českého umění, nezastavujícího se po pozeňnané epoše prvního rozmachu, nepostrádajícího povolaných dědiců její síly a úchvatnosti. Nezvyklost a nesnadnost jsou příznačnými motivy díla Novákova. Nezvyklost je překonatelná; naši modernisté učí nás poslouchati a vnímati díla impresionistická a mnohému nás naučili. Myslím ostatně, že před kantátou Novákovou i laik pociťuje blízkost osvíceného ducha uměleckého a podmanivý jeho účín.“*

Neuplynula ani dvě léta od premiéry *Svatebních košil*, a stalo se něco, co veřejnost neočekávala: **Novák složil operu**. Obecně se mělo za to, že impresionismus, ku kterému přilnuli Novák a Suk, a sice speciálně ona poetická zasněnost v něm, z které dosud vyvěraly všechny projevy těchto umělců, staví se nepřátelsky proti objektivitě dramatem požadované, chová se naprosto odnímavě k realitě, ku které má zaměřeno opera. Zrazující z tohoto předpokladu příklad německého modernisty R. Strausse venkoncem ničeho nevyvrací. Jeho opery nejsou jeho silou a namnoze činí dojem duchaplného experimentu, vzniklého spíše z chtění než ze skutečné náklonnosti k oboru dramatické hudby. A příklad Debussyho (opera *Pelléas a Mélisanda*) promlouvá o něčem od dosavadních pojmů o dramatické hudbě odlišném, o novém umění scénických náladovostí ryze subjektivním a sugestivním. Ovšem není podstatného důvodu, proč by impresionismus[s] operu vylučoval; jenže jeho povahou sblížení se s ní je ztěženo. Příklad Novákův přesvědčuje o šťastné alianci obou. Nebylo nahodilé, že již v předchozích pracích Novákových (v symfonické básni *Toman a lesní panna*, nejurčitěji pak v kantátě *Bouři*) měli jsme někdy dojem, že skladateli tryská z pera vědomý i podvědomý dramatický akcent, že touha jeho odnáší se ku ztělesnění představ jeho obraznost zabavujících, že rozhodný krok od epiky k dramatické, k němuž čím dále více je nutkán, na dlouho nebude moci odkládati. Ve skutečnosti již před *Svatebními košilemi* i po nich proskakovala v kruzích hudebních zájemníků vůbec a ctitelů Novákových zvláště zpráva, že mistr zanáší se myšlenkou složit operu; a kdysi ve chvíli důvěřivé sdílnosti svěřil se mi, že zajímá ho látka *Jánošíka*, a tak horlivě se o ní rozhovořil, že téměř nabyt jsem přesvědčení o blízké realizaci této myšlenky.

Zatím vyvinuly se věci jinak. Místo tragické lásky upřednila se veseloherní a 10. října roku 1915 byla v Národním divadle premiéra jednoaktové hudební veselohry

#### **Zvíkovský rarášek,**

v které Novák do slova zhudebnil známý archaisující kus Ladislava Stroupežnického.<sup>770</sup> Svůj posudek o tomto díle (uveřejněný v *Národní politice* ze dne 12. října 1915) tuto znovu otiskují:

*„Přes to, že umělecký vývoj Vítězslava Nováka děl se přímočaře, v důsledcích předpokladů vytěžených z charakteristických značek jeho projevů předchozích a obrátů v nich naznačených, není prost překvapení pochodících z mnohostrannosti vlohy umělcovy. Impresionistický základní rys jeho povahy, který způsobil jeho příklon k modernismu, nevádí nikterak tomu, aby v daném okamžiku vybavena impulsem vnějším, v činnost uvedena byla a ozvala se některá z nevytušených dosud objektivních složek jeho mnohostranného nadání. V případě **Zvíkovského raráška** vzniká takovéto překvapení z toho, že umělec zaujatý předtím palčivými problémy žití, cítění a dychtění, že hudebník prodávající v nitru svém boje úporné a usilující o přesvědčivě ostrý projev duše vzbouřené, skoro jako namátkou octne se mezi prostými, dobromyslnými humory L. Stroupežnického a naráz přilne k nim, jak by od jakživa byl po nich toužil.“<sup>771\*</sup> Po *Bouři* a *Svatebních košilích* Zvíkovský rarášek s překvapujícím kontrastem*

<sup>770</sup> Ladislav Stroupežnický (1850–1892) je autorem dodnes oblíbeného dramatu *Naši furianti*.

<sup>771\*</sup> [poznámka pod čarou je součástí fejetonu v *Národní politice*] *Ve svém rozboru Zvíkovského raráška, v Hoffmeisterových Hudebních rozpravách Uměleckou besedou vydaném, klade dr. Václav Štěpán, vnímavý a prozíravý Novákův „pozauněť vejborný“, první dotek umělcův s archaisující dramatickou hříčkou Stroupežnického a vzbuzený jím zájem o její zhudebnění do polovice let*  
296



k dosavadní své tvorbě patetické, duševními bouřemi zmítané a reflex hlubokých dojmů zachycující, uvádí se Novák do opery, které se do svého 43. roku vyhýbal, hudební veselohrou, upřímnou, neironizující, se smíchem na rtech, v náladě zveselené a rozveselující. Ozvala se nová struna na varytu pěvce písně ‚o věčné touze‘ a zní tak jasně, přirozeně, samostatně, že divíme se, proč již dříve se neozvala.

Novák komponoval veselohru Stroupežnického tak, jak je, v próze, slovo za slovem, ničeho neměně a ničeho nevynechávaje, podobně jako před pěti lety O. Ostrčil učinil se Svobodovou veselohrou Poupě. Že moderní opera vázanou řeč vůbec a rýmovaný verš zvlášť nepovažuje za nepostradatelnou součást textové výbavy, toho netřeba želeť. Realistické hnutí v tvorbě divadelní samo sebou vede k tomu, aby též v opeře osoby jednající zanechaly řeči strojené a přirozeně si vedly ve svých projevech. Proti kompozici (zhudebnění) samostatných divadelních kusů nebylo by – hlavně když se osvědčily – zásadní námitky; ale zkušenost učí, že s výhodou cenného textu přináší skladař svízel v tom, že jednak uvádí ho v rozpak příval slov, s nimiž zejména při symfonickém založení orchestrálního doprovodu zpěvu těžce zápolí, jinak zpravidla neskýtají dosti místa k lyrickým oddechům v zátokách dramatického proudu, po nichž hudba, třeba nehověla zastaralým názorům o potřebě uzavřených čísel, arií a ansámblův, přece vždy zatouží. Tvůrce hudebního dramatu, Richard Wagner, jako básník-skladař v té věci promluvil velmi zřetelně.

Jakmile spřátelili jsme se s faktem, že Vítězslav Novák, který k opeře obrátil svůj zřetel teprve jako umělec vyžralý, osamostatnělý, jako mistr skladební techniky a pokrokovce vytříbených názorů, jemuž uspořeny jsou matné pokusy prvotní, veselohru Stroupežnického komponoval doslovně, musíme si přiznati, že v důsledku tohoto svého odhodlání kompoziční sloh své opery upravil si tak, aby co nejméně pociťoval potíže z hromadění slova pochodící a zároveň při skladbě co nejvýhodněji těžil z toho, co kus bez užití prostředků donucovacích, znásilňovacích skýtá pro ukojení touhy lyrické. Deklamatorní sloh jeho opery rozmarný archaisující dialog kusu zásadně neobtěžkává doprovodem symfonickým, spokojuje se často podkladem akordickým (v harmoniích ovšem ryze Novákovsky zajímavých) a vlastní práci tematické dává vypučetí a zkvěsti více méně jen ve spárách, v přirozených cesurách konverzace, která tím způsobem zůstává plynulou. Hlavní péči skladařovou jest přiléhavý akcent dramatický. Aby shodoval se s povahou hry, nesmí býti těžkopádný, z daleka připravovaný, drtivý. Musí jen lehce podškrťavati vnější a vnitřní obraty děje (při tom ovšem případně a napínavě je zdůrazňovati), aniž by u nich se zastavoval, nad nimi se zamýšlel. Zkrátka – šlo o lehkost, plynulost a dramatickou živost hudby slovu nepřekážející, nýbrž je vyzdvihující.

A v této příčině naprostý, neochvějný zdar provázel počín skladařův. Jeho opera je hudební veselohrou v nejvlastnějším slova smyslu, svižnou, humornou, smavou i bujně dovádívou, kde situace k tomu ponouká. Tak na příklad přímo strhující je účín zhudebnění scény, v které celá družina zvíkovská rozesměje se nad pokryteckým říkáním páně Mikulášovým o rytířských ctnostech, Petříkem s dětskou naivitou předneseným. Mimoděk klademe si otázku, je-li strůjce těchto projevů hýřivé veselosti též Novák, jehož zvykli jsme si vidati na kothurnu,<sup>772</sup> poeta zasněnosti nebo rozvášněnosti. Ostatně, poznáváme ho po umělecké inteligenci a rázovitosti všeho projevu, po výraznosti hudební mluvy, která slovo ovíví skvostnými haluzemi tonomalebnými, po vtipných hudebních archaismech, jimiž v intencích hry vyzdobena jsou význačná rčení, hlavně pak po vonných lyrických květech vyrážejících na všech místech, kde zkypřena je půda pro osev lyrismu. V textu pro hudební skladbu neadoptovaném není právě mnoho takových míst. Scéna pána ze Švamberka s ostýchavou Markétou, o propuštění z poddanství žádající, skýtá jich několik (nejmě půvabný je doprovod sládnoucího políbení protkaný tóny celesty), tolikéž scéna vyznání lásky páně Mikulášova, založená na milostně se rozezpívujícím tématu Eliščině.

Na jisto je postaveno, že Vítězslav Novák, vynikající symfonik a lyrik, hned při prvním doteku s operou ukázal se býti povoláním dramatikem, povahu osob jednajících v hudbě výborně vystihujícím, náladu jednotlivých scén šťastně zachycujícím, slovo charakteristicky zhudebňujícím. Hned na poprvé napsal operu životnou, jednolitou devadesátých, kdy skladař náš ucházel se u p. Šípka o přepracování Zvíkovského raráška na operní libreto. [Srovnej k tomu poznámky 7 a 820.]

772 Kothurn (střevíc s vysokými podpatky) byl součástí kostýmu herců antické tragédie, aby jednotlivé postavy vypadaly vznešeně; v přeneseném významu označení pro samotnou tragédii, tragický patos.

a – jak se po úplném osamostatnění jeho umění samo sebou rozumí – v díle na přijatých zásadách moderní tvorby dramatické založeném – vlastní individualitu vyslovujícím a uplatňujícím. V dramatické tvorbě vede si Novák obdobně jako jiní modernisté, R. Strauss, Debussy, Charpentier,<sup>773</sup> Schrecker, ale ve výrazu odlišuje se od nich, zůstává svým. V jeho projevu jest osobitost a v této osobitosti českost látky přivoděný rys plemenný, kus českosti. Ani sklon k lidovosti po příkladu Smetanově, Dvořákově tu nechybí – ovšem v přerodu modernismu, který zaujal celou bytost umělcovu.

Netřeba ani zvláště zdůrazňovati, že technika skladby v nové opeře takřka v každém taktu prozrazuje mistra, který ovládá prostředky výrazu, umí jich využití ve prospěch svého díla. Jeho deklamace zpívaného slova je bezvadná, fraseování plastické, přiléhající k povahokresbě osob jednajících, i k lícni situace. U vědomí toho, že naprostá srozumitelnost slova zpívaného jest hlavní podmínkou působivosti jeho práce dramatické, dbá s pečlivostí neutuchající a s náležitým zdarem o její zachování. Nejen všechen zpěv, nýbrž i celá koncepce jeho orchestrálního doprovodu řídí se tímto požadavkem, v první řadě samozřejmě orchestrace, která – odpírajíc vrozenému sklonu k symfonické hýřivosti – vede si decentně a pestré i splývající barvy své nanáší úsporně; barvitost její je při vši své živosti neosobivá, neodvrací pozornost od slova, spíše ji zvyšuje, přiostrňuje.“

---

První opera Novákova byla zároveň první dramatickou trefou skladatelovou; zdařila se kompozičně a líbila se přes to, že „ve své naprosté dramatické slohovosti“ nečinila žádných ústupků pohodlnému požitku a lichotné líbivosti. Nebyl tedy Novák na své nové dráze ničím zaražen, ničím zakřiknut – jednotlivé výtky se strany od něho odkloněné, nanejvýš v příčině tónomalby, která nepočínající si osobivě a užita mimochodně po mém náhledu dramatickou výraznost nepoškozují, spíše vtipně a působivě ji přiostrňuje, ho nikterak nemusely zamrzet – a chutě na ní pokračoval. Již po roce přihlásil se s druhou operou, tříaktovou, již dal název

#### **Karlštejn.**

Text k ní napsal mu **Otakar Fischer**<sup>774</sup> dle veselohry **Noc na Karlštejně Jaroslava Vrchlického**. Její premiéra byla v Národním divadle 18. listopadu 1916. Má zpráva o ní (v *Národní politice* ze dne 21. listopadu 1916) zněla takto:

„Zpravidla opera záhy zláká mladé skladatele, kteří cítí v sobě – ať oprávněně či neoprávněně – povolnost ku skladbě dramatické, nebo jen proto po ní touží, poněvadž domněle nejsnáze vede k cíli, nejspíš umožňuje úspěch. Do nedávna bylo české divadlo, když i ne jediným, tož jistě nejbližším útočištěm skladatele, který vhodně se chtěl uvést do veřejnosti, a dodnes skoro výjimkou je komponista, který jako Vítězslav Novák teprve ve zralém mužném věku, když byl prodělal veškeré svízele pracného se uplatňování v síni koncertní, obrací se k opeře, a to ne snad z pouhé dychtivosti toho, aby též jí změřil své vyspělé síly, jinde již osvědčené, nýbrž ze skutečné umělecké nutnosti, poněvadž ho tvůrčí duch k ní pudí. Zato opera, majíc ho konečně ve svém objetí, tím mocněji ho zaujala. Ještě ani neschylovalo se k premiéře první opery Novákovy, Zvíkovského raráška, a již druhá, Karlštejn, byla ve skice hotova – sotva dva měsíce po dodání libreta.<sup>775</sup> Před novou látkou dramatickou, ku které již dříve tíhla jeho náklonnost, znovu a plnou silou vzplanula pozdní láska skladatelova k opeře, z které rok před tím zrodil se Zvíkovský rarášek. „Nikdy před tím nezažil jsem při skládání tolik momentů nadšení a hlubokého pohnutí“ doznává Novák v úvodu

---

<sup>773</sup> Gustave Charpentier (1860–1956) proslul zejména svou operou *Louise*. Franz Schreker (1878–1934) napsal řadu oper, například *Der singende Teufel*, *Christophorus* a *Der Schmied von Gent*.

<sup>774</sup> Opera *Karlštejn* o třech dějstvích vznikla v letech 1915–1916. Otakar Fischer (1883–1938) byl dramatický spisovatel a badatel v oboru germanistiky. Novák chtěl po *Zvíkovském rarášku* zhudebnit Fischerovu tragédii *Herakles*, ale po vypuknutí první světové války hledal vlastenecký námět. Našel jej ve Vrchlického veselohře *Noc na Karlštejně*.

<sup>775</sup> Na skice *Karlštejna* pracoval Novák v dubnu a květnu 1915 a premiéra *Zvíkovského raráška* se konala 10. října 1915.

k vlastnímu rozboru *Karlštejna*, uveřejněném v říjnovém čísle *Hudební revue*<sup>776</sup> a vydaném zvláštním otiskem v *Hudebních rozpravách Umělecké besedy*. V téže publikaci promlouvá také autor libreta o vzniku a obmyslech svého díla, které přes svou pevnou spojitost s dějem, motivací a charakteristikou jednajících osob krásné veselohry *Noc na Karlštejně Jaroslava Vrchlického* vzrostlo na práci nejen na vně odlišnou, nýbrž i v podstatných rysech osamostatnělou.

Po zkušenostech při kompozici *Zvíkovského raráška nabytých Novák* přirozeně nezatoužil znovu po doslovném zhudebnění prózy původní veselohry a zajisté s povděkem přijal z rukou libretisty úpravu, která – redukujíc jednání o státních záležitostech na míru nejmenší, vymytujíc vůbec dle možnosti z dialogu to, co nedumavého, eroticky nevzrušeného a vlastenecky nezaníceného skladbě spíše je přítěží než vzpruhou, posilujíc v postavách Aleny a Peška veselý rozmar a v lícní bytosti Alžbětiny motiv vášnivé touhy a nahrazujíc lehce archaisující prózu ‚volně rýmovanou konverzací‘ – hudební skladbě ochotně a s porozuměním pro její potřeby vyšla vstříc. Zvonivý rým není nezbytným požadavkem při slově ku zhudebnění určeném, jakož vůbec není jím řeč vázaná; ale vítáno je obě jako pomůcka metricky i zvukově povzbuzující. Prozíravost básníka textu *Karlštejn* a jeho snahu nezatarasovati hudbě cestu nadbytečným slovem, prozrazuje oproti rozložitosti originálu úsečnost rozhovorů, pokud nejsou určovány a vedeny rozruchem citovým. Z toho důvodu dvě osoby původní hry, vévoda bavorský a král jerusalemský v libretu slučují se v jednu, Petra, vévodu lombardského, který politiku pěstuje jen mimotně, hlavně pak věští plotky milostné na hradě ženami zapovězeném a slídí po nich. Podstatnou změnou v libretě je přidělení čtveračivě milenky Peškovy, Aleny, k družině královnině; odpadá tím vysvětlení jejího vniknutí do hradu v důsledcích ukvapené sázky. Nový vzhled dává v opeře scénám prvního jednání, hrajícím ve veselohře na prvním nádvoří hradním, jejich přeložení do lesa pod hradem s průhledem na hlásnou věž. Přemístěním druhého a třetího jednání chce patrně docíleno býti toho, aby rozuzlení zápletky, přiostrující se iniciativním podnikáním královny milostnou vášní ovládané, odsunuto bylo blíže k závěru kusu. Jinak osnova děje zůstává neporušena, a v projevu slovním, potřebám hudební skladby přiblíženém, nanejvýše využití příznačných motivů podporujícím, častěji zableskne se citát z básně původní. Díkce libreta, plynná a zpěvná, nepřezírá ničeho z toho, co zhudebnění je vítáno. Tím *Karlštejn* je ve výhodě oproti předchozímu *Zvíkovskému rarášku zápasícimu* v kompozici se slovními nadbytky prósy originálu.

Překvapilo-li, že modernista Novák, poeta procítěnosti, náladových vzdechů a náruživých vzepětí, pěvec písní o věčné touze a vášni, komponista bouře za prvního svého styku se skladbou dramatickou obral si látku veseloherní, rozesmál se v dovádivosti, o kterou jeho dílo předchází ani nezavadilo, překvapuje nyní dvojnásob, že i druhá jeho opera je smavé tváře. Má ovšem v erotické rozvášněnosti Alžbětině a ve vlasteneckém zanícení Karlově momenty citového vzruchu, kterými impresionista z té duše rád dává se uchvacovat a unášet do říše dojmů rozohňujících a povznášejících (‘*Karlštejn psal jsem pro své povznesení doznává sám*’), ale od cesty, kterou se brala dosavadní jeho tvorba a na které spíše bylo nadíti se setkání s náměty prudkých duševních otřesů a tragického spádu, je *Karlštejn* odbočením či odskokem ne méně prudkým a odhodlaným, než krátce před tím byl *Zvíkovský rarášek*. Patrně po hýřivé notě, která z první opery zalehla do útulku jeho snů a vidin, zachtělo se skladateli znovu uhoditi na veselé struny svého varyta, kterých před tím tak říkajíc ani si nevšiml. Vzniklať nová hudební veselohra i textově z jeho iniciativy. Jsme tomu povděční, že stalo se tak a že vloha a umělecká dovednost mistrova pracujíc o rozšíření oboru jeho tvorby, znovu místo ponuré a rozrušené ukázala nám svou vlídnou, rozjasněnou tvář. Myslím, že novým dílem přičiňuje se podstatný rys k povahokresbě umělcově, který podobně jako bezprostředně předchází, koriguje názor na domněle výhradní patetičnost této povahy. Jako v životě dovede Novák též v hudbě, která jest obrazem jeho života upřímně se rozesmát; tento smích s vervou strhující a s virtuozitou oslňující zhudebněn je v rozkošném druhém výjevu druhého aktu nové opery (*Pešek na stráži, Alena, za páže přestrojená, k němu se přitočí*).

Jaký bude kompoziční sloh nové opery, o tom nenechalo nás známé již pokrokové nazírání Novákovo na potřeby dramatické skladby, jež otevřeně se zlatou bezohledností projevuje ve *Zvíkovském rarášku*, ani na okamžik v pochybnostech. Sloh deklamatorní s dialogem v symfonickém doprovodu zpěvu nerušeně se vyvíjejícím, s určitě

<sup>776</sup> Před premiérou *Karlštejna* napsali Otakar Fischer a Vítězslav Novák informativní články do *Hudební revue*, 1916, r. 10, č. 1, s. 2–13.

a trefně vyhránějí charakteristikou jednajících osob, s případným zladěním prokomponované scény, s náležitým vystižením dramatického akcentu v obratech děje – vše to jsme očekávali ne jinak, než v nové opeře stává se skutkem a podmiňuje její účín. Že pro tento účín vyspělý umělec kvalit Novákových na výsost dovede těžít užíváním a mistrovským zpracováním přiléhavých k osobě neb situaci příznačných motivů, seznali jsme již ve Zvíkovském rarášku. Karlštejn, umění tematické práce a půvab zvuku ještě stupňující, v této příčině je novým úspěchem rázovité a cílevědomé tvorby skladatelovy. Co jen imponantní krásy vykvétá z důstojného příznačného motivu Karlova při rytmických a melodických jeho obměnách střídavých barev a světél, z jeho spojů s milostně roztouženým, za stoupajícího afektu vášnivě se rozohňujícím motivem Alžbětíným nebo ze soupeření jeho s italsky lidově si prozpěvujícím tématem, příznačným pro Venušín kult horkokrevného vévody Petra!

Pro posouzení výraznosti nové operní hudby Novákovy po mém názoru obzvláště přesvědčivě působí vstupní scéna Alžběty a Aleny, pak oba dialogy královniny s arcibiskupem Arnoštem z Pardubic, z nichž první naplňuje se projevy ženy žehrající, druhý vášnivými vzněty lásky milující choti. Jinde zase oproti vznětlivosti královnině případně zhudebněna je umírněnost a rozvážnost krále, jeho důstojný klid, prohrátý citem všade tam, kde mluví Karel o zemi České a o tiché sice, však tím vroucnější náklonnosti k choti, jeho osamocení karlštejnskému nedůvěřující a na ně žárlící. Tu i tam, vůbec všady máme dojem, že skladatel uhodil na pravý tón s jistotou, kterou skýtá vloha a zkušenost, svrchovanost výrazové schopnosti. Přirozeně zamlouvají se posluchači poeticky vnímavému nejvíce místa, v kterých ozývá se roztouženost milostná (pro tu má invence Novákova zvuky opojné vniternosti) a vlastenecké nadšení, scény Karla s Alžbětou, meditace královy, jeho hovory s vévodou.

Novák, zahloubán do slova básně, netouží po momentech výhradně orchestrálních, po preludiích, interludiích a dohrách instrumentálních, upevňujících náladu scény, či zdůrazňujících důležitost některého projevu; ale kde sama sebou udá se k nim příležitost, chápe se jí ochotně a s porozuměním sobě vlastním. Tak vznikly majestátní dohra po pozdravu krále v závěru prvního jednání, živé fugato úvodu k jednání druhému, připomínající ruch pracovní na nádvoří hradu, velebný varhanový závěr druhého aktu, parafrázující témata staročeských chorálů Hospodine pomiluj ny a Svatý Václave!, krásná předehra k třetímu jednání, preludující v důmyslném rozvádění a spřádání příznačných motivů Karla a Alžběty nadcházejícímu rozuzlení zápletky ve znamení smírné lásky, poetický vznos mluvy orchestrové v tomto znamení při posledním výjevu aj.

Rozhovořiti se o tom, jak duchaplně, náladově vábně a zvukově kypře skladatel spřádá instrumentální doprovod zpívaného slova z příznačných motivů jednajících osob neb z hudebních narážek na idejové značky hry (na příklad hlásného hesla ‚Dále od hradu dále‘ či motivu Karlštejna) velice láká, ale v rámci populárního pojednání o novém díle jeví se býti neuskutečnitelným. Zbývá jen rada k opětnému poslechu, při němž detail složitě práce umělecké jasněji možno si uvědomiti. Že tematická práce v operním orchestrálním doprovodu, symfonicky se vyvíjejícím, pro skladatele výrazových schopností Novákových vůbec a obměnových invenčních zvlášť, má zvláštní půvab, napíná a dráždí k projevu vypjatému, je pochopitelné. Vznikajícího při tom nebezpečí upozadění či dokonce přehlušení zpívaného slova výrazovým akcentem doprovodu dovedl Novák vyvarovati se hned na ponejprv ve Zvíkovském rarášku a nyní též v Karlštejně, přes to, že v Karlštejně mocnější citový vzruch (nejm v tepelných vlnách projevů Karlových, v prudkých slovních výpadech vévodových a ve vášnivých vznětech žárlící Alžběty) nebezpečí toto stupňuje. Srozumitelnost slova, která je nezbytností moderního hudebního dramatu, zůstává s malými jen výjimkami uhájena v novém díle, dík prozíravosti jeho tvůrce, ovšem též přispěním účinkujících v něm umělců,<sup>777</sup> kteří jasné vystavení a náležité uplatnění slova nespouštějí se zřetele.“

---

<sup>777</sup> Obsazení při premiéře *Karlštejna* (18. listopadu 1916) bylo následující: Karel IV. – Jiří Huml, Královna Alžběta – Gabriela Horvátová, Arnošt z Pardubic – Arnold Flögl, Petr – Theodor Schütz, Purkrabí – Emil Pollert, Pešek – Mirko Štork, Alena – Marie Šlechtová, Hlásný – Jan Fifka. Dirigoval Karel Kovařovic, režii měl Gustav Schmoranz (viz online archiv ND).

Opouštím v těchto pamětech, u našich modernistů přirozeně splývajících s představami a zážitky nedávné minulosti<sup>778\*</sup> tvorbu Vítězslava Nováka strmě do výše se pnoucí a ještě další výstup slibující, abych v rámci pojednání o impresionistických hudebních zjevech českých soustředil své vzpomínky na kongeniálního jeho druha

### Josefa Suka

(narozeného 4. ledna 1874 v Křečovicích u Neveklova).

Přiznávám se předem k obzvláště přátelské, přímo jako by příbuzenské náklonnosti k Sukovi, jehož celá sensitivní bytost i vloha vznětlivá, již viděl jsem vznikat i růsti, z prvu dle možností přizpůsobovati se poměrům a vzhlížeti oddaně i se zanícením ku vzorům vlastní volby, pak vždy více osamostatňovati se a na vrcholu vývoje počínati si naprosto osobitě, vésti si úplně po svém, od prvopočátku naší známosti (započala se již v začátku let devadesátých, kdy Suk byl ještě chovancem konzervatoře<sup>779</sup>), silně mne zaujala. Na mladistvého Suka (tehdy sotva sedmnáctiletého) první upozornil mne jeho učitel v kompoziční škole, Antonín Dvořák, ne snad tím, že by obzvláště byl vyzdvihoval jeho talent a zdůrazňoval jeho slibnost – byloť v povaze Dvořákově, že těm, jež měl nejradši, nejčastěji vytýkal nedostatečnosti tvorby – nýbrž že častěji spontánně zmiňoval se o tom „saprapor[t]ském hochu“, jehož odstředivé snahy dělaly mu starosti a naplňovaly ho údivem zároveň. Při známé málomluvnosti Dvořákově nebylo nespasné vycítiti z toho, že mistr obzvláště se zajímá o skladatelské počiny právě tohoto svého žáka, třeba vedle nich ne jednou, jako by zúmyslně, upředňoval kompoziční pokusy Nedbalovy.

V první styk s tvorbou Sukovou vešel jsem v květnu roku 1891 na žákovském večírku konzervatoře (13. května), o kterém poprvé dával se *klavírní kvartet z a moll* mladičkého skladatele (vyšel rok nato za přispění České akademie v tisku nákladem F. A. Urbánka jako **op. 1**, čímž není řečeno, že byl první řádně vyhotovenou prací Sukovou, předcházelyť *klavírní trio z c moll*, jako op. 2 roku 1907 tiskem vydaný, *Balada z d moll* pro violoncello s průvodem klavíru, roku 1900 vydaná, *Dramatická ouvertura*, v čtyřručním klavírním výtahu roku 1907 publikovaná a různé jiné skladby,<sup>780</sup> dosud v rukopise chované). Tato skladba jala mne divným kouzlem. Zračila se v ní slibná činorodná schopnost, povaha snívá sice, ale též mocná silných vznětů i jakási extatická<sup>781</sup> vzrušenost sugestivní působivosti, dávající tušiti velkou duši. Při tom na výsost překvapovala ujasněnost a přímost výrazu, místy již dosti smělého, ale přes to ukázněného, urovnaného. Bylo nepochybné, že nad urovnaností projevu a upraveností formální bděl kriticism Dvořákov, ale zároveň bylo lze postřehnouti, že invenčně novic sám již ví si rady, spoléhá na vlastní sílu. Zejména závěreční věta tohoto kvarteta (*Allegro con fuoco*) hlásala rozmach silné vlohy. V mé zprávě (v *Politik* ze dne 23. května 1891) je o něm následující zmínka: „Z chovanců-skladatelů obrací k sobě pozornost na prvním místě Josef Suk. Provedené klavírní kvarteto jeho skladby překvapuje vzácnou silou vynalézavosti a hlavně oduševnělostí výrazu, u začátečníka obdivuhodnou. Po běžných rčeních, kterými nováčkové

---

778\* Psáno v létě roku 1917.

779 Josef Suk (1874–1935) studoval na pražské konzervatoři hudby v letech 1885–1892. Žákem Antonína Dvořáka byl od poloviny školního roku 1890/91 a ve školním roce 1891/92.

780 *Klavírní trio*, op. 2, bylo dokončeno podle záznamu na rukopise 27. února 1889 ve třídě prof. Karla Steckera (1861–1918) a poprvé provedeno v přepracované verzi 15. ledna 1891. *Balada d moll* pro violoncello a klavír pochází z roku 1890 (definitivní verze z roku 1896). *Dramatická ouvertura*, op. 4, z roku 1891/92 byla poprvé provedena 9. července 1892 a M. Urbánek vydal její čtyřruční klavírní výtah roku 1907. Různými jinými skladbami má Chvála na mysli *smyčcový kvartet d moll* z roku 1888, z něhož byla roku 1928 vydána v Edici Česká hudba v Kutné Hoře *Barcarola*, *Fantazii d moll* pro smyčcový orchestr z roku 1888 (vyšla v Edici Continental v Praze 1938), *Křečovickou mši* z roku 1888 (1889?), k níž vydal M. Urbánek sborové hlasy roku 1933, *Smuteční pochod* pro smyčcový orchestr z roku 1889, který Suk revidoval v roce 1934, poprvé provedený při jeho pohřbu 3. června 1935 v Pantheonu Národního muzea v Praze vydaný nákladem Hudební matice v Praze roku 1937, *Baladu* pro smyčcový kvartet z roku 1889 (Edice Česká hudba 1927).

781 Tento výraz zřejmě odpovídá dnešnímu: „extatická“.

hledí se vylhati z bohatých rozpaků, jež způsobuje jim první pokus o komorní hudbu, není tu stopy. Vše, co Suk projevuje, má hudební jádro, energický rys a vznos pravé vlohy. Tento mladík slibuje mnoho a je na nejlepší cestě státi se vynikajícím komponistou.<sup>782</sup> Když pak po roce klavírní kvarteto Sukovo, zatím tiskem vydané, dávalo se v dobročinném koncertě ve prospěch vlášského siro[t]čince,<sup>783</sup> přičinil jsem ve zprávě (v *Politik* ze dne 29. dubna 1892) k citované zde poznámce ještě následující: „Je po řídku případů, že by talent tak mladého umělce hned v prvním díle vyslovoval se tak rozhodně a s takou inteligencí, jak děje se v tomto kvartetě. Způsobuje-li jednak vysoko planoucí oheň vynalézavosti v obou allegrových větách této skladby rozžhavení citu do běla z moci prvního propukání silné vlohy, tedy jinak dojem z toho, jak vzlétající témata se vyvíjejí, zhušťují, proti sobě čelí a do sebe vnikají, je takový, že zapomínáme na začátečníka a smíme míti před sebou umělce zkušeného. Stává se, že talent svého majitele hned z počátku přivede na pravou cestu a na ní obrovskými kroky žene ku předu; ale jsou to úkazy vzácné. Suk, jemuž silná vloha a dobrý návod uspořily začátečnické tápání, pronikl již v op. 1 tak daleko, že hudba jeho skýtá osvěžující požitky, že lze požívati ji bez trpké příchuti, vznikající z nemotornosti a rabulistiky začátečnické.<sup>784</sup> Vše je plynulé v tomto kvartetě, vše obsažené, nic příliš dlouhé, nic zmatené. V celé skladbě není taktu, který by byl všední, aniž jediného, který by zněl hledaně a živil by podezření z pachtění se po originalitě. Zkrátka je to zdravé, silné dílo, jež oprávnňuje k velkým nadějím.“

Druhá skladba, s kterou Suk, svým klavírním kvartetem tak úspěšně, skoro bych řekl, že vítězně se uvedší, ve veřejnosti debutoval, byla opět komorní: **klavírní kvinteto z g moll** (op. 8, z roku 1893), které téhož roku provedeno bylo na koncertním večeru Umělecké besedy (7. listopadu ve Svatováclavské záložně). Upřednění komorní hudby v začáteční tvorbě Sukově (ne začátečnické, té v povážlivém smyslu slova u Suka vůbec nebylo, obdobně jako ne u Nováka) vysvětluje se jeho příslušností ku komornímu sdružení mladistvých hudebníků (Hoffmanna, Suka, Nedbala a Bergera),<sup>785</sup> kteří již v době svého žákovství na konzervatoři přilnuli k hudbě komorní a za vedení prof. Wihana horlivě, se zanícením i porozuměním ji pěstujícíce, po opuštění ústavu (roku 1892) zůstali pohromadě a pod jménem **Českého kvarteta** svým jiskrným uměním reprodukčním, jež na prvním místě dali do služeb české tvorby komorní, záhy pronikli i v cizině.<sup>786</sup> O kvintetu Sukovu referoval jsem v *Politik* (11. listopadu 1893) jak následuje: „V čerstvé paměti ještě je radostné překvapení, které připravil nám Suk tím, že před nedávnem uvedl se svým klavírním kvartetem do veřejnosti s takovým uměleckým úspěchem, že jeho prvotině bez rozpaku mohlo poukázáno býti vynikající místo v domácí literatuře hudby komorní. Také při jeho druhé komorní skladbě neschází radostné překvapení. Bylo-li při kvartetě s podivením jak bez matných pokusů, jichž i nadaní začátečníci zpravidla nebyvají ušetřeni, jistým hodem hned na poprvé se střelil, tedy v novém kvintetě přímo žasneme nad rychlostí, s kterou vloha Suk[ova] roste do výše a prospívá v příčině povznesenosti uměleckého výrazu. S přívlastkem ‚geniální‘ má se spořiti, nanejvýš při mladých talentech, které majíce splňovati tím více, čím více slibují a obyčejně ve vzrůstu se opozdují, hnaly-li se z počátku rychle do výše; přes to nejinak než geniálním nutno nazvati vzlet, kterým v kvintetě vyznamenává se invence Sukova. Mocná záplava mladistvého ohně prolíná všemi čtyřmi větami tohoto kvinteta; nezpůsobuje žádných rušivých výbuchů, které často přiházejí se mladým talentům, jež

782 Stručná, ale lidsky krásná byla kritika, kterou řekl Chvála Sukovi osobně hned po koncertě: „Bohem požehnaný“. Suk vzpomínal těchto slov váženého kritika vděčně po celý život. (Srovnej J. M. Květ: *Emanuel Chvála a Josef Suk* v časopise *Tempo*, 1934, r. 14, č. 1, s. 9–19.)

783 Koncert ve prospěch Vlášského sirotčince se konal 24. dubna 1892.

784 Chválův neobvyklý výraz zde znamená: přehnané chvastounství.

785 České kvarteto hrálo ve svém prvním složení takto: Karel Hoffmann (1872–1936) první housle, Josef Suk druhé housle, Oskar Nedbal (1874–1930) viola a Otto Berger (1873–1897) violoncello. Po těžkém Bergrově onemocnění za něho nastoupil roku 1894 prof. Hanuš Wihan (1855–1920).

786 O počátečních úspěších Českého kvarteta v cizině (hlavně ve Vídni roku 1893) informuje sborník *40 let Českého kvarteta* (Praha, 1932) na s. 17–19.

začasté stejnou silou ničí, co stvořily, nesežehuje formu a ozařuje obsah. Lze-li této skladbě učiniti předhůzku, tedy týče se její přílišné rozčilenosti, neškodilo by trochu více míst oddechu, častější ztlumení prudkých náběhů výrazových. Hudba účinkuje přec též kontrasty, má umožniti utěšující shlédnutí do údolí s vrcholu, jehož jsme dostoupili; a toho nám Suk začasté nedopřává. Výtka tato týče se hlavně posledního *allegro* kvinteta a vzájemného poměru vět, v kterých palčivá červená má velkou převahu nad jemnou zelení. Tak má se věc ze stanoviska estetického; s hlediska čistě lidského však nelze ubrániti se dojmu úchvatnému z toho, když bujarostí překypující srdce mladého umělce tak trvale plesá. Kdo byl toho svědkem přisvědčí, že celkový dojem byl strhující. Do podrobností se nepouštím... jen tolik budiž ještě podotknuto, že v tomto kvintetě Suk jeví obdivuhodnou dovednost a schopnost práce a že tato vyniká též ryze uměleckou oduševnělostí. Její hlasové předivo a hra motivická je neobyčejně hutná; a přec nic z ní není hudbou na papíře, pouze pro oko: vše nádherně zní, i projev nejdůležitější.“

Přes úzké styky s hudbou komorní a nezdolný sklon k lyrismu, k němuž tíhlo zpěvné srdce, Suk záhy přilnul k **hudbě orchestrální**, která stala se neplodnějším oborem jeho činnosti skladatelské a ku které nejraději se utíkal při projevu svých tužeb, lícní duševních zážitků, z kterých utvářel se program jeho symfonických básní. V nich obráží se celý jeho život, vše roztoužení, všechn boj a bol, vše zhroucení dočasné, a každý nový vznět. Přirozeně vábila umělce, u něhož stopy impresionismu v mužném věku vlády nad celou bytostí<sup>787</sup> nabyvšího možno sledovati daleko do uměleckých projevů předchozích, skoro do samých začátků hudební tvorby, bohatost výrazových prostředků, jež skýtá orchestr, a hlavně, myslím, že byl to vrozený smysl pro barvitost, pro duševní mluvu hudebního koloritu, co raně již sblížovalo Suka s orchestrem. Již roku 1888 datuje jeho *Fantazie z d moll* pro smyčcový orchestr,<sup>788\*</sup> práce třináctiletého konzervatoristy, rok na to následuje *Smuteční pochod z c moll*, „věnovaný Josefu Sukovi, konzervatoristovi v Praze“ a z dalších prací žáka v kompozici již školeného *dramatická ouvertura* (z a moll, op. 4, vyšla 1907 v čtyřručním klavírním výtahu u M. Urbánka) z roku 1891/92, která dožila se provedení ve veřejné produkci konzervatoře a v dubnu 1893 dávala se ve Slovanském koncertě Slavie.<sup>789</sup> Výrazová verva orchestrální, která později stala se charakteristickou značkou a vynikající předností orchestrálních skladeb Sukových, mistrem Dvořákem samozřejmě snadno postřehnutá a zajisté též účinně vzněcovaná, již v této ouvertuře hlásí se k slovu.

Ostatně i *Serenáda z Es dur pro smyčcový orchestr* op. 6. (vyšla 1896 tiskem u Simrocka v Berlíně), která po pražské premiéře roku 1894 záhy ujala se též v cizině a upozornila ji na význačnou vložku skladatelovu, patří k žákovským pracím Sukovým<sup>790</sup> (vznikla roku 1892) a více než kterákoliv jiná z předchozích poddává se vlivům

<sup>787</sup> Poznámku J. M. Květa ponecháváme v původním znění: „Toto tvrzení Chválovo, jakož i jeho další výklady o impresionismu v těchto *Pamětech* jsou krajně subjektivní a vyvěrají z toho, že si Chvála takřka položil rovnítko mezi impresionismem a modernismem. O vládě impresionismu nad celou bytostí Sukovou nemůže být řeči. Suka se dotkl impresionismus jen částečně. Jeho silnější stopy jsou hlavně v *Pohádce zimního večera*, v *Jarní idyle*, v některých skladbách z op. 12, pak v *Jaru*, *Letních dojmech*, v symfonické básni *Praga* a v *Pohádce léta*, tedy vesměs ve skladbách, kde k tomu vedl námět. Suk, který si jinak Chvály nesmírně vážil, nesl těžce Chválovo zdůrazňování impresionismu ve svých skladbách. Nedlouho před smrtí mne vyzval, abych si vypůjčil onu partii Chválových *Pamětí*, jež se týče jeho, probral je se mnou velmi důkladně a výsledkem toho bylo pojednání uvedené v poznámce [737, viz Květ 1934]. Suk si je před otištěním přečetl a plně je schválil. Po stránce obsahové je tedy toto pojednání vlastně dílem Sukovým. Proto se na tomto místě předem obecně zmiňuji o impresionismu, ačkoliv jsem si vytkl zásadu nepolemisovat s vývody Chválovými.“

<sup>788\*</sup> Viz Šourkův článek *Skladby Josefa Suka* ve 4./5. sešitu *Hudební revue* z roku 1914.

<sup>789</sup> Tento koncert se konal 9. dubna 1893.

<sup>790</sup> Není zcela přesné nazývat *Serenádu Es dur* žákovskou prací Sukovou. Dvořák k ní dal sice nepřímý podnět svou výzvou před prázdninami 1892, když propouštěl Suka ze své třídy, aby už jednou napsal něco veselého (Sukovy skladby do té doby byly vesměs v moll). Ale její partituru viděl až po svém návratu z Ameriky, kdežto *Serenáda* vznikla o prázdninách a na podzim 1892. Její částečná premiéra byla v Táboře 17. prosince 1893, kde byly provedeny její první dvě věty. Celá *Serenáda* byla provedena po prvé v Praze 25. úno-

ra 1894. Je tedy další domněnka Chválova, že Dvořák *bděl nad jejím vývojem*, omylem.

učitelovým, dokonce jaksi okázale k nim se přiznávají. Dvořák přímo dal k ní podnět, doporučuje její skladbu jako cvik v úměrnosti forem a ukázněnosti čtyřhlasu, sám bděl nad jejím vývojem a těšil se z její zdatnosti. Vzorem přirozeně nejbližším byla jí smyčcová serenáda Dvořáková. Avšak vzor nespoutal invenci v ní, spíše nabádal k pozoru před závislostí, příbuzností myšlenkovou. Nemožno říci aniž žádati, aby skladatel sotva osmnáctiletý v tomto svém ještě školském, cvičebním díle měl určitý profil; ten rýsoval se jen znenáhla a teprve po desíti letech práce ne přebohaté, ale ani notou povrchní, nekritické nebo neupřímné, když impresionism Sukův, raně vyklíčivší a od roku k roku se posilující, tou měrou zmohutněl, že stal se směrodatným pro tvorbu umělce (připomínám tu symfonickou báseň *Pragu*, komponovanou roku 1904), nabyt určitého tvaru. Ale jistá rázovitost vnuknutí a snaha o zesamostatnění výrazu, která je příznačnou pro tvůrčí vlohu Sukovu a její projevy od prvopočátku, již ve smyčcové serenádě s pozoruhodnou rozhodností se projevuje. Ty basy zvláštní hybnosti a střední hlasy zajímavě se sprádající, ona melodická zanícenost, jež na perutích mladické touhy způsobuje bujně vření vlnící se věty a vybijí se v strmých sekvencích, dojemná zasněnost projevu jemně zladěného (slyš adagio z *G dur!*) – všechny značky probouzející se osobitosti zde již vábně světlí a zabavují mysl. Při tom znovu na výsost překvapující je promyšlenost a umělecká zralost všeho vyjádření, vůči němuž téměř nemožno je pochopiti, že by bylo projevem začátečníka. Vždyť i zvukově celá skladba běže se tak bezpečně cestou tak ladnou, plnou půvabů, že v neobyčejně důvtipném a vynalézavém vůdci po ní nelze tušiti hudebníka ještě nezkušeného. S větším ještě důrazem nežli klavírní kvarteto a s ohledem na svou ranost skoro ještě překvapivěji tato serenáda přesvědčuje o tom, že obdobně jako Vítězslav Novák též Josef Suk se skladbou nezačal male a nízko. Proto tak vyrostl a zmohutněl.

Chci hned tuto, při díle, které ze všech pozůstalých a známých vlivu učitelovu nejvíce se poddává, na němž stopy určovacího vůdcovství vnější síly nejvíce jsou znatelné, promluvit o **vlivu Dvořákovu** na tvorbu Sukovu, který často, a skoro bych řekl, že ze zvyku, se přeceňuje. Přirozeně invenční a vyjadřovací zvláštnost Dvořáková, která vedle nejrázovitější a na výsost cílevědomé tvorby Smetanovy dokázaně vrývala se v mysle soudobých skladatelů českých, nejen začínajících, nýbrž i pokročilých (třeba tu na příklad jen připomenouti si zřejmě dvořákismy v pozdních skladbách Bendla a Rozkošného, dokonce i ne časté sice, ale napadající jejich záblesky ve tvorbě Fibichově), nejintenzivněji působila na kompoziční žáky mistrov, z nichž Suk byl poměrně nejnepoddanější. Nejednou zmínil se Dvořák o tom, že nejnadanější a nejpřítulnější tento jeho žák v jádru svém je vlastně opozičníkem, který rád vymyká ze z kompoziční kázně. Skutečně ve tvorbě Sukově snadno již od prvopočátku lze postřehnouti, že neoplývá vlastnostmi přizpůsobovacími, nehoví konvenci a do jisté míry provanuta jest duchem zvyklosti oponujícím. Ovšem že výboj tohoto ducha nikdy nezvrhl se v odboj proti zákonům estetickým, proti požadavkům úměrnosti formy, logiky práce a krásnu zvukovému. Svou ryzí, z vlastní vynalézavosti bujně živenou hudebností přibližuje se umělecká povaha Sukova povaze Dvořákově, ale v obraznosti ve vnímání zážitků a lícní dojmů z nich obě povahy podstatně se odlišují. Hudební konkrétnost Dvořákovu Suk ctí a obdivuje, ale ani v mládí svém nepřijímá za vlastní. I tam, kde oddaně dává se vésti, ochotně kráčí za vzorem, není ovládán pudem napodobovacím. Tomu již v době školských závislostí ubírá půdy vrozená originalnost mladého hudebníka, proti vniku výrazového vlivu z venčí do vlastní tvorby čím dále energičtěji se brání. Proto i v začátečnické hudbě Sukově stěží vyskytne se vyložený dvořákism, s kterým u českých eklektiků setkáváme se i ve vyzrálší tvorbě. V tom rozhodovala vedle nepoddajné rázovitosti různost povah. Proti konzervatismu učitelovu, střední fáze jeho tvorby ovládajícímu, ozývá se pokrokovost žákova, do které vložen záhy zárodek pozdějšího impresionismu, celou bytost Sukovu zaujavšího. Zárodek ten ohlašuje se v charakteristické poetické zasněnosti projevu, která nabývá vrchu nad plesem mládí, nad radostí ze života, vzněcující k činnosti A. Dvořáka. Na vně zdá se, že umělecký rozchod Suka s Dvořákem, k němuž lnul s opravdovou láskou a připoután byl svazkem příbuzenským, nastal na rozhraní mezi romantismem a modernismem; avšak ve skutečnosti byl povahově podmíněn již mnohem dříve, vlastně již v začátcích obapolné známosti. Proto po mém názoru je zásadním omylem, chce-li se z výchovných styků, a z oddanosti žáka k učiteli a pozdějšího příbuzenského svazku mezi oběma usuzovati na závislost tvorby Sukovy na tvorbě Dvořákově. Celá umělecká činnost Sukova a všechn její výsledek tomu odporuje.



Kdežto silnějšími náměty a smělejšími vzněty fantazie Suk tíhl ku skladbě orchestrální, byl od prvopočátku **klavír** tlumočnickem jeho meditací intimních. Jemu svěřoval záležitosti svého srdce, na něm zachycoval nálady duševní. K němu utíkal se v projevech své poetické zasněnosti. Obdobně jako Novák, stupňuje též Suk výraznost klavírní v jádru oduševnělosti, dovede hřejivě proniknouti chladný jeho zvuk teplem vlastního citu, povzbuditi i roznititi jeho zpěvnost. Ano, zpěvnost horoucně roztouženou, mocně planoucí. Připomeňme si jen *Píseň lásky*<sup>791</sup> z **Klavírních skladeb** (op. 7), která uchvacuje svým rozeplaním, je jaksi příznačnou pro žár erotických projevů múzy Sukovy, *Romanci*<sup>792</sup> v **Náladách** (op. 10) a j. v. Suk v klavírní skladbě, v níž z první doby obzvlášť vyniká op. 12 (z roku 1896, vyd. Simrockem), nevyhledává brilantního slohu, ba spíše vyhýbá se mu – ať zúmyslně, či podvědomě. Není nic vysloveně koncertantního v jeho klavírních skladbách, často dosti složitých, hloubavých i v práci tematické, ani ne v pozdějších, jako cyklus **Jaro**<sup>793</sup> se strhujícím allegrem *V roztoužení* (z roku 1903, vyd. M. Urbánek) nebo z plna již impresionisticky se rozhovořujícím cyklem **Životem a snem**<sup>794</sup> (op. 30 z roku 1909, nakl. Breitkopf a Härtel); avšak básník Suk, ať rozjařený, či ponurým vzpomínkám se oddávající nebo bolestně dojatý, stává se u klavíru obzvlášť výrazným. Vniternost jeho projevu tak zabavuje, že posluchač tak říkajíc s ním znovu prožívá, co ho pov[z]neslo neb zkrušilo. Přímou silou sugestivní působí v tom ohledu cyklus **O matince**<sup>795</sup> (op. 28, nakl. J. Otto). Jen mimochodně stůž zde zmínka o intenzitě dojmů klavírních skladeb Sukových v mém referátu v *Union* (ze dne 14. ledna 1910): „Mezi cykly *Jaro a Letní dojmy*<sup>796</sup> a *nezabudkami O matince leží doba pěti let, mezi těmito a nejnovějším op. 30 Životem a snem doba dvou let. Zobrazuje se v nich období v životě Sukově událostmi nejbohatší, z prvu naplněné životním štěstím, opojnou rozkoší, nadšeným vnímáním přírody, pak následuje kruté osamocení, zoufalá bolest z utrpené ztráty drahé bytosti, tklivá vzpomínka, na konec pak přemožení životní krise, rezignované oddání se osudu a utěšování se prací. Dojemný realismus prochvívá těmito hudebními líčnemi Suka, který má dar, že dovede v tónech říci vše, čím srdce přetéká, nitro se chvěje. Připomínám na příklad úzkost vzbuzující nepravidelnou rytmiku tlukotu v kuse *O matčině srdci, nebo dojemný náladový obraz v posledním cyklu, kde skladatel obrací se k zapomenutým hrobům*<sup>797</sup> v koutě hřbitova svého rodiště.*

791 *Klavírní skladby*, op. 7, vznikly v letech 1892/93. Řazení jednotlivých částí cyklu nerespektuje datum vzniku, *Píseň lásky* byla napsána jako poslední (28. února 1893), původně pod názvem *Romance*.

792 *Romance* je třetím číslem cyklu *Nálady*, který vznikl roku 1895. *Nálady* byly vydány N. Simrockem v roce 1896.

793 *Jaro*, op. 22a, obsahuje pět skladeb, z nichž *V roztoužení* je poslední.

794 *Životem a snem* je deset skladeb pro klavír, jež měly v rukopise prostý název *Nové skladby pro klavír*. Jedná se o Sukův hudební deník zážitků, dojmů a snů, které prožil v době od dubna do června 1909 při svých procházkách rodným krajem.

795 *O matince* je cyklus pěti skladeb, věnovaných skladatelovu synovi Josefu Sukovi, který se narodil roku 1901. Skladatelova choť Otilie, dcera Antonína Dvořáka, zemřela 5. července 1905 v Praze po sedmiletém manželství. První vydání tohoto cyklu vyšlo 1908 u J. Otty v Praze, druhé 1922 nákladem M. Urbánka. *Nezabudky* = vzpomínkové kusy.

796 *Letní dojmy*, op. 22b, z roku 1902 jsou doplňkem cyklu *Jaro* a obsahují tři skladby. Skladatel odolal přání nakladatele, který si přál ještě *Podzim* a *Zimu*. *Letní dojmy* vyšly roku 1902 v nákladu M. Urbánka.

797 Skladba *Zapomenutým rovům v koutku hřbitova křečovicického* je posledním číslem cyklu *Životem a snem*. Tyto hroby sebevrahů a jiných společností zavržených jedinců se nacházejí na spodní části hřbitova v Křečovicích napravo, jdeme-li od Sukova rodného domu ke kostelu.

S obdivuhodnou schopností zobrazení programu spojuje Suk vzrůstající původnost vynalézavosti a úctou, naplňující vysokou úroveň umělecké práce. Vše slučuje se k tomu, dojem z uměleckého díla vzbuditi, udržet a zpečetit.<sup>798\*</sup>

Bylo by ještě leccos říci o klavírních skladbách Sukových, kterých jsem se zde jen lehce mohl dotknouti (ani vyjmenovány nejsou všechny podstatné, mezi nimiž aspoň titulem budiž vzpomenu *Suity* op. 21, z roku 1900, z které zejména menuet zobecněl),<sup>799</sup> přes to, že v tvorbě skladatelově nejsou nedůležité již proto, poněvadž hostí intimní projevy duše umělcovy, žijící i za oběhu všedních událostí vnějších životem zvláštním, bohatě se vlnícím. Najmě lákalo by jíti v nich po stopě zrání osobitosti skladatelovy, pak toho, jak a kde vniká do nich, šíří se a vrchu nabývá impresionism spojující se s moderním způsobem vyjadřovacím. Avšak myslím, že by snůšce vzpomínek, která pouze rekapituluje dojmy zažitě a zúmyslně vyhýbá se dodatečnému uvažování o nich, to spíše přitížilo než prospělo. Mimo to byla by úvaha taková vzhledem k stále pokračujícímu vývoji Sukovu počinem předčasným.



Po této krátké exkursi do oblasti klavírní skladby Sukovy vracím se k jeho **tvorbě komorní**, pevněji spjaté se životním povoláním umělcovým i s podmínkami a určujícími okolnostmi jeho vývoje. Rozloučil jsem se s ní dočasně vzpomínkou na **klavírní kvintet** op. 8,<sup>800\*</sup> zůstal dodnes manuskriptem,<sup>801</sup> ale Český spolek pro komorní hudbu znovu naň upozornil roku 1915 a reprodukcí dal podnět k následující zmínce o něm v *Národní politice* ze dne 29. října 1915: „*Je tak stár jako náš komorní spolek a o málo mladší Českého kvarteta, které jej před více než dvěma desetiletími jako dílo prvních rozmachů tvůrčí síly svého sekundaria uvedlo do veřejnosti. Skladatel chová tento kvintet dosud v manuskriptu a před nedávnem vrátil se k němu, prohlédl jej, provedl některé změny konstruktivní a některé zkratky, jeho nynějšímu nazírání na věc vyhovující. Nedotčeno novou úpravou zůstalo vše, čím před léty při prvé výstavě dílo překvapilo a zaujalo: prudká, živelní síla invence místy k dvořákovskému vlivu se přiznávající, zároveň však originalitu hudebního myslitele v různých značkách prozrazující. Charakteristický pro tvorbu Sukovu vášnivý vznět projevu, někdy pravé výbuchy citu způsobující, ohlašuje se hned v prvním allegru tohoto kvinteta, v jeho strmých gradacích, v jeho někdy přímo bouřlivém vlnění zpěvu. Mnohá zvláštnost tematické a motivické práce, která později silně se vyvinula a přispěla k vzrůstu osobitosti projevu Sukova, zde již prodírá se a světélkuje. Nejlépe ožila při nynějším provedení vzpomínka na první dojem obou středních vět kvinteta, adagia,* 798\* O cyklech *Jaro* a *Letní dojmy* stůž zde má zpráva v *Politik* ze dne 15. prosince 1903. „*Již tituly prozrazují, že jde o hudbu náladovou, přiléhající k venkovské idyle. Přibližuje zde tedy úloha Suka Novákovi, a je velice zajímavé sledovati a vycítiti, jak samostatně každý z nich o věci se vyjadřuje. Novák v tiché rozkoši labužnický zažívá venkovské dojmy, u Suka i [v] idylických výjevech krev snadno přichází do varu. Vášnivost, nezkrocený náruživý výbuch je charakteristickou vlastností osobitého uměleckého projevu Sukova a vnáší své akcenty i do idylických jeho obrázků hudebních. Jak prudkým dechem nesou se u Suka kusy *Jaro* nebo *V roztoužení*; skoro zdá se, že klavír nemá dosti tonů, aby vystihl vzkypaní citu způsobené roz[e]chvěnou obrazností umělcovou. Že Suk, poháněn svým temperamentem, valně nehledí si snadnosti svých klavírních kusů, je pochopitelné. Miluje pasáže po černých klávesách, silně rozpětí prstů a bohatý, průměrnému pianistovi nesnadno dosažitelný rozkvět výrazu, dále též překvapení harmonisační a modulační četbu ztěžující. Inteligentnější klavírista však bez obtíží se orientuje v nových klavírních skladbách Sukových, které za námahu mu způsobenou odvděčí se poskytnutím vzácného, citově vzrušeného požitku hudebního. Vzpomínaje na Suka a Nováka vždy pocítuji v nitru rozradostnění a zadost[i]učinění z vědomí, že v rukou těchto dvou mladých mistrů budoucnost české hudby dobře je opatřena.*“

799 *Suita*, op. 21, vznikla roku 1900 přepracováním *Sonatiny g moll* z roku 1897. Některé části *Sonatiny* použil Suk navíc i v *Symfonii E dur* z let 1897–1899 a v *Epizodách*, které sestavil roku 1924. *Sonatina* (původně op. 13) je otištěna v knize V. Štěpána *Novák a Suk* (Praha 1945) jako příloha.

800\* Viz pojednání o něm na s. 494–495.

801 *Kvintet g moll*, op. 8, pro klavír, dvoje housle, violu a violoncello vznikl roku 1893 a byl přepracován 1915. Je věnován J. Brahmovi. Vyšel nákladem Hudební Matice 1919, druhé vydání 1921. Poprvé byl proveden veřejně Českým kvartetem a prof. J. Jiránkem dne 7. listopadu 1893, ve druhé úpravě Českým kvartetem a prof. Romanem Veselým (1879–1933) dne 27. října 1915.

v harmonisaci chorálního tématu základního o církevní tóny se opírajícího, a jiskřivého scherza, v jehož violovém sólu cítí se blízkost dvořákovského vzoru. Elektrizující rytmus, který již před tím v prvních pracích Sukových probleskoval a později stal se hlavním živitelem účinnu jeho díla, v tomto kvintetu vůbec a v jeho scherzu zvlášť osvědčuje svou působivost. Ve své faktuře mnohohlas zhušťující a v sledu práce motivické často do příkrých výšek pronikající nedbá skladatel obtíží; byl si patrně vědom vypjaté úkonnosti kvartetního sdružení, jemuž svěří provedení svého díla do veřejnosti a v klavírním partu spoléhal na virtuozitu prof. Jiráňka, s nímž rovněž předem počítal.“

Výtěžkem z dosavadních komorních zkušeností Sukových a zároveň projevem rostoucí invenční mohoucnosti je **první smyčcový kvartet** (B dur, op. 11, z roku 1896). O jeho prvním provedení v Českém spolku pro komorní hudbu (25. listopadu 1896) napsal jsem do *Politik* [ze dne 27. listopadu 1896]: „Zvyklí, či lépe řečeno zhýčkaní jsme poznáním, že tento mladý umělec, který již ve svých školských pracích prozrazoval vynikající vlohu a hloubku vniterního žití, v každém projevu novém řekne něco nového. I tentokrát vedl si stejně tento povolaneč. Nový kvartet Sukův stojí jaksí na ramenou předchozích jeho komorních skladeb a dává jeho stále vzestupujícího uměleckého ducha spatřiti na výši, ku které dovede povznéstí jen velká a na úlohu zcela soustředěná síla. Ukázky tvůrčí vlohy Sukovy od prvopočátku vyznamenávaly se tím, že nelpěla na nich žádná frázoovitost a bylo lze z nich vycítiti svatý odpor proti všednostem. Byla při tom ta zvláštnost, že nezkrocenost mládí hnala tyto ukázky vždy kolmo do výše (máme dosti příkladů toho, že dává jim růsti vodorovně do šíře) a že z projevů leccos přestřelilo, avšak nic neocitlo se na mělčině. V novém díle sotva již postřehneš stopy mladického kvasu. S postupem očisty vyjádření spojuje se tu jeho prohloubení. Nic neudá se v novém kvartetě, co nebylo by dobře pocítěno a dovedně podáno. Skvostný čtyřhlas, v kterém každý nástroj krásně pěje, jest značkou tohoto díla. V kontrapunktu, který již s ohledem na bohatě probíhající figuraci utvařuje se obtížně, prozrazuje skladatel ruku až překvapivě umělecky dovednou, jež každý hlas i nejodvážnějšími komplikacemi a přes nejpříkřejší modulace vede bezpečně a úspěšně pro poslech, aniž by narazila a nebo odchýlila se od logického vývoje skladby. Obzvlášť v první a třetí větě nového kvarteta shledáme věci, jejichž uměleckost a zručnost práce naplňují obdivem. Přesto v celém díle nic není suchou doktrinou, žádnou spekulací a vypočítavostí, jež myšlenku ubíjí: jsou tu sice místa, při nichž máme dojem, že skladatel své umění více staví na odiv než dává pocíťovati; avšak místa taková jsou výjimkou – základním rysem je svěžít, o všednost nezavádící vynalézavost sdružující se se zvláštním poetickým rozcitlivěním, jež vede hudbu Sukovu bez bloudění nejkratší cestou od srdce k srdci. Jak vroucně procítěno je adagio tohoto kvarteta – jak tiše plyne v něm touha v měkkých místech zpěvních, a jak horkým dechem vane z jeho smělych sekvencí. Myslím, že tímto adagiem Suk přeskočil hned několik stupňů svého rozvoje a dotlačil se do blízkosti Antonína Dvořáka, jehož vzor tane mu na mysli. V koncertní síni vždy působivějším bude pikantní intermezzo s prostomilými rytmickými humory; pro náš pocit zůstává více vynikající třetí věta, obdobně jako první předčí snáze pochopitelnou větu závěreční, jejíž svěžít lidovost, jež na jednom místě nevyhýbá se vpletení písňového citátu<sup>802</sup> do umělé věty – a projev rozradostněný vítězí nad myšlenkovou hloubkou věty první.“

Uplynulo téměř půldruhého desetiletí, v kterém za stále ostřeji vyhránějí osobnosti umělcovy vždy více upozadovaly se mladické vzory. Se vzrůstajícím osamostatněním výrazu vždy určitěji vystupoval sklon k modernismu opouštějícího vyjeté koleje, hledajícího nové cesty a naplňujícího se novými tóny. V umění nový duch času zmocnil se individualit přerodu schopných a setřásaje přívržence chabé, zachvátil a k novým cílům přiblížil silné povahy. V téže době Suk prodělal těžkou životní krizi. Z krátkého snu o štěstí probudil ho osud drsnou rukou: odňal mu milovanou družku života a záhy po té zkosil jejího otce, mistra Dvořáka,<sup>803</sup> k němuž Suk lnul s láskou dětinnou, třeba že povahově a revolučním duchem svým od něho se oddaloval. Ztráta obou milovaných bytostí tak mocně otrásla duší umělcovou, že po některou dobu nadobro ustala jeho tvůrčí činnost. Dobrý

802 Píseň, kterou tu má Chvála na mysli, je píseň *Spí, synáčku, spí*. *Smyčcový kvartet*, op. 11, byl poprvé proveden Českým kvartetem v Praze 25. listopadu 1896, vydán byl Simrockem téhož roku. Čtvrtou větu skladatel přepracoval roku 1915. České kvarteto ji hrálo poprvé 26. března 1917.

803 První zemřel A. Dvořák. Dále v textu je sled tragických událostí již uveden správně.

génius, který před tím vedl jeho kroky, nedal mu na dlouho setrvati v duševní skleslosti a znovu povznesl ho prací, jež skýtá útěchu a posiluje k životu. Zářivá světla a hluboké stíny tohoto období projádřují se na velký[ch] námětech jeho tvorby, utíkající se ze záliby i potřeby k mnohotvárným prostředkům orchestrálním. Věc komorní ustupuje počínům velkého slohu, impresionism mohutní životními zkušenostmi, v rozhodujícím procesu duševním vzniká a rozvíjí se přerod výrazných schopností umělcových ve smyslu moderny. Teprve po něm vrací se Suk, prošeďší očisťujícím a znovu vzněcujícím ohněm duševní strážně a výrazově obrozen k hudbě komorní a dává nám poznati svůj **druhý smyčcový kvartet** (op. 34 z roku 1911). O jeho prvním provedení dne 16. února roku 1912 v koncertě Českého spolku pro komorní hudbu referoval jsem (v *Union*) jak následuje:

„Jak již u Suka jinak ani býti nemůže, leží celý svět pokroku, vývoje a novosti mezi tímto druhým a prvním jeho kvartetem. Stupeň za stupněm, stoupá Suk vzhůru od díla k dílu; někdy, jako mezi Pragou a Asraelem vezme jedním skokem hned několik stupňů najednou. Od delší doby psal Suk jen hudbu programovou, v druhém kvartetě vrací se k absolutní hudbě, z které vyšel. Ovšem že i tato absolutní hudba má jisté vztahy k niternému životu svého tvůrce, člověka citového, který po krutých ranách osudu a úporných bojích duševních uzdravuje se hudbou, jež byla mu dána. Ano, hudba, a sice hudba nejsvěžejší vynalézavosti a vypjatého svérázu je nejen hlavní věcí, nýbrž přímo vším v tomto novém díle; hudba bez vedlejších obmyslů a významů, bez neupřímnosti a předstírání, neafektovaná, hudba ryzí, jak tryská z duše; ovšemže hudba, kterou prochvívá cit, v které zrcadlí se nálada. Odtud hluboké citové tóny v adagioových oddílech nového kvarteta, v těchto nejvlastnějších okamžicích duševního osamocení. Vedle nich smírný, skoro rozveselený pohled vzhůru skvostného tématu scherzového, pak mocné vlnění citu a náruživé jeho vzepětí v sekvencích, jež směle budují se z druhého hlavního motivu a z vedlejší věty základního allegreta. Mluvím zde o kvartetních větách, a přec ve skutečnosti nový kvartet je jednovětý. Při bližším zkoumání formy shledáme, že tato jednovětost je spíše odchylka od tradice než skutečná odluka od ní. Zde není při práci revolucionář, nýbrž svobodný myslitel, podřizující zvyklost své vůli. Neschází obvyklá sonátová forma, jenže zahrnuje v sobě též věty střední, adagio a scherzo. V důsledcích toho rozevře se, když hlavní a vedlejší věta základního allegretta byla vytvořila první díl formy, věta provedení a v prostoru tím získaném vystřídá se třikrát vzájemná hra adagia se scherzem, načež pokračuje věta provedení a vyústí do věty závěreční, opírající se o hlavní téma a idealisující pohyb valčíkový. Co o nové formě kvarteta tuto suchými slovy těžce se vyjadřuje a znázorňuje, zní v tónech plynně a přesvědčivě. Avšak ne touto novou formou, nýbrž novým zvukem vyznamenává se toto dílo; novým zvukem, který na první poslech překvapuje, skoro uvádí v rozpak, avšak stává se divotvorným zdrojem světla a tepla, jakmile mu oko, či lépe řečeno, ucho zvyklo. Postřehujeme, že tento zdroj paprsky své vysílá též do budoucna. Je to vyslovená hudba budoucnosti, kterou skladatel tuto k nám promlouvá, hudba, jež má svůj vlastní myšlenkový sled, vlastní výraz, svou vlastní modernost, odlučuje se od okolí a po cestě samobudované jde za ideálem, nedbajíc dojmů, kterými působí na přítomnost, a obtíží, jichž pro poslech způsobuje i vnímavému a jinak orientovanému posluchači. Přiznávám se k tomu otevřeně, že první dojem nového díla, který odnesl jsem si z četby partitury, nebyl veskrze uspokojivý; teprve dvojí poslech novinky ve zkouškách rozptýlil pochybnosti, jež jako mlhy kladly se na prvotní dojem, a přivodil přesvědčení, že mistr příliš rychle spěje ku předu, než abychom za každých okolností vjemem mohli mu stačiti. Silný duch a ve všem svůj; cítíme jeho posilující dech, i když hned nechápeme z plna jeho obmysly.“

Po dalších dvou letech, na podzim roku 1914, Suk znovu promluvil na poli komorní hudby a opět odlišně od řečí předchozích. **Meditací na chorál sv. Václava**<sup>804</sup> (pro smyčcový kvartet op. 35[a], nakl. F. A. Urbánka) ulevil duševní tísní, již způsobil mu vznik a postup světové války. „Dostí krátký a skromný kus, avšak významný obsahově i výrazově, vytrysknuvší z plné síly hudebního ducha na vrcholi jeho tvůrčí mohoucnosti – pravý, vyzrálý Suk. Ve formě preludia, jehož témata vyňata jsou ze staročeského chorálu svatováclavského, rozvíjí dílo na základě starý[ch] tónů církevních čtverhlas v lapidární diatonice, který jemně zladěná i strmě do výše se pnoucí místa bohatě vynalézavě skladby naplňuje zvláštním zvažnělým libozvukem. Na vně podává se celá skladba jako hudba

804 *Meditace*, op. 35a, vyšla v prvním vydání u Františka Urbánka v Praze 1914 v partituře, hlasech, v úpravě pro klavír a pro varhany. Skladba nese opusové číslo 35a, poněvadž je prvním článkem v trojici Sukových vlasteneckých skladeb: *Meditace*, op. 35a, *Legenda o mrtvých vítězích*, op. 35b a *V nový život*, op. 35c.

absolutní po způsobu Regerově, avšak nelze v dojmu jejím nepostřehnouti, že zároveň je modlitbou z hloubí duše k patronu země české. Odtud to prosebné, na cestě k vrcholům díla vždy naléhavější a hlasitější volání „Svatý Václave!“ Na každý způsob byli jsme tu postaveni před hluboce procítěný umělecký projev.“ (Union ze dne 29. září 1914).

Dříve ještě, nežli poukáží k velkému rozmachu orchestrální tvorby Sukovy, v které umělec, přes prokázanou (v hudbě činoherní) schopnost k hudbě dramatické opeře spíše zásadně<sup>805</sup> než z nedostatku podnětu se vyhýbající, vyvrcholuje životní svůj úkol a soustřeďuje všechnu tužbu a dovednost, chci krátce zmíniti se o **lyrice** mistrově, jak jeví se při zhudebnování poetického slova. Je úkazem v české tvorbě téměř ojedinělým, že skladatel, jehož duše, ať v bolu kvílí neb dočasným štěstím je rozradostněna, melodicky se rozezpěvuje, zřídka kdy, skoro jen výjimečně básnickým slovem nadchne se k písni. Zaznamenáváme v řadě dosavadních skladeb Sukových<sup>806\*</sup> všeho všady 6 písňových opusů, téměř výhradně vícehlasých sborových – jediná píseň sólová **Bud' svatý mír** na slova Sládkova,<sup>807</sup> již věnoval „Své ženě“, zůstala rukopisem – a s jedinou výjimkou mužského sboru **Nechte cizích, mluvmе vlastní řečí** na slova Jana Kollára<sup>808</sup> (z roku 1896) vesměs na texty slovanských písní lidových, hlavně slovenských, jež sblížují Suka s moravismem Dvořákovým, aniž by tím trpěla samostatnost invence a výrazová zvláštnost Sukova. Stojíme před novou zvláštností, tkvící v tom, že skladatel, který zamiloval se do kypré obraznosti a květnaté mluvy dramatických básní Zeyerových a nad pomyslením tklivě zhudebnil jejich lyrická místa zhudebnění se dožadující, pro potřebu písňě obrací se k prosté poezii lidové a vycitňuje její elementární sílu, vyjadřuje ji v rázovitých hudebních projevech opět prostých, neučených a nehlobavých, ale až k hotovým typům osamostatnělých. V příčině dokonce se dovolávám i nejmělejších zpěvů Sukových **mužských sborů op. 32**<sup>809</sup> (z roku 1912), které skladatel věnoval Pěveckým sdružením učitelů moravských a pražských a jež vydala tiskem Umělecká beseda. Věnování sdružením virtuózním zprošťuje je ohledů na snadnost a obtíž intonační, avšak ani tam, kde mnohohlas se dosti komplikuje (ve dvojsboru *Nebezpečná cesta*) neopouští je invenční prostnost v lidovosti se zhlížející. Není v povaze Sukově, aby ve sborovém zpěvu dělala ústupky líbivosti; ani nejpopulárnější z těchto zpěvů, **smíšené sbory op. 19** s průvodem klavíru ad libitum, nehledí zpěváky a posluchače získati lichterami. Suk vždy pje ze

806\* Psáno v létě roku 1917.

807 Suk napsal – nehledíme-li k písňím v jeho melodramatech – celkem tři písňe pro jeden hlas s průvodem klavíru. První z nich je *Ukolébavka* z roku 1891 na slova Berty Mühlsteinové (1847–1887), druhá je *Noc byla krásná* na text Vítězslava Háška z roku 1891, třetí *Mé ženě (Bud' svatý mír)* z roku 1902 na text J. V. Sládky, který si Suk upravil. Hudební matice vydala roku 1934 jen dvě z nich (*Ukolébavku* a *Mé ženě*), poněvadž skladatel odmítl dát svolení k vydání písňe *Noc byla krásná* pro podobnost jejího začátku s Dvořákovou písňí *A les je tichý z Cigánských melodií*. V roce 1949 vydala Hudební matice všechny tři písňe, aby vyhověla zájmu zpěváků o Sukovy písňe.

808 Mužský sbor *Nechte cizích, mluvmе vlastní řečí*, na text Jana Kollára (1793–1852) *Slavjanka ke bratřím a sestřám (Sebrané drobné básně Jana Kollára*, III. vydání, Praha 1903, s. 67). Poprvé byl tento sbor proveden v Praze 14. listopadu 1896 a vydán Fr. A. Urbánkem roku 1906.

809 *Mužské sbory na texty lidové poezie*, op. 32, z roku 1911/12 vydala Hudební matice poprvé roku 1914. Dvojsbor *Nebezpečná cesta* je poslední z pěti sborů tohoto cyklu. Je to nové zpracování téhož textu, kterého Suk použil v cyklu *Deset zpěvů*, kde je tento sbor nadepsán *Vily*.

srdce upřímného a neohlíží se na to, zdali kdo poslouchá, neškubne tleská. A už dokonce nemyslí Suk při skladbě písní na koncertní přednes a podmíněnou jím okázalost projevu. Jeho **deset zpěvů** (dvoj- i vícehlasých) pro ženský sbor s průvodem klavíru na čtyři ruce, **op. 15**,<sup>810</sup> má spíše povahu okamžikových projevů náladových, intimních improvisací, než skladeb formálně zaokrouhlených a též na vnější působivost vypočtených, přes to, že pravděpodobně vznikly z popudu moravských dvojzpěvů Dvořákových. Není to jediný příklad toho, že i tam, kde Suk řídil se cizím vzorem, aspoň měl za to, že se jím řídí, skladba jeho postavila se na vlastní nohy, utvářela se odlišně, samostatně.

---

K lyrice Sukově se přimyká, ač vhodnými náměty přirozeně též dramaticky se vzpružuje, jeho **hudba činoherní**, k **Zeyerově** dramatické pohádce **Radúz a Mahulena** (z roku 1898) a k dramatické legendě **Pod jabloní** téhož básníka (z roku 1901).<sup>811</sup>

S hudbou Sukovou dávala se pohádka **Radúz a Mahulena** v Národním divadle poprvé 6. dubna 1898. Napsal jsem o hudbě té do *Politik* ze dne 8. dubna 1898 následující zprávu: „*Dramatisované pohádce je dobrá hudba cennou výbavou pro život na jevišti a skutečnou potřebou v těch momentech, kde div, událost nadpřirozená, pouhým slovem vyjadřuje se příliš střízlivě. Novější doba, jež se zálibou vrací se k lidové pohádce, aby získala protiváhu proti kusu realistickému, povznesla lidovou pohádku v opeře i v činohře. Nejnadanější z našich mladých skladatelů, Josef Suk, porozuměv duchu času komponoval činoherní hudbu k dramatické pohádce Radúz a Mahulena Julia Zeyera. Suk je tu ve svém živlu. Vnímavost pro zasněné poetické nálady a jemně zladěná lyrika vidin oplozují vynikajícím způsobem jeho vynalézavost a vede ho k přiléhavému výrazu. Jeho hudba vonně věncí báseň, skromně se upozadující, kde provází recitaci, a zářící světlým zpěvem, když doznělo slovo a nabádá ji ku zdůraznění svého výrazu. Při objevení se pohádky na počátku kusu nechce býti ničím více než mediem, podporujícím náladu divuplnosti a krásné kantiléně houslové dává vzkvétati, jen aby alegorie poeticky uvedla a zakončila. Návrat k základní myšlence v závěru kusu jest důmyslným obratem: pohádkový sen minul, vracíme se k drsné skutečnosti, jakmile dozněl poslední tón hudby. Ve venkovských scénách dává skladatel do hudby vnikati živlu lidovému ryze umělecky, bez přímých narážek na určité typy bohatého pokladu lidových písní slovenských, avšak charakteristicky projevům v jejich duchu a svérázu melodickém i rytmickém. Píseň bodrého Vratka, prostá a vroucného tónu, přináší lyriky pravé slovácké lidovosti, a její orchestrální dohra je perlou jemnocitné harmonisace dle povahy melodie. Stejně cenné jsou těžkomyslné zpěvy Mahuleniny. Zdravý humor lidového sboru a tance osvěžuje a rozveseluje, nelíbují si v hlučné veselosti, nýbrž dýše naivní rozmarností nevybojného davu: odtud prostý zpěv a zdrženlivost nánosu barev v něm – vše to přiznává se k vlivu dvořákovskému, aniž by při tom pozbývalo samostatnosti. Obzvlášť svérázná je smuteční hudba v třetím aktu – prostá a dojemná. Při pronesení kletby ve čtvrtém dějství probleskne hudbou Sukovou silný dramatický akcent, tak ryzí a působivý, že mimoděk nabádá k radě, aby skladatel pokusil se o operu. Bude beztak k ní nutkán, je-li tento šťastný akcent ukázkou skutečné vlohy hudebně dramatické. Překvapuje, že v závěru druhého aktu, kde hudba mocně zdůrazniti a prohloubiti by mohla dojem kletby Runiny, orchestr mlčí. Proč zrovna zde, kde řezavé akordy orchestrální zdají se býti nepostradatelnými, nadobro vzdáti se působivého prostředku na snadě ležícího? Hudba Sukova je pravou hudbou pohádkovou: prostá*

---

810 *Tři zpěvy pro smíšený sbor*, op. 19, jsou z roku 1900, poprvé byly provedeny v Plzni roku 1904 a vydal je M. Urbánek v roce 1901. *Deset zpěvů pro ženský sbor na slova lidových písní slovenských*, op. 15, z roku 1899 bylo poprvé provedeno 8. prosince 1900 a vydáno N. Simrockem 1911.

811 Klavírní výtah *Radúze a Mahuleny*, op. 13, v úpravě Romana Veselého vydala v I. vydání Hudební matice roku 1912. Z hudby k této slovenské pohádce básníka Julia Zeyera sestavil Suk v době mezi lety 1899–1900 suitu s názvem *Pohádka*, op. 16, kterou vydal Simrock roku 1901. Klavírní výtah *Pod jabloní* v úpravě Karla Šolce (1893–1985) vydala Hudební matice roku 1945. Hudbu k pohádce *Radúz a Mahulena* napsal Suk roku 1897/98, hudbu ke hře *Pod jabloní*, op. 20, roku 1900/1901.

a poetická.<sup>812</sup> – Klavírní výtah této činoherní hudby v úpravě Romana Veselého vydala Umělecká beseda roku 1912. **Pohádku**, suitu pro velký orchestr na motivy hudby k Zeyerově dramatické pohádce **Radúz a Mahulena** (op. 16), dílo z hlavních motivů této hudby nově zbudované, vydal v partituře, hlasech a čtyřručním klavírním výtahu O. Nedbala N. Simrock v Berlíně roku 1901.

Když na jaře roku 1914, vzpomenu o jedině (v *Hudební revui* Umělecké besedy)<sup>813</sup> a bez okázalosti **čtyřicetiletí Sukova**, zalétla má vzpomínka zpět ku vzniku hudby k Zeyerově dramatické pohádce **Radúz a Mahulena**, o níž znovu rozhovořil jsem se v *Národní Politice* ze dne 15. března 1914 následujícími slovy: „*Psal ji v době, kdy snil sen o nezkaleném lidském štěstí, o věčném milování. Tehdy poezie Zeyerova byla odezvou toho, čím rozezvučela se jeho duše, a on proto k ní přilnul s plnou horoucností. Hlavní značkou umělecké povahy Sukovy jest subjektivismus; jeho hudební projev je obrazem toho, co v nitru prožívá, čím srdce překypuje. Krví tohoto srdce je psáno vše, co Suk složil. Odtud bezprostřednost, intenzita jeho výrazu a sugestivní jeho síla. Co Suk píše, dovede plesem uchvátiti i rozteskniti, povznésti i zhroučiti. Rád uvědomuji si dojem prvního provedení jeho činoherní hudby k Radúzu a Mahuleně v Národním divadle. Zdálo se mi, že báseň tuto hudbu nejen dobře snese, a upřímně vítá, nýbrž dokonce přímo vyžaduje, a sice hudbu právě takovou, jakou Suk napsal, hudbu, jež vpíjí se do slova a je prozařuje. Hned prolog Pohádky, v němž hudba sprádá světlý závoj kol slova mluveného, o tom přesvědčuje. Myslím, že slovo toto bez hudby je prolínající a čarovným dechem ovívající zesmutnělo by a vystráznělo. Jistě jest poezie Zeyerova soběstačitelnou, pokud nespojuje se s hudbou jí do duše vepsanou tak, jako hudba Sukova. Ale odmysliti si od ní hudbu Sukovu dnes, kde známa a doceněna jest její aliance se slovem básníkovým, šlo by těžko. Naopak též koncertní provozování této činoherní hudby Sukovy sice vždy potěšuje, ale nikdy neskýtá požitek celý. Tato hudba prožívá drama, jemuž slouží, a jen ve spojení s ním řekne vše, co cítí. Ani předehry k jednotlivým jednáním, v kterých tkví největší síla invence skladatelovy, nemohou bez újmy na působivosti postrádati divadelního prostředí, do něhož se vmýšlejí, v němž okřívají. Připomeňme si na příklad nejskvostnější dar partitury Sukovy dramatu Zeyerovu věnovaný: mohutnou, dramaticky vznosnou mezihru v proměně druhého jednání; i v koncertní síni působí silným dojmem, ale jen v divadle u spojení s tím, co v ději předcházelo a následuje, dojmem celým. Bez scény naprosto obětována jest melodramatická část díla Sukova, obsahující zejména v závěrečných melodramech vzácné ukázky případného prozáření slova případným tónem. Po hudbě k Radúzu a Mahuleně nejen lyricky unylé, nýbrž i dramaticky jiskřivé, se scénou srostlé a divadelně působivé, očekával jsem od Suka přilnutí k divadlu a v důsledcích toho pokus o operu. Avšak nic takového se nestalo. Následovala po čtyřech letech nová činoherní hudba (k dramatické legendě Zeyerově Pod jabloní), ale o opeře z pera Sukova dosud ani slechu. A přece chovám přesvědčení, že by to bylo péro nad jiné povolání. Suk dovedl vše, oč dosud se pokusil; jeho pronikavá vloha nikdy dosud neselhala. Dnes, kdy spojuje se s vyspělou dovedností mistra, techniku svého umění dokonale ovládajícího, znovu a naléhavěji ozývá se přání po opeře z duševní dílny Sukovy. Pociťujeme ztrátu z toho, že nejnadanější a nejpokrokovější skladatelé, Suk a Novák, opery se straní.“ (Známo, že nedlouho po té Novák odpověděl svou první, a rok na to svou druhou operou.)*

Druhá činoherní hudba Sukova provázela první, posmrtné<sup>814</sup> provedení **Zeyerovy legendy Pod jabloní** 28. prosince 1902. O provedení tom referoval jsem v *Národní politice* takto: „V činoherním referátu, jemuž přináležela první slova o provedení posthumního díla Zeyerova v Národním divadle, přiznán jistě poloviční podíl na krásném úspěchu **hudbě Sukově**. Tím přisouzen jest hudbě této účín větší, nežli bylo by lze docíliti pouhým přisluhováním

812 Následující odstavec byl původně míněn jako rozsáhlá podčarová poznámka, podle edičních pravidel vkládáme tuto pasáž přímo do hlavního textu.

813 Chvála odkazuje na článek *Josef Suk* od K. Hoffmeistera (viz Hoffmeister 1914, s. 169–173) v časopise *Hudební revue*. Kromě této studie vyšly ve stejném ročníku pojednání o Sukovi od Otakara Šourka, Václava Štěpána a Ladislava Vycpálka.

814 Julius Zeyer zemřel 29. ledna 1901. K vzpomínce na první výročí jeho smrti, jež se konala 31. května a 1. června 1902 v Praze, napsal Suk *Elegii*, op. 23, pro sólové housle a violoncello s průvodem smyčcového kvarteta, harmonia a harfy. Byla vydána ve skladatelově úpravě jako klavírní trio M. Urbánkem 1902.

hudby slovu básníkovu v místech náladových. Suk skutečně pojal úkol svůj z hlediska povýšenějšího a přičinil k poesii slovesné rovnocennou poesii hudební. V prvním obraze („v ráji, nekonečném prostoru nadslunečna“) hudba dokonce převahou připoutává zájem k svým projevům a mimo to v předehrách zhusta široce založených, na vlastní vrub působí pro náladovost; dále pak v mezihrách scénu světelnými paprsky hudebního krásna pronikajících doplňuje obrazy básníkovy a upevňuje jejich volný spoj s divadlem a jeho požadavky. Báseň Zeyerova lační po hudbě poeticky zladěné, případné slovo povznášející, a u Suka se jí dovolala. Skladatel vystihl velebnu sborů rajských, on s vnímavostí sobě vlastní našel tklivé, do duše se stápicí tóny pro nezkalené štěstí lásky, on vydatně živil iluzi, která ustupuje při doteku mystických idejí básníkových s divadelní skutečností. Jak střízlivě vyzníval by dialog anděla Raguila s Hospodinem, kdyby nebylo toho zářivého jasu houslí, jímž protkána jsou slova andělova, a kontrastujících s ním tajuplných akordů basových, provázejících výroky Hospodinovy. Hudba zde přímo teprve vytvořiti a rozvltniti musí ovzduší, v kterém rozmluvy tyto na scéně lze uživotniti. Oč účinněji a přesvědčivěji vystupuje a uvádí se Raguil ve svých stycích s lidmi tím, že provází jej všady světélkující motiv příznačný, který připomíná nadzemský jeho původ, i když tají se za různým přestrojením. Hudba jest skutečně pro drama Zeyerovo podmínkou životní. Jejím přispěním posilňuje se účín náladovosti tou měrou, že úplně jsme jím zabaveni a oddáleni od vzpomínek na dramatické nedůstatky díla. Suk je z těch umělců, kteří nedovedou vytvořiti dílo polovičaté, kteří všemu, co podnikají, věnují se s celou svou schopností, s veškerým svým umem. Hned první jeho práce byly formou i obsahem vyspělé; on začal tam, kam jiní dospějí teprve v dozrálejším věku, po vytrvalé práci. I v hudbě k legendě Pod jabloní podal veřejnosti dílo scelené, osobité, každým rysem umělecké. Jak krásně zní jeho orchestr i v místech jemně zladěných i v projevu mohutně do výše se pnoucím. A mnoho-li pečlivé drobné práce vynaloženo tu na jemné cizelování jednotlivých součástí mistrné stavby, kterou imponuje odborníku i laikovi. Jen silnému hudebnímu duchu dáno je vyspěti ku gradacím tak mohutným, s jakými setkáváme se v hudbě k prvému obrazu básně. Vše spěje tu do výše, vše ozářeno jest leskem svítivého zvuku. Nic cizího, neopodstatněného nevměšuje se do hudby Sukovy, ve všem on je svým. Vzácná to vlastnost, dvojnásob vzácná u skladatele, který teprve vstupuje do mužného věku. Náladová hudba, dýšící něhou, svěžestí a vůní jarní, jest nejkrásnějším darem nové partitury Sukovy. Vzpomeňme jen idylické předehry k obrazu třetímu, písni Danicy, k typu jihoslovanské hudby lidové se přiklánějících, najmě pak dojemné hudby melodramatické, provázející vypravování o vidině Živanově a slova, kterými Raguil žehná lásce. Do sférické hudby dílo ovládající vnikají paprsky zdravé reálnosti v pastorální předehře k obrazu druhému (bratři pod jabloní) a v bujně zveselené předehře k obrazu pátému (hýřivost a zpanštelost bratří, jež bohatství učinilo tvrdými k chudým, urputnými k poddaným). V prvém a čtvrtém obraze dominuje zpěv sborový; na snadě tu ležícímu napodobení starého chorálu církevního skladatel se nepřiklání, ale duchu velebných zpěvů církevních je hudba jeho blízka.“

S hudbou Sukovou dávala se legenda *Pod jabloní* v Národním divadle celkem 14krát a dlužno přiznati, že spojení s hudbou básníkem iluzi zachycující a před sežehnutím divadelní skutečností chránící, umožnilo dílu tento delší pobyt na jevišti, na němž jeho alegorizující mysticism nemohl by zdomácněti. Aby po vyčerpání divadelního zájmu o kus (zájem knižní potrvá) svou hudbu uchránil před zapomenutím, Suk vytěžil z ní pro přednes koncertní **Pět obrazů** pro smíšený sbor, altové sólo, velký orchestr a varhany (op. 20), které v úpravě R. Veselého pro klavír na čtyři ruce a harmonium vydal tiskem N. Simrock v Berlíně roku 1912.

Jdouce dále po stopě mimodivadelní **orchestrální tvorby** Sukovy, kterou opustili jsme u smyčcové serenády op. 6 z roku 1892, ocitujeme se dva roky po té před **ouverturou ku Shakespearově Pohádce zimního večera**, dílem dnes téměř zapomenutém<sup>815</sup> (dosud v rukopise chovaném) z roku 1894, jehož premiéra byla 7. dubna 1895

815 Overture (F dur, op. 9) ke hře Williama Shakespeara *Winter's Tale* měla zvláštní osudy. Na koncertě roku 1895, o němž píše Chvála, ji slyšel ruský dirigent Vasil Iljič Safonov (1852–1918) a vzal s sebou do Ruska opis partitury. Původní Sukův rukopis se ztratil, právě tak jako opis, který vzal Safonov s sebou. Náhodou se zachovaly mezi notami prof. Hanuše Wihana hlasy; Suk napsal roku 1918 prvních 14 stránek partitury znovu a O. Šourek pak sestavil z hlasů Wihanových novou partituru. V této partituře udělal teh-



ve Slovanském koncertě a o němž zní můj referát (v *Politik*) takto: „Suk je nadán vznešeným hudebním duchem a zvláštním jemnocitem kritickým, který nepropustí nic nepatrného. Jeho nejdrobnější klavírní kousek je jemně členěným miniaturním obrázkem a jeho větší věci mají vždy plnou uměleckou distinkci. To dokazuje též jeho nová ouvertura, kterou považujeme za kabinetní kus jemnocitného hudebního projádření. Forma je jasná a přidržuje se pečlivě tradiční trojdílnosti věty sonátové, ponechávajíc ve větě provedení obraznosti hudebního poety volnost projevu. Ovzduší pohádkové, v němž celek se pohybuje, je v základním tónu díla šťastně vystiženo, sprádaní milostných zvuků, venkovská idyla se zvuky šalmajů, vzdušné mosty, jež ve větách spojovacích pnou se přes prostor a čas, vše má povahu vidin a představ zasněných. Dokonce i akcenty vášně, kterými místy posiluje se *allegro*, miji jako sen, způsobující výbuchy v ovzduší pohádkovém, do něhož Suk vžívá se s vnímavostí povolaneho básníka v tónech a jež krásně, citově výstižně dovede zhudebniti. Skoro želíme toho, že mnohé z půvabných hudebních obrazů, jež skladatel vykouzluje v tomto ovzduší, tak rychle přelétnou kolem nás – přáli bychom si bližšího styku, intimnější známosti s nimi. Povšechná přednost Sukovy vlohy, schopnost jasného, plastického, výmluvného výrazu, vystupuje v nové ouvertuře obzvlášť do popředí; obdobně jako nic povrchního, není v ní též nic zmateného a neurčitého. Osvícená a jasná hlava: kéž múza i na dále jí přeje stejnou měrou.“

Vyvrcholení absolutní hudby Sukovy přináší jeho **první symfonie** (z E dur, op. 14 z roku 1899),<sup>816</sup> která poprvé provedena byla v koncertě České filharmonie za řízení Nedbalova 25. listopadu 1899. V ní vyslovuje se velká, pronikavá a soběstačná hudebnost Sukova, která nekolísá, nezná rozpaků a oplývá invencí, tónem srdečným, přesvědčivým. Vedle toho Sukův vynikající smysl pro kyprou barvitost, bezpečně jdoucí a vynalézavý, před velkou úlohou symfonickou jaksi přichází k plnému vědomí své moci a projádruje se s opojnou mohoucností. Orchestrace plná jasu, okouzlující barvitosti, po stránce technické přec přímo klasicky úsporná. Předchází tušení, že orchestr je nejvlastnějším a nevymluvnějším vyjadřovacím prostředkem múzy Sukovy, před touto symfonií vyrůstá na přesvědčení. Ejhle mladík sotva 25letý, a jak mistrovsky si vede v první své symfonii, jak tradiční formu naplňuje novým obsahem, jak svěže a účelně pracuje! Stůž zde něco z toho, co pod dojmem prvního provedení této symfonie napsal jsem do *Politik* ze dne 29. listopadu roku 1899: „Již v začátečnických pracích chovance konzervatoře (na příklad v klavírním kvartetě F. A. Urbánkem uveřejněném) pronikají výbušným kvasem čínorodého a činůchtivého talentu zřetelně dva povahové rysy: vzácná umělecká vážnost vši snahy a myšlenkový svéráz. Tyto povahové rysy v další tvorbě Sukově vždy určitěji vystupují, a když Suk odevzdal veřejnosti své první smyčcové kvarteto, bylo již zřetelně prokázáno, že tu uplatňuje se osobitost, že Suk je umělcem, který může jíti a také půjde vlastní cestou. Symfonie Sukova v každém ohledu s důrazem potvrzuje tento postřeh dřívější. Vůči tomuto dílu nelze mluvit o opírání se o některého z velkých symfoniků, nevyjímajíc ani Antonína Dvořáka, tchána a učitele tvůrce tohoto díla. Jen o uměleckou formu symfonie co takovou opírá se Suk, respektuje pečlivě tradiční členění a povahové určení její[ch] krajních a středních vět; ale způsob, v kterém sonátovou formu obou vět *allegrových*, trojdílné *scherzo* a *adagio* jedině ze základního tématu vybudované naplňuje obsahem, je samostatný, jemu vlastní. I melodická linie, jež u Čecha Suka hledá a nalézá spoj s hudebním živlem lidovým, nepoddává se vlivu hudby lidové podle osvědčených vzorů, nýbrž styk s ní upravuje po svém. Jak rázovitě při tom utvářuje se poměr k ní, dokazují nejjasněji téma *adagia*, zpěvní věta houslová v závěrečném *allegru*, nebo také témata *scherza*. Ze značek rázovitosti projevu Sukova napadají hlavně dvě: protipohyb rytmů a zpěvné basy. Z prvé z nich vzniká zvláštní živost symfonické skladby Sukovy; dva, tři rytmické útvary operují proti sobě, vůdčí motivy, útvary doprovodní, vnější i střední hlasy mají svůj rytmus, na kterém logicky trvají v provedení a předivu polyfonním. Pod výrazem ‚zpěvné basy‘ nevyrozumívají se tu pouze základní témata basu přímo přikázaná (na příklad *unisono kontrabasů* v posledním *allegru*) nebo v *kontrapunktických* obracech jim předaná (na příklad v *adagiu* při uvedení

dejší šéf opery v Moravské Ostravě Jaroslav Vogel (1894–1970) se Sukovým souhlasem některé změny v instrumentaci a provedl skladbu takto upravenou 28. února 1926 s Českou filharmonií. Suk pokládal tuto ouverturu za své méně povedené dílo, kdežto Chvála ji vychvaluje patrně proto, že popud k této skladbě dal Sukovi právě on.

816 *Symfonie E dur*, op. 14, pro velký orchestr byla vydána N. Simrockem v úpravě Viléma Zemánka (1875–1922) pro čtyřruční klavír roku 1900. Ani tuto skladbu necenil Suk tak vysoko jako Chvála.

protimelodie ku zpěvu, který po klarinetech přejímají basy), nýbrž má být označena vůbec nápadná záliba basů ve zpěvu, které – aniž by vyzouvaly se z povinnosti podpory harmonie – rády vedou si melodicky.“<sup>817\*</sup>

V blízkosti první symfonie vznikly a obdobnou svěžestí i bohatostí invenční se nasýtily další dvě orchestrální skladby Sukovy: **Fantazie (z g moll) pro housle a orchestr**,<sup>818</sup> op. 24 (z roku 1903) a **Fantastické scherzo** (rovněž z g moll), op. 25 z téhož roku. Z těch v příčině rázovitosti a do značné míry též novosti zjevu **houslové fantazii** náleží přednost. Dávala se poprvé za řízení Nedbalova a se sólistou **K. Hoffmannem** 9. ledna 1904 a zprávu o ní přinesl jsem (v *Politik* ze dne 12. ledna 1904) následující:

„Pretenciózní sólové housle v symfonické skladbě orchestrální jsou stálým pro ni nebezpečím, poněvadž ohledy na sólový nástroj nejspíš hraditi musí z vlastní podstaty, čímž snadno utrpěti může na své hodnotě. V novém díle Sukově vedou si sólové housle koncertantně, ale pracují s orchestrem a ne proti němu. Logicky, bez odskoků a samolibostí vyvíjí se sólový hlas z přediva jej obklopujícího; je červenou nití celkem procházející a s tímto úzce spojen a tak uchován, že žádná nit vedlejší jej nekryje. Jeho pasážová příkrasa vyrůstá z látek motivních a jeho kantilény zapuštěny jsou do zpěvných témat kusu. Zdánlivě rhapsodická, má tato fantazie pevnou strukturu formovou, a bylo by [možno] – za jisté volnosti výkladu – dokázati jí formu sonátovou,<sup>819</sup> v které náruživě vzrušená myšlenka základní tvoří hlavní téma sonátové. Z tohoto oddrobují se motivy, z nichž umělecky utvářejí se chody a převody. Andante živí se z dvou témat zpěvných, z nichž prvé roztouženě vzhůru hledící připomíná popěvky cikánské, kdežto druhé zaznívá lidově. Obě melodie jsou sličné a přes znatelnou příbuznost s naznačenými typy, samostatného vývoje. Jarým živlem v celku je kapriciosní téma scherzové, jež svými zvláštnostmi rytmickými a smavými humory ve vysokých polohách dřevěných nástrojů foukacích skotačícími, má účinně strhující. Ve skvostném shluku dováděvých, rytmicky navzájem se škádlících hlasů této věty scherzové hlas sólových houslí dovede uhájiti si pozici vůdčí. S dovedností obdivuhodnou vede si v polyfonní složitosti a nákladné práci motivické orchestrace tak, aby nebránila účinně výstavě sólového hlasu. Na snadnou přístupnost Sukova fantazie nehledí ani vůči posluchačům ani vůči silám výkonným. Sólový part houslí je velmi těžký a vyžaduje umělce úkonnosti Hoffmannovy, který nad to s celou láskou musí být při věci; ještě obtížnější, přímo odvážlivě nesnadný je part orchestrální.“

**Fantastické scherzo** vynesla na světlo pražská konzervatoř ve svém koncertě 18. dubna 1905 za řízení Kàana z Albestů, tedy krátce po premiéře symfonické básně *Praga*, o rok později vzniklé. Tato premiéra v Praze byla 25. března 1905. „V tomto scherzu, jehož fantastický zjev s křiklavě nanesenými efekty světelnými a barevnými (přímo bolí v něm prudké údery talířů) není u Suka zjevem zvyklým, a vloha skladatelova neprojevuje se v něm tak samostatně jako v symfonické básni *Praga*, po němž vzniklé, kterou v každém ohledu stavíme nad ně. Téma violoncella, které jako druhé v hlavní tonině (g moll) vystřídá motiv scherzový, dřevěnými nástroji dechovými živě probíhající, a později zmocňuje se vedení, má vysloveně linii dvořákovskou; celkem však v tomto kuse nepřevládá český, nýbrž orientálský typ. V kuse podmaňuje zvláštní svěžest rytmiky, opětovně se strhující živostí projevu spojená. Hudební poeta, jehož poznali jsme v Sukovi, přichází k slovu v jemně zladěné větě z e moll (proti hlavnímu

817\* Když po čtyřech letech opakovala se Sukova symfonie ve filharmonických koncertech znovu, cítil jsem potřebu zdůrazniti překvapení, které skýtá (referát v *Politik* 11. prosince 1903): „Překvapení z toho, že složitá symfonická skladba hned na poprvé tak se vznese, jako děje se v obou allegrových větách Sukovy symfonie, ani nyní nemizí; zjev je příliš vzácný, než aby i po letech nepřekvapil. Je mnoho tematické práce v této symfonii a velká spotřeba polyfonního umění, avšak všechna konstrukce tou měrou zanesena je svěží invencí, že vidíme jen krásné květy vynalézavosti a né latě, po nichž se vypjaly. Vše je tu ušlechtilé, umělecky vážné a při tom tak srdečné, nestrojené, že je z toho radost a poslech v ničem neunaví.“

[Provedení se uskutečnilo při osmém populárním symfonickém koncertu České filharmonie dne 6. prosince 1903.]

818 *Fantazie*, op. 24, byla vydána N. Simrockem v partituře, hlasech a klavírním výtahu, upraveném Josefem Jiránkem pro housle a klavír. *Scherzo fantastique*, op. 25, vydal Breitkopf a Härtel v Lipsku 1905 v partituře, hlasech a v čtyřručním klavírním výtahu upraveném Josefem Jiránkem.

819 Ve *Fantazii*, op. 24, byla shledávána forma sonátová i rondová, ale podle Sukova názoru – jistě směrdatného – má *Fantazie* formu třídílnou.

dílu ostře kontrastující), kterou uprostřed divokého bacchanalu zdá se šeptati slova milostná; divně a cize, jako z daleka sem přiváty znějí tu nesené akordy dělených violoncellů převodu k hlavní větě.<sup>820\*</sup>

**Symfonickou básní Praga**, op. 26, kterou Suk v daleké cizině ulevil své touze po vlasti a krásné její metropoli,<sup>821</sup> začíná nová fáze v orchestrální tvorbě skladatelově, přivoděná rozhodným příklonem k moderně, která přes mnohou zjevnou touhu po novostech, zejména harmonických a polyfonních před tím u něho ozývala se jen mimochodně, s jistým ostychem, nenabyvši vlivu na zásady jeho umělecké tvorby, vrozeně i výchovou v tradicích tkvící. Soud[ím], že programovost hudby v nové symfonické básni spojila a posílila novostní složky v umělecké bytosti Sukově a přivodila rozhodný obrat k moderně. Formalism, k němuž přes všechny své poetické vzněty před tím tíhla tvorba umělcova, rázem ocituje se na ústupu; nemohl jej opustiti docela, neboť do značné hloubky tkví v povaze této tvorby, ale přestal jeho určovací vliv na ni. Vedení ujala se básnická myšlenka, poetický program. Ze všeho projevu vyzáruje tu výrazová novost, překvapující, první poslech znesnadňující. Slyšme, jak usuzoval jsem o novém díle pod dojmem prvního jeho vyslechnutí.<sup>822\*</sup>

„V naší době hudbu favorizující a hudbou nasycené dělají se velké pokroky v poslouchání. Avšak ještě větší jsou pokroky v nárocích na poslech, které klade kompozice. Vezměme některou ze symfonických básní Richarda Strausse, kvartetní větu od d'Indyho, nějakou píseň dekadentního moderního léčitele nálady a. p. – vše předpokládá jistý výcvik v poslouchání, o kterém se před několika málo desetiletími nikomu ani nezdálo. Tehdy způsobovalo námahu poslouchání Wagnera, Liszta, Schumanna. U nás je to vedle Nováka hlavně **J. Suk** – modernista v dobrém smyslu slova – který poslech hudby neusnadňuje, píše takzvanou hudbu zhuštěnou, tj. takovou, v které se hned na poprvé nezdomácní, poněvadž příliš zaměstnává a zabavuje, která však – vznikla-li z vlohy vynalézavé a vyjadřovací – při bližším, intimnějším styku stává se nám milou. Zkrátka – žádnou hudbu pro okamžik, pohodlný, lehký požitek. Kdo dychtí po hudbě k srdci mluvící a přec též mysl zajímaví, ten uvítá v **Josefu Sukovi** svého skladatele a v jeho **symfonické básni Praga**, s níž seznámil nás koncert České filharmonie, umělecké dílo provanuté svěžím duchem, v kterém vyvrstlá umělecká rozvaha ovládá logiku projevu. Realistickou hudební líceň života velkoměstského, jak podává ji třeba Charpentier ve své Louise, v symfonické básni Praga nehledejte. Suk je idealista a pje píseň písni o své lásce ku Praze, krásné české metropoli se slavnou minulostí a nadějnou budoucností. Že je to píseň o ‚zlaté, slovanské Praze‘, připomíná již rytmický a mixolydický ohlas husitského chorálu Kdož jste Boží bojovníci v markantním základním tématu této symfonické básně, z prvu jako z mlh vynořuje se v přitlumené větě lesních rohů obskakované akordy smyčců chromaticky spintisujícími<sup>823</sup> a vznášející se nad vábnou linií basového klarinetu, a dále spojuje se se vzrovným do bujné zpěvné věty rozšířeným hlavním tématem lásky ku Praze, načež v různých obměnách spolupůsobí na pyšné stavbě hudebního díla, v kterém skladatel holduje svému básnickému programu (věštbě Libušině, slavné době Prahy, válečné její tísní a záchraně Janem Rokycanou, novému rozkvětu a apoteose šťastné budoucnosti). Je málo moderní hudby, která by při tou měrou bohaté protihře rytmické a duchaplné kontrapunktice – slyšte jen válečné allegro této symfonické hudby, po němž motiv lásky z prvu prosebně znějící (anglický roh), v stále gradaci vyšine se ku grandióznímu závěru s varhanami a zvony – byla tak jasná, přehledná a v tak čisté linii se vyvíjela, jako nové dílo Sukovo. A jak vše zní! Jak by z části naň byla přešla orchestrální genialita jeho učitele a tchána Dvořáka, tak vyzná se Suk ve zvukové nádheře orchestru, v plastickém vytváření věty a světelném vyzdvížení hlavních linií z hustého pletiva hlasů. Zmíněný již vzestup, svist houslí v lícní boje, shon návěstí lesních rohů a trub, pak sólo anglického rohu nad ztlumenými akordy pozounů v adagiu, zvuková

820\* *Politik* ze dne 20. dubna 1905.

821 Suk se rozhodl komponovat symfonickou básně *Praga* na turné v Lisabonu v dubnu 1904. Skicu dokončil v Praze 16. července 1904 a partituru 1. října téhož roku. Skladba je věnována *Královské Praze*, tj. podle Sukových slov „vznešenému, krásnému a velikému městu, jehož sláva hvězd se dotýká“. Čtyřruční klavírní výtah v úpravě skladatelově vydal M. Urbánek 1905.

822\* Referát v *Politik* ze dne 28. března 1905.

823 Německé sloveso spintisieren znamená fantazírovat, spekulovat, nechat volně plynout myšlenky, hloubat.

*mohoucnost závěru – vše prozrazuje koloristu s vynikajícím smyslem pro půvab a účinkovou sílu barvitosti. Ani stopy po hledanosti nebo násilnosti v této hudbě. Vše je tu zdravě vymyšleno, silně provedeno – a hlavně samostatně vynalezeno. Suk je rázovitý, nejen v tom, **co** projevuje, nýbrž i v tom, **jak** se vyjadřuje. Ví se, že u Dvořáka a od Dvořáka se učil, že Dvořák je mu vzorem zdravého a poctivého hudbaření, avšak vliv mistrův setkává se tu s osobitostí, která se v něj vpíjí, jím se posiluje, ale v něj se neobráží.“*

Nový směr, propagovaný v symfonické básni *Praga*, impresionism Sukův, dříve skladbami jeho jen prokmitající, nejen posílil, nýbrž trvale učinil vůdčím.<sup>824</sup> S prohloubením dojmů, které se staly určovacími v uměleckých projevech Sukových, zmohutněla a osamostatněla výrazová schopnost skladatelova měrou před tím netušenou, přesto, že rázovitých rysů nepostrádáno v předchozí tvorbě umělcově, ba že bylo lze postřehnouti je i v pracích mládí, ovládaných vlivem školy a učitele. Scelila se osobnost umělce a opanovala všecken projev. Zvláštní vlnění citové z podnětu prodělávaných bojů duševních, nejcharakterističtější to značka impresionismu Sukova, geniální v něm promítání se rytmů protichůdných, tu o akcent nárazový se tříštících, jinde kolem něho se shlukujících, všady pak do skladby elektrizující živost vnášející nová harmonická polyfonie, způsobující zhuštění hlasového pletiva, v němž svůdně světélkují témata a udrobující se z nich motivy do sebe vnikající a proti sobě operující, k tomu kolorit veskrz rázovitý, plný náladového půvabu v projevech zasněných a strhujícího účinu nanesených barev a světél v místech náruživě vzrušených – vše přesvědčuje o tom, že skladatel dospěl k výši mistrovství, domohl se **vlastního slohu**.

Ve znamení této umělecké vyzrállosti vzniklo a zvelebilo se každé další dílo Sukovo, na prvním místě pětivěť **symfonie *Asrael***,<sup>825</sup> op. 27 z roku 1906, poprvé provedená na matiné Národního divadla 3. února 1907 za řízení Kovařovicova. Skladatel posvětil ji památce dvou drahých mu bytostí, tchána Antonína Dvořáka a choť Otilie, jejichž odchod ze světa prudce jím otrásl a v jeho žití zanechal stopu nevyhladitelnou. Otiskují zde o díle tom referát z *Politik* ze dne 5. února 1907, tedy pod bezprostředním dojmem prvního vyposlechnutí nové skladby: „*Suk není z výbušných překotně tvořících talentů, které v pyšném vědomí své tvůrčí síly literaturu svými plody zaplavují; ve čtyřiatřicátém roce svého života dospívá v nové symfonii, Asraelu, k svému 27. dílu. Avšak co přinesl, je vykvašené a má význam. Hned jeho první, částečně ještě ve škole vzniklá díla ukazují jeho vlohu v překvapující síle vývojové, a když objevila se jeho první symfonie (z E dur, op 14.), tu měli jsme před sebou již dílo hotového mistra, který skýtá z nejlepšího a živí naději na dary ještě vzácnější. A on naději tuto nejen živí, nýbrž i splňuje. Po symfonii přišla symfonická báseň Praga jako nový silný pokrok a po této nyní druhá symfonie Asrael, znamenající hned celý skok ku předu! Mezi ní a její předchůdkyní leží mnoho obsažný oddíl života mladého mistra. Anděl smrti Asrael dotekl se jeho mladého štěstí a odňal mu nejdříve nejlepšího přítele a učitele, pak kvetoucí*

824 S Chválovým tvrzením o impresionismu jako vůdčím Sukově směru srovnej postřeh Václava Štěpána (1918, s. 95–96): „Nazveme-li hudebním impresionistou toho, kdo své hudební stavy podává v podobě, blízké pokud jen možno realitě, zejména tedy se všemi jejich osobními náhodnostmi a v takovém sledu, který neurčuje dramatická logika, nýbrž individuální skutečnost, dále toho, kdo zhudebňuje dojmy zvnějška v jejich pokud možno syrové náladovosti, konečně toho, komu je zvuková barva hlavním prostředkem a často též cílem hudby, pak nepatří Suk mezi impresionisty, je naopak typickým příkladem překonání impresionismu.“ Štěpánův výrok se sice vztahuje k symfonické básni *Zrání*, ale poněvadž přerod Sukova slohu začíná už roku 1902, tj. v houslové *Fantazii*, stojí *Praga*, kde je sice možno při dobré vůli shledávat vlivy impresionistické, nikoli však impresionismu jako směr, na samém počátku tohoto přerodu.

825 *Asrael*, symfonie pro velký orchestr op. 27 je věnována *Vznešené památce Dvořákově a Otilčině*. Suk začal na této symfonii pracovat začátkem února 1905 a určil ji k uctění památky Antonína Dvořáka, který zemřel 1. května 1904. Symfonie měla mít čtyři věty. Když mezitím 5. července 1905 zemřela Sukova choť Otilie, dcera Dvořáková, zanechal Suk práce na skice čtvrté věty a od října 1905 do října 1906 dokončil symfonii jako pětivětou; první tři věty jsou věnovány památce Dvořákově, poslední dvě památce Otilčině. Partitura a hlasy vyšly u firmy Breitkopf a Härtel roku 1907, úprava Romana Veselého pro klavír na čtyři ruce roku 1912.

družku života. Hrozně burácela bolest v prsou sensitivního, z krásného životního snu do kruté skutečnosti vzbuzeného umělce a zanechala hlubokou rýhu v jeho srdci i duši. Vlastnímu velkému bolu a památce svých drahých postavil Suk pomník v symfonii Asrael. Je psána krví jeho srdce – vidíme v ní její var, její červeň! V této symfonii hluboká vnitřnost výrazu jako odraz zážitků duší otřásajících na posluchače působí sugestivní silou. Jen tím vysvětlují si bouřlivé, přímo senzáční přijetí díla, které řadí se mezi nejmělečtější provedené, ale též vjemově nejobtížnější, která kdy jsem seznal. Umělec účtuje se svým nitrem a nehrubě se stará o posluchače; sám sobě věc neusnadňuje a ještě více ztěžuje ji auditoriu, jemuž nad to schází programový ukazatel,<sup>826</sup> průvodce touto symfonií. Tento pravděpodobně schválně se neobjevuje, poněvadž nová symfonie Sukova není vlastně hudbou programovou, ne líčí určitých událostí, jednotlivých fází psychického postupu. Lze tu snad mluvit jen o náladách duše a o pocitech způsobujících změnu těchto nálad. Co pak a jak z podnětu těchto programových impulsů vzniká, je hudbou pevného útvaru, povahy absolutní. Anděl smrti zkřížil cestu umělcovu a zanechal v duši jeho dojmy, jež nyní symfonicky vyznívají. Podle toho, jak kdo více nebo méně nakloněn jest k fabulování, vnese více nebo méně poetické látky do této symfonie. Co **mně** povídá, chci s čtenářem stručně sdělit. Vůdčím je v prvním jejím díle motiv základní, procházející prvními třemi tóny mollové stupnice, jistý druh ‚motivů osudového‘, který vždy znovu buší do brány života – tu rezignovaně, onde divoce a naléhavě; zatlačuje do pozadí sladce milostnou větu zpěvní (z *Es dur*) a vyznívá v tajuplné obměně. Následující *andante* z *b moll* má ve svém stále se vracějícím volavém *Des* (zvuková barva resultující ze spojení flétnového tónu se ztlumenou trubkou zvláště zní) cosi strašidelného. Blížkost smrti! Nedá se dokázati, avšak tuší se. K tomu vztahuje se vzpomínka na sekundový základní motiv Dvořákova rekviem. Třetí věta (*vivace*) je v příčině své hudební potence kus, který obraz Sukův silně zvětšuje. Nejen ve vynalézavosti své, nýbrž také v technice věty objevuje se linie strhující geniality. Účelem i výrazem je jaksi protějškem k mefistovské větě ve faustovské symfonii Lisztově. Šklebivě v *bolu v[e]* výkřících zoufalosti zrcadlí se zkušenosti předchozí, motivy zaznívají výsměšně – smrt má svou kořist a je s ní na útěku. Tichá vzpomínka na zesnulého (smírný zpěv houslí, zpod nich tercie fléten), pak opět uvědomění si nenahraditelné ztráty! *Fugato* v závěru jak[o] by tlumočilo poslední dík žákův zesnulému učiteli. Nyní měla následovati ještě *apoteosa*, usmíření se s osudem nad hrobem Dvořákovým. Avšak nová rána (smrt milované choti skladatelovy) rázem zkřížila všechny symfonické plány a zarazila všechnu práci; když pak skladatel k ní znovu se odhodlal,<sup>827\*</sup> nebylo návratu ku starému plánu, nýbrž vznikl nový druhý díl symfonie: *Otilie!* *Adagio* z *As dur*, jest – jak pocítěno, tak podáno – milostným zpěvem dojemné vroucnosti. Pak zřícení se z nebeských výšin (*recitativo drammatico*); vrací se motiv osudu a smrti z dílu prvního a s ním bol a zoufalství. Děsná propast zeje u nohou; ji přepne myšlenka smírná (téma chorální): smrt je smírné vyrovnání se životem – vykoupením! Tak končí památné dílo, jež pravděpodobně rozvlní i budoucnost, tóny míru a klidu. Jako vyznání ze života má intimní, jako projev umělecký obecně vysokou cenu, jež zajisté též správně bude odhadnuta. Je to naše nejmodernější hudba a doufáme, že připojí se k nejtrvanlivější.“

---

Výkřik z nitra zoufalostí naplněného, který nesl se *Asraelem*, zanikl, ale ohlas jeho, vzpomínkami vzbuzený, ozve se občas i v následující tvorbě Sukově, buď podvědomě prozrazující, či otevřeně přiznávající, že vyrovnán je účet s osudem, že nabývá vrchu klad života, že v návratu k práci hledá se útěcha a kyne spása. V cyklu intimních, prostých klavírních skladeb **O matince** (1907) kvetou pomněnky na hrobě drahé, nezapomenutelné bytosti, avšak vzpomínání na ni působí smírně, utěšivě. Práce rány hojící a krví novým obsahem plnicí, způsobuje v hudební

<sup>826</sup> Rozbor *Asraela* spolu s rozбором *Pohádky léta a druhého smyčcového kvarteta* vydal roku 1912 v Rozpravách Umělecké besedy Karel Hoffmeister. Zevrubně zpracoval *Asraela* teprve V. Štěpán v knize *Novák a Suk* (Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1945) na s. 185–187.

<sup>827\*</sup> Otilie Suková zemřela 5. července roku 1905, a teprve po Vánocích téhož roku mohl Suk znovu vrátiti se ku práci ranou osudu přervané.

básni *Pohádka léta*<sup>828</sup> (op. 29, z roku 1909) pro velký orchestr (prvé provedení za řízení Kovařovicova 26. ledna 1909) nový umělecký rozmach.

Dílo toto, jež na strmé dráze symfonického vzestupu Sukova zapouští do půdy nový mezník na místě, z kterého pozorovateli v předchozí tvorbě skladatelově orientovanému a jeho návrat k práci upřímně vítajícím otvírá se nový rozhled do oblasti umělcova myšlení, snění a toužení, jako jedno z nejosobitějších a v novostech výrazu nejvynalézavějších (a již proto nejvýznamnějších a nejpozoruhodnějších) nejtíže se vžívá do přízné obecenstva. Ještě po bezmála celém desetiletí, kdy toho píši, znatelná jest vůči němu jistá upjatost – nechci říci neochota chápavosti – kterou budoucnost Sukovi náležící snad přemůže, přítomnost však dodnes nepřemohla. Má vzpomínka ráda odnáší se k prvnímu dojmu z něho, který zařazuji mezi nejpamátnější svého života, jež vyvolaly zážitky koncertní. Odráží se v koncertní zprávě, jež podal jsem (v *Národní politice* ze dne 28. ledna 1909) a kterou tuto doslovně cituji:

„Na skladbách Jos. Suka a Vít. Nováka pozorujeme, jak stoupají a kam bijí vlny modernismu v našem českém umění hudebním. Na Asraela Sukova odpověděl Novák<sup>829</sup> symfonickou baladou Toman a lesní panna, a této odpovídá Suk svou novou **Pohádkou léta**. Obou zmocnila se vášnivá touha po intenzitě výrazu, po výstižném obrazu duše zápasem zmítané, k světlu se deroucí. Každou novou úlohou pošine se cíl do výše; Novák píše ‚o věčné touze‘, Suk odhaluje své nitro ranami osudu rozdrásané, hledá smír s osudem. Pohádka léta, jeho nové dílo, jehož prvé provedení v koncertě České jednoty pro orchestrální hudbu bylo událostí sezóny, promlouvá o tomto smíru, o duši ztýrané, jež hledala a našla útěchu na prsou matky přírody. První věta nového symfonického díla Sukova, Prolog: Hlasy života a útěchy, odnáší se k procesu ozdravení duše. Stále ještě bouří to v nitru umělcově, konejšivé, utěšující tóny zanikají opětně v prudkých záchvěvech bolu, až konečně opanují. Druhá věta, čistě náladová, jest lícní letního poledne. Vzduch chví se v žáru slunečním (tremolo vysokých houslí), líně vleče se vedrem hlavní téma pikoly a basového klarinetu, orientálské linie, táhlý akordický motiv slunečního jasu vniká tajuplně do věty, dýšící poesii poledního klidu. Třetí věta, nadepsaná Slepí hudci, vnáší realistickou barvitost do impresionistických projevů celku: dvojzpěv anglických rohů, bohatě zvlněný, se sklonem k církevním tóninám, podepřený akordy harfovými, vystřídaný krátkým dialogem houslí a violy (členové Českého kvarteta pp. Hoffmann a Herold) – překvapující obrázek, jak by z rámce vypadal. Tím však souvisí s celkem, že padá naň reflex zádušnosti umělcovy. Následuje nejdivočejší, nejnesnadnější, co do zvláštnosti invence nejvypjatější věta: V moci preludů, s vidinami příšernými, záluďnými, svůdnými, jejichž divý rej rázem zmlkne: umělec procitl ze sna děsivého a uvědomuje si skutečnost. Poslední věta opěvává půvab letní noci, již umělec prožívá v polobdění, zaujat dojmy dne, vzpomínkami do minulosti a naplněn touhou a nově vzbuzenou láskou k životu. Usíná k ránu, obklopen předzvěstmi blížícího se dne. Programem nového díla jest tedy, jako v Asraeli, opět kus života umělcova. Co zde Suk napsal, napsal opět krví svého srdce citem překypujícího. A cit tento elementární silou proniká všechen projev a sugestivně působí na posluchače. Dílo Sukovo, vzniklé ve znamení hudby budoucnosti, vyvěrající z moderního nazírání na cíle umění, nečinící nižádných ústupků zvyku a pohodlnému požitku, na prvé setkání překvapuje zjevem, snad i zarazí komplikovaností a smělostí projevu – vždyť v něm jedna novost druhou střídá –: ale i posluchače nepřipraveného, neorientovaného jistě zabaví kouzlem své náladovosti, mocí své vniternosti, procitěnosti, silou své výraznosti, obdivuhodně výstižné. Zajisté i laik instinktivně vycítí, že stojí před samostatným, rázovitým, osobitostí proniknutým projevem silného uměleckého ducha, který po vlastní cestě přebíhá zjevům soudobým. Musím přestat na tomto povšechném zjištění významu nového díla Sukova. Jen na jednu specialitu jeho chtěl bych ještě poukázat: jest to kolorit, vzdušný, plný nových barev a světél, vynalézavý a šťastný ve všech kombinacích.“

V pěti obrazech – 1. Hlasy života a útěchy, prolog; 2. Poledne; 3. Slepí hudci, intermezzo; 4. V moci preludů; 5. Noc – impresionista, zažité, či básnickými představami vyvolané dojmy s podmanivou silou vyjadřovací tlumočící,  
828 *Pohádka léta*, op. 29, pochází z let 1907–1909 a vyšla v partituře, hlasech a v úpravě pro čtyřruční klavír Romana Veselého ve vídeňské Universal Edition roku 1910.

829 Srovnání společné cesty Suka a Nováka, jak se jeví v pořadu jejich skladeb, je provedeno v knize *Živá slova Josefa Suka* (J. M. Květ, ed.: *Živá slova Josefa Suka*, Topičova edice, Praha 1946, s. 168–170).

odhaluje své nitro, rozjizvené sice, ale uklidněné. S mocí sugestivní sdílí s posluchačem své sny a nálady, vzněcuje jeho obraznost, působí na ni novými zvuky. Výraznost jeho hudby se stupňuje, rovněž i polyfonní hutnost a soběstačnost jeho hudby, která na první a jediný poslech vnímání ztěžuje svou složitostí, novostmi projevu, a nepřipraveného, průměrného posluchače překvapuje, svou bezohlednou subjektivitou výrazovou zaráží. Spíše instinktivně vycítil, než z přesvědčení doznal takový posluchač invenční mohoucnost a vyjadřovací sílu díla Sukova, které v sebe se zapřádajíc nepočítá s možností vjemu z venčí a daleko zůstává toho vjem tento nějak usnadnit. Zdůrazňuji tento postřeh, opakující se s jistou pravidelností při nazírání na projevy našich modernistů a podmíněný nejen odchylkou od výrazových zvyklostí, smělostmi harmonie a polyfonie, nýbrž hlavně vyvolaný těžko přístupným a sdílností nevyhledávajícím projevem impresionistickým. Ještě po čtyřech letech,<sup>830\*</sup> promlouvaje o repríze *Pohádky léta* nemohl jsem nezmíniti se o tom: „*Hudba Sukova mluví tu svou vlastní řečí, a co mluví svědčí o silném hudebním duchu a samostatné umělecké povaze. Zde stojím, nemohu jinak, zní to ze Sukova díla, sloužícího vznosným ideám, jež vloha vnukla, oddaně, bez ohledu na to, co tomu řekne svět, bude-li spokojen nebo v rozpak uveden novostí zjevů, které mu umělec skýtá.*“ Citový vzruch první věty, zasněženost druhé, ponurý dvojzpěv slepých hudeců (2 anglické rohy) ve větě třetí, následující fantastické scherzo, ve větě závěreční rozdmýchané touhy duše klidem nočním ztlumené a na konec smírně usínající – vše je tu zvláštní, obsahově nové a výrazově tak určitě a jasně vyhraněné, tak originální, že nevycházíme z údivu a máme dojem, že otevírá se nám nový svět a hlásá se v něm nová pravda. Nejsem přesvědčen, že všichni posluchači naráz zdomácněli v tomto novém světě, v kterém nutno s důvěrou a ochotou přiblížiti se obmyslům tvůrce a odřící se zakořeněných předsudků a strnulých styků s formalismem, ale mám pocit, že v díle svítá nový den a hlásí se k slovu hudba blízké budoucnosti.

Sledující vývoj orchestrální tvorby Sukovy až do jejího nejmladšího a zároveň vrcholného projevu, ocitujeme [se] před **symfonickou básní *Zrání***, kterým bylo mu dopřáno jako prvnímu z prvních projítí bránou svobody a pozdraviti nově zřízený samostatný stát československý, k němuž odnášely se jeho touhy a směřovaly nejsmělejší naděje. Dva dni po **pamětném 28. říjnu 1918** byla premiéra Sukova *Zrání*, jehož idea vznikla již o prázdninách 1912 a uskutečnila se během následujících pěti let.<sup>831\*</sup> Otiskuje zde doslovně obě své zprávy o novém díle, psané bezprostředně pod dojmem předchozí orientace na základě podání klavírního<sup>832</sup> a pak živého provedení orchestrálního, činím tak po opětném jejich přečtení v poznání, že i v rysech povšechných upřímně tlumočí první postřeh *Zrání* a prvotní jeho účín.

Zpráva předběžná, uveřejněná v *Národní politice* dne 30. října 1918, tedy jaksi na pozdrav díla v den prvního jeho provedení, zní:

„*Zrání. Tak nazývá se nová symfonická báseň českého impresionisty Josefa Suka, která bude mít svou premiéru 30. t. m. za řízení Talichova v prvním ze čtyř symfonických koncertů, které pořádá Umělecká beseda. Báseň Sovova,*<sup>833</sup> *kteřou připomíná její titul, v podstatných svých částích přiléhá k poetickému námětu, který Suk již před jejím uveřejněním (v říjnu 1912) si vymyslel a upravil ku skladbě, je jasně vyhraněným básnickým projevem toho, co po úporných bojích s osudem a přiznání kladu života vzešlo a zrálo v nitru umělcově. Utěšující klid lánu zrajícího, zlatisté se vlnícího obilí je šepotnou odezvou uklidnění duše bouřemi prošeďší a z práce nových sil čerpající. To, co v Asraelu naznačil vyjasněný závěr a co v Pohádce léta připomínaly Hlasy života a útěchy, poznání a odhodlání*

830\* V koncertním referátu *Národní politiky* ze dne 4. února 1913.

831\* Partitura *Zrání* dokončena 14. srpna 1917 v Křečovicích.

832 Suk spolu s Romanem Veselým zahráli na dvou klavírech svým přátelům soukromě *Zrání* a na základě tohoto provedení uveřejnil Chvála informační stať v *Národní politice* z 30. října, kterou dále cituje. Partitura vyšla nákladem Hudební matice v Praze roku 1924.

833 Báseň Antonína Sovy (1864–1928) *Zrání* vyšla v časopise *Česká kultura*, r. 1, č. 1, ze dne 20. září 1912, s. 9–11, kdy už měl Suk hotovou první skicu *Zrání*.

k novému životu, je ve Zrání motivem vůdčím, šíří v něm jas a teplo, je v jeho rozjasněném lyrismu výronem oné upřímnosti a srdečnosti, kterou múza Sukova ve svých nejniternějších projevech zabavuje a unáší. V jasné sluneční záři, jež pronikla hrozivým mrakem, čím dál víc jej rozptylujíc, uzrávají plody ducha, který probil se utrpením a znovu našel účel života a útěchu v pozitivní práci. Co v tomto ohledu o poznání, odhodlání a vítězství projevuje základní část nového díla, jeho široce se vlnící, klidným jasnem prolínaný úvod, pak po vznosném fugatu a vítězném opanování kladu života smírný, ku světlu se nesoucí a v něm tiše vydechující dovětek, vystřídáno je v bohatě členěné střední části trojdílné, ale jednověté skladby vzpomínkami na mládí, lásku a bolest nad ztrátou bytosti nejdražší. S motivem smrti vniká do projevu zoufalost, boj s osudem, z něhož umělec vychází vítězně. – Tolik ujasnili jsme si z poetického námětu Zrání při prvním předběžném a mimochodním s ním se seznámení, které zprostředkoval nám přednes nového díla na dvou klavírech skladatelem a oddaným jeho ctitelem Romanem Veselým. Chyběl při tom zdroj účinu, tryskajícího z barvitosti orchestrální, tedy z oné součásti velkého umění Sukova, která vedle tklivosti a zasněnosti jeho lyrismu působí nejmocněji. Ale i bez něho měli jsme dojem, že octli jsme se před dílem velkého významu v symfonické tvorbě české, myšlenkově bohatým a výrazově novým, ve všem svým. Víme dávno již, že tvorba Sukova úplně zesamostatněla, že jeho subjektivism mluví svou vlastní řečí, nalézá nové tóny při zhudebňování svých dojmů a zážitků. Při tom jeho umění, stále pokračující, stále stoupá, svými novostmi nazírání a vyjadřování předbíhá průměrné vnímavosti obecnstva v důvěře, že při bližší známosti bude pochopeno. A skutečně se vžívá; to vidíme na osudech Pragy, Asraela, Pohádky léta a j. Jeho Zrání patrně bude vyvrcholením jeho výrazové mohoucnosti a samostatnosti, tklivou písní života, uměním vítězícího.“

O provedení skladby napsal jsem do *Národní politiky* ze dne 8. listopadu 1918:

„**Zrání.** Provedení tohoto nového symfonického díla **Sukova** v prvním předplatním koncertě **Umělecké besedy** (30. října ve Smetanově síni Obecního domu) bylo významnou událostí. Obecné očekávání, že ve Zrání vyvrcholí invenční mohoucnost a výrazová síla tvůrce Pragy, Asraela a Pohádky léta, že v tomto uměleckém součtu životních dojmů a zážitků, v této mohutné písni života soustředí se dary hudebního ducha skladatelova a vyspěje jeho umělecká dovednost, nezklamalo. Navazuje na předběžnou zprávu o poetickém námětu díla na základě vypořechnutí jeho hudebního obsahu v podání na dvou klavírech, dokládám, že živé jeho provedení orchestrální působilo dojmem nezapomenutelným. Projevilo plný účinný výsostně vyjadřovací síly mistrovsky ve službách vznosných ideí a rozjasněné smírné lyriky, kterou naplňuje se hlavní díl skladby a tklivý její dovětek, zatím co střední díl, jaksi věta provedení v této trojdílné skladbě rozšířené formy sonátové věnována je vzpomínkám na bujně mládí, plně bouřlivých vznětů, na blaho milostného opojení a krutou ránu osudu, pod níž zhroutilo se vysněné a zažívané štěstí a hrozil zánik vši životní snahy. Jak prudké jsou citové vzruchy v projevech mladického varu, jak vroucí tóny lásky, jak drtivé zvuky duševního ořesu! Při tom složitá práce tematická, vyvíjející se z vůdčích motivů a jejich obměn, provází postup básnického námětu a dostupuje vrcholu v imponantní fuze, zvěstující pevně odhodlání a vítězství životního kladu. Je jistá okázalost v této fuze na tématu odhodlání založené a ohlasem vzpomínky a životních obrátů prostoupené; ale je v ní také co ukázat, ač nikterak nevychloubá se učeností a spíše je projevem temperamentu, vášně, než ukázkou monumentální kontrapunktické dovednosti, již ostatně ohlašuje všecka předchozí symfonická tvorba Sukova. Že i v rámci přísných forem imitacních rázovitost jeho projevu nepocituje žádné stísněnosti, rovněž již víme. Scelená umělecká povaha, která domohla se vlastního slohu, vyjadřovacích prostředků užívá po svém, mluví jak srdce káže a neohlíží se po tom, zdali se líbí, či novosti svého zjevu překvapuje neb dokonce zaráží, nepřiklání se k žádné straně, žije svým vlastním životem, do něhož pozorovateli, posluchači třeba se vžívat. V tomto ohledu je Zrání do jisté míry hudbou budoucnosti, doufáme, že ne příliš daleké. Ostatně bylo přijetí díla při prvním, se vzácným porozuměním propracovaném, životním provedení za řízení **Talichova** tak jednomyslně uznalé, radostně vzrušené, že dlužno míti za to, že chápe se jeho velikost, třeba že na první poslech poněkud instinktivně. Přesvědčení o této velikosti zajisté dostaví se po bližších stycích. Čím Suk vždy na jisto posluchače uchvátí, je opojná zvukovost každého díla, vždy překvapující, poněvadž vždy nová, plná spontánní vynalézavosti a neodolatelného půvabu. Jeho mnohonásobně dělené smyčce, celý zvukový rozsah orchestru obemykající a vášním



šelestem nasycující, jeho směle barvitostní kombinace, plné zvukových novostí a nikdy v efektu neselhávající (i ženských hlasů v ústraní užito tu barvitostně), jeho strhující zvukové gradace a mistrně stupňované akcenty – vše uplatňuje se tu s neochvějnou jistotou a naplňuje obdivem. Posluchačstvo, jež naplnilo síň ve všech prostorách a zájem svůj o novinku vyslovilo nepokrytě, bylo svědkem toho, jak velký umělec velkým dílem pozdravil mladou naši národní svobodu!“

\*  
\*   \*  
\*

Jako před rokem Vítězslava Nováka, též jeho spoluvůdce v české hudební moderně, Josefa Suka, sledoval jsem v záznamu svých pamětí až do nejnovějšího uměleckého projevu,<sup>834\*</sup> v kterém vyvrcholuje dosavadní jejich tvorba. Oba tyto přední představitele českého impresionismu v hudbě opouštím ve svých zápisech v době nejsilnějšího rozmachu jejich vlohy na výši úplného osamostatnění jejich způsobu vyjadřovacího, ve stádiu zralosti. Požehnanou zůstaň i nadále jejich činnost, vedoucí českou hudbu po nových cestách, sviť na cesty tyto jejich následníkům majícím odvalu i schopnost a cítící v sobě povolání jíti za nimi. Množí se ve skladatelském vrstevnictvu i dorostu značky pronikání moderny, avšak neschází též postřehů vzbuzujících podezření, že přihlašování k moderně neděje se z přesvědčení, vnitřní potřeby, nýbrž proto, že nový směr je módní a značkou pokrokovosti, za jejíhož stoupence chce být považován kde kdo. U nás je v té věci více upřímnosti a otevřenosti nežli v cizině, zejména v zemích německých, kde lidé originální, jako Richard Strauss a Max Reger, na cestě, již si sami razili, jsou následováni celými houfy napodobitelů, kteří chytají se jejich výrazových zvláštností a přehánějíce jejich smělosti vyjadřovací, domnívají se, že tím pokračují v moderně. U nás zásluhou vůdců nezávisle na cizích vzorech vyvíjí se samostatně **moderna vysloveně česká**, v které pro vyspělost počínů vůdcích a v nebezpečné blízkosti těchto počínů není místa pro matné pokusy a bezmyšlenkovitý pseudomodernism. Můžeme si skutečně zakládati na tom, že zdravá hudebnost česká, kterou bezprostředně před nastoupením nového směru vzpružila a posílila požehnaná činnost vůdců národnostního hnutí v hudební tvorbě české, Smetany, Dvořáka a Fibicha, jako v romantismu, též v moderně vážně nazírá na potřeby hudebního umění, odnímá půdy diletantismu, nepodporuje kapriciosní výrazové prostředky a nenadržujíc mělkostem odchovává umělecké povahy. Suk jako skladatel příkladem, Novák jako skladatel a učitel příkladem i návodem působí směrodatně a obzvláště blahodárně na skladatelský dorost český, v jehož čele kráčí **Václav Štěpán**, umělec vynikající tvůrčí vlohou i vzděláním hudebně estetickým. Jeho impresionism, jak vyjadřuje se v předválečném klavírním kvintetu *První jara*<sup>835</sup> a drobnějších skladbách klavírních vzbuzuje sice tu a tam pocit blízkosti výrazových zvláštností vídeňského modernisty Schönberga, avšak v podstatě svých skladeb je Štěpán stoupencem české moderny, ve výrazných výstřednostech si nelibující, lyricky vzosné práce polyfonicky prohloubené. Jeho původní sbory a sborové parafráze národních písní, lidové písně pro sólový hlas s případným, velice originálním doprovodem klavírním (vydání Universální edice vídeňské), na prvním místě pak smyčcové sexteto, jemuž v soutěži Českým spolkem pro komorní hudbu vypsané roku 1918 přiručena byla první cena, vyrostly na půdě českého modernismu, oběma jeho vůdci dobytém a zúrodněném vyslovuje své češtví nepokrytě, ba s jistou honosivostí. Přirozeně Štěpán jako vyznavač impresionismu z přesvědčení a vnitřní potřeby, ani v tomto sextetu, ani nadpisem k programové hudbě se nepřihlašujícím, nepropaguje hudbu absolutní, od které již o pět let dříve odchýlilo se jeho klavírní kvinteto. V důsledcích svého upřímného impresionismu zhudebňuje též ve svém sextetu vlastní prvotní dojmy a zážitky, naplňuje jednovětou sice, ale tradiční čtyřvětou uvnitř neodporující skladbu hudbou programovou. Tím vyhovuje

---

834\* Psáno v listopadu 1918.

835 Klavírní kvintet *První jara*, op. 5, je z roku 1911/12. Původní sbory, sborové parafráze národních písní a písně pro sólový hlas, o nichž Chvála dále mluví, jsou obsaženy ve skladbách: op. 3, 4, 7, 9, 10 z let 1910–1915. Z tvorby klavírní spadá do doby, kterou má Chvála na mysli: op. 6 z roku 1912, *Ukolébavka* z roku 1912 a op. 8 z roku 1913/14. *Smyčcový sextet*, op. 11, pochází z roku 1918.

žádosti svého srdce, ale zajisté nechce přitakati hlasům, projevujícím domněnku – po svém názoru klamnou – že v moderně absolutní hudba svou úlohu dohrála. K vyvrácení takové domněnky ani netřeba dovolávati se svědectví francouzského mistra Césara Francka, či prokazovati k příkladu německého modernisty M. Regera. Máme v té příčině v táboře vlastního, českého modernismu ukaz nad jiné přesvědčivý: žák Dvořákův, skladatel **Rudolf Karel**, který hned v počátcích své tvůrčí činnosti jevil sklon k modernismu a za postupu svých prací vždy otevřeněji k němu se hlásil (připomínám jeho symfonickou báseň *Ideály*,<sup>836</sup> provedenou v koncertu Spolku českých žurnalistů roku 1910). Ten roku 1913<sup>837\*</sup> debutoval ve filharmonickém koncertu **symfonií**,<sup>838</sup> o které napsal jsem do *Národní politiky* ze dne 13. března:

„Nezvyklá tónina (*es moll*) není jedinou zvláštností tohoto zajímavého díla, vystupující s pozoruhodnou samostatností a projevujícího v podstatných věcech tužby a touhy osobité. Nechci říci, že Karel byl by individualitou naprosto vyjasněnou; naopak vložka dosud v něm vře, hledá cesty k projevu, někdy i vybuchuje. Avšak jest to skutečná vložka, ohlašovala se již v předchozích *Ideálech* a jeví v *symfonii* nové vzepětí. Karel vrací se v této práci k hudbě absolutní a respektuje požadavky formy. Má dvě věty *allegrové*, vložené do formy *sonátové* a *finální*, mezi oběma pak dvě věty *střední*, z nichž jedna je *zpěvná* a druhá *typu scherza*. Jest tedy celé založení díla *tradiční*, *nedrtí* *zděděné* *útvary*, zato však *způsob*, kterým skladatel zde *naplňuje* *formy obsahem*, a *obsah sám* má *plno zvláštností* a *mnoho novostí zvuku*. *Není tato novost vždy též předností*. Tak zejména *orchestrace*, často *experimentující*, *nové cesty hledající*, a *zkušenostem odpírající*, *nevede si vždy šťastně*. *Oproti vzrůstajícímu se v moderně podmalování a širokému, mocně se stupňujícímu vlnění v orchestru Karel často orchestruje z míry úsporně*, skoro bych řekl *skoupě*, *přestávaje někdy na pouhém dvoj- či trojhlasu*, *ničím nepodloženém*, nebo *sotva znatelně figurovaném*. Máte tu pocit, že *zúmyslně vyhýbá se tomu, co leží na snadě*, a je na cestách *výzkumných* a *pro svůj zvláštní způsob práce tematické*, někdy *těkávé* a *se rozptylující*, *hledá či vědomě určuje novou směs zvuků*. V tom smyslu zejména *prvou větu nazval bych experimentální*. *Silnou stránkou nového díla je invence*, *nezavádí o všednost* a *přec také nikde nepůsobí dojmem hledanosti*. Jest zjevno, že skladatel *nikterak netrpí chudobou myšlenek*, že *dovede se vyjádřiti případně*. *Kdybych měl pro způsob vyjádření Karlova v nové symfonii stanoviti analogii*, či *označiti vzor*, šel bych *dosti daleko* a *hledal jej u mladých Francouzů*, *vyšších ze školy Césara Francka* a *přímo ukázal bych na d'Indyho*, kterému Karel, ať *vědomě* či *bezděčně* se *přibližuje*. Karel *nehledí se posluchači zalichotit*; *on snaží se interesovati ho pro svůj projev*, v kterém však *není zmínky o nějaké koncesi líbivosti*.“ ... Ostatně ukázka sklonu k hudbě absolutní v tvorbě Karlově není ojedinělou. Postřehli jsme ji záhy v jeho klavírních tancích,<sup>839</sup> setkáváme se s ní v jeho velice pozoruhodné sonátě pro housle a klavír, jejímž horlivým propagátorem je F. Ondříček.

Mezi těmi z mladších skladatelů, kdož projevili živý smysl pro potřeby modernismu, aniž by však oddávali se mu cele, bez výhrady – v pevném odhodlání neodchýliti se od nového směru, obrátil k sobě pozornost **Jaroslav Kříčka**,<sup>840\*</sup> skladatel zajímavé ouvertury k Maeterlinckovu *Modrému ptáku*<sup>841</sup> a pěvec písní vysloveně

836 Symfonickou báseň *Ideály*, op. 11, komponoval Rudolf Karel (1880–1945) v letech 1906–1909, provedená byla poprvé 19. prosince 1910.

837\* Při vypuknutí světové války byl Karel, konající prázdninovou cestu po Rusi, zadržen a internován v Orenburku; od těch dob dodnes – píše toto 30. listopadu 1918 – jsme bez styků nejen s jeho osobou, nýbrž i s jeho další tvorbou.

838 *Renesanční symfonie es moll*, op. 15, z roku 1910/11 byla poprvé provedena 9. března 1913.

839 Karlovy klavírní tance, o nichž Chvála píše, mohou být *Čtyři slovanské taneční nálady*, op. 16, pro orchestr z roku 1912 nebo *Tři valčíky pro klavír*, op. 18, jež vydal Simrock roku 1913.

840\* Upozornil na sebe již roku 1910 *Idylickým scherzem*, humoristickou větou z nedokončené, zpola programové *Letní symfonie*, po té lyriku impresionistických popudů a vznětů.

[Jaroslav Kříčka (1882–1969) napsal *Idylické scherzo*, op. 12, jako třetí větu *Letní symfonie* a *moll*, která byla komponována roku 1907 v Jekatěrinoslavi v Rusku. Poprvé bylo provedeno 13. listopadu 1910 v Praze, obdrželo II. cenu České akademie a vydáno bylo Simrockem roku 1929.]

impresionistických. Jeho opera *Hipolyta*,<sup>842</sup> kterou přineslo Národní divadlo roku 1917, vyjádřila se slibně o jeho dramatické vloze a smyslu pro projev divadelně efektní, ale pro modernu okázala se neexponovala, třeba že v leccčemž ji nezapírala. Bylo v ní znatelné, že umělec, pokoušející se o první svůj divadelní úspěch nezapomíná na obecnost, které mu jej může skytnouti a také odepřít, a jehož vnímavosti proto nechce přitížit projevem z míry komplikovanými a ostře stavěcími se proti operním zvyklostem. Nechci tím říci, že by Kříčka, ucházející se o úspěch operní, líbivosti přinášel v oběť část svého uměleckého přesvědčení či dobrého vkusu, pečlivě vypěstovaného a v zásadních věcech neselhávajícího. Skladatel pečuje o to, aby posluchači neznesadnili vjem a aby vyhověl jeho touze po zpěvnosti – rozuměj po melodické periodicitě – pokud lze tak učiniti bez poruchy volného toku děje. A účele svého dosáhl. Jeho *Hipolyta* se líbila a zapreludovala slibně další jeho tvůrčí činnosti divadelní, která po prvním opatrném náběhu pravděpodobně pohybovat se bude v linii vzestupné. Ve vzpomínkách, čerpaných z minulosti, třeba že blízké, zatím nelze říci více o skladateli, před nímž otvírá se celá budoucnost.

Ještě méně možno v této stati rekapitulační pověděti o zjevech novějších a nejnovějších, s nimiž dosud není pevnějších styků, od nichž projev blýskne veřejnosti ojedinele. Zachytíte jméno, uvědomíte si obsah skladby a zapamatujete dojem z ní, ovšem že jen pro krátkou dobu, pokud přívalem nových dojmů není uchvácen a odplaven. Tu a tam napadne a pevněji v paměti utkví ostřejší povahový rys a silnější rozmach vlohy (na příklad u **K. B. Jiráka**,<sup>843</sup> jehož symfonická i komorní tvorba pozoruhodně přerůstá průměrnost, zamlouvá se svou schopností vyjadřovací a výrazově hledí se osamostatniti). Ale jinak ani ten, kdo má bližší zájem o moderní proud v hudební tvorbě české a rád vítá každý jeho nový přítok, není s to stopovati v něm vývoj jednotlivců, z ojedinelých publikací neb reprodukčních počínů více méně nahodilých a osamocených učiniti si jasnou představu o umělecké povaze nových lidí, o postupu jejich práce a cílech, které jí sledují. Přirozeně je pražská konzervatoř od těch dob, co získala Vítězslava Nováka vůdcem své kompoziční školy, přípravkou mladých hudebníků tvůrčích schopností ku vstupu na moderní dráhu skladatelskou. Povzbuzuje je jaksí samočinně příklad učitelův a nabádá k následnictví, u duchů menší životní síly ovšem bezděčně svádí k napodobování zvláštností invenčních i vyjadřovacích. Pokud škola může chrániti před tím, aby se výrazově nepřestřelovalo a aby podstata modernismu nebyla hledána a spatřována v negaci vši ukázněnosti projevu a v kultu výstředností harmonických, formových a větovných, odnášejí si absolventi kompoziční školy konzervatoře z ústavu celý poklad dobrých rad, pečlivých návodů a zdravých příkladů. Zdůrazniti dlužno při tom, že modernism, kterému tato škola přeje, nikterak není jejím diktátem a že sklon jednotlivce k romantismu a jeho tradicím, k absolutní hudbě přísnějšího slohu a ukázněnosti formy není považován za zaostalost. Není nouze o odchovance směru konzervativního a jsou vedle nich i takoví, kteří stanoví si směrnici pro vlastní tvorbu jako výslednici staršího a nového směru. K těm, po mém názoru, na příklad patří **Otakar Jeremiáš**,<sup>844</sup> který vzbudil pozornost ukázkami své symfonické tvorby. Jeho bratr **Jaroslav**,<sup>845</sup> který vynikl též jako pianista a v ukázkách svého lyrismu jevil poetickou vnímavost a slibný

841 *Modrý pták*, ouvertura k pohádce M. Maeterlincka z roku 1911 dostala třetí cenu České akademie. Poprvé byla provedena 3. března 1912 a vydána Simrockem roku 1913.

842 *Hipolyta*, opera na text, který upravil skladatel spolu se svým bratrem Petrem Kříčkou (1884–1949) podle novely Maurice Hewletta (1861–1923) *Hippolita in the Hills*, vznikla v letech 1910–1916, poprvé byla provedena v Národním divadle 10. října 1917 a obdržela cenu České akademie roku 1918. Výňatek z ní vydal M. Urbánek jako přílohu č. 1 k *Daliboru*, r. 39, č. 1, ze dne 1. listopadu 1922.

843 Chvála mohl svůj úsudek o Karlu Boleslavu Jirákově (1891–1972) opřít o znalost jeho skladeb až do opusového čísla 16, které jsou většinou vokální. Z komorních a symfonických děl znal asi jen *smyčkový kvartet c moll*, op. 9, který byl proveden 9. března 1916, z ostatních prací *Symfonii c moll*, op. 10, provedenou 28. února 1918, a výňatky ze scénické hudby ke hře Karáska ze Lvovic *Apollonius z Tyany* z roku 1910.

844 Chvála tu má patrně na mysli dvě symfonie Otakara Jeremiáše (1892–1962): c moll z roku 1910 a g moll z roku 1914/15.

845 Opera *Starý král* Jaroslava Jeremiáše (1889–1919) vznikla v letech 1911–1913.

invenční vznos, zemřel mlád (ve věku 29 roků, 16. ledna 1919), aniž se dočkal provedení své **opery *Starý král***, Národnímu divadlu zadané.

Premiéra této opery byla v Národním divadle 13. dubna 1919 a dokázala, že jednak dlouholetý odklad hry, který divadlem zdůvodněn byl vypjatými požadavky partitury v příčině zesílení dechové harmonie v orchestru za války nespílnitelnými, nemohl původ svůj míti v nezralosti a méněcennosti hudebního díla, jinak ale veřejná agitace protidivadelní, odsuzující tento odklad, značně přestřelovala, vyhlášením nekontrolované opery *Starý král* za dílo geniální, pronikavé síly. Ukázalo se, že dramatická prvosenka Jeremiášova, dílo skladatele sotva 22letého, je projevem slibného, třeba že ne rázovitostí vynikajícího talentu a že zejména vložka koloristická se v ní přesvědčivě uplatnila. Na objasnění tohoto postřehu stůž zde citát z mého posudku novinky v *Národní politice* ze dne 15. dubna 1919: „*Není tu sice ničeho, co by překvapovalo rázovitostí a připravovalo na rané osamostatnění vyjadřovací schopnosti skladatele sotva 22letého, ale fakt, že jeho vynalézavost a tvárnost roste s požadavkem úkolu a vyvrcholuje tam, kde výrazově nejvíce se požaduje a kde proto vložka všední nejspíše by selhala, důtklivě připomíná, že s Jar. Jeremiášem předčasně odešel nám nadějný talent umělce, který to, co vnímal, hudbou uměl účinně vyjádřiti. Obzvláště důležitou složkou vyjadřovací vložky Jeremiášovy je v hudbě dramatické jeho vynalézavost orchestrační, jeho vynikající smysl pro působivý kolorit. Široký, bohatě členěný vzestup a spád jeho basů, zajímavé, nikdy k pouhé výplni tónové nepoklesající sprádaní hlasů středních, vznos dominující melodie a hybná figurace je ovíjející – vše má svou případnou barvu a spolupůsobí k docílení ladnosti koloritu. Při tom je charakteristické a do značné míry i překvapující, že nadprůměrný, ba přímo výsadní požadavek skladatelův v příčině posily dechové harmonie (po 4 hlasech u fléten, klarinetů, hobojí a fagotů, 6 lesních rohů, 4 trubky, zvláštní trubka basová, pak vedle tří pozounů kontrabas pozoun a dvě tuby) neplyne ze snahy vymknouti se zvyklostem a ohromiti zvukem, nýbrž sleduje účele barvitostní. Orchester s výjimkou míst rozvášněných, v kterých rozčeřené jeho hlasy zpívané slovo pohlcují, je decentní, úsporný v nanášení zvuku, ale barvitostně svěží, kombinačně vynalézavý. Nabýváme přesvědčení, že v Jaroslavu Jeremiáš[ov]i ztratili jsme rozeného virtuóza na orchestr, který hned v začátcích sliboval technicky vyspěti do značné výše.“ – Méně zamlouval se text opery od Rémyho de Gourmont.<sup>846</sup> Svou nedramatičností a projevou výstředností nikterak nepodepřel úspěch díla, svou zálibou v perverzních sklonech, s nápadnou okázalostí slovně (ovšem i hudebně) zdůrazňovanou, spíše mu přitížil.*

Stoupencem moderny s výhradou sklonu k vyjadřovacímu způsobu Wagnerovu a příležitostních ústupků líbivosti, je odchovanec konzervatoře **Jaromír Weinberger**<sup>847</sup> (v kompozici žák Novákův, jako klavírista žák Hoffmeisterův), který při výstupní zkoušce debutoval břitce koncipovanou operní ouverturou poněkud buršikózní<sup>848</sup> příchuti, pak v klavírní sonátě překvapivě zvážněl a navzdor reminiscencím wagnerovským zdatelně osamostatněl a svou plodnou vložku eklektické povahy nejúspěšněji vyslovil v pantomimě *Evelinin únos* (dávala se poprvé 30. října 1915 v Městském divadle Král. Vinohradů), o jejíž hudbě vyslovil jsem se takto: „*Samozřejmě nechybí značky moderního myšlení, citění a se vyjadřování též v nové pantomimické hudbě Weinbergově, která chápavě spatřuje úlohu svou v případné ilustraci děje, ve zdůraznění jeho obrátů a ve vystižení jeho nálad. V hudbě této, již bylo by lze nazvati valčíkovou parafrází s dramatickými pasážemi v mezihrách, chodech a kadencích, není obzvláštní umělecké vypjatosti; ona nezapomíná na své povinnosti ve službách děje a situace, upozadující aspirace osobivé, přes to však v mezích těchto povinností volně se vyvíjí. Při tom spíše líbivě než hloubavě si vede, připomínajíc směrem i příchutí modernistickou Korngoldova Sněhuláka.*“<sup>849</sup>

846 Rémy de Gourmont (1858–1915) byl francouzský kritik a romanopisec.

847 Pantomimu *Evelinin únos* napsal Jaromír Weinberger (1896–1967) na text Františka Langra. Chválova kritika vyšla v *Národní politice* 2. listopadu 1915.

848 buršikózní = mladicky nezpůsobný, sebevědomě nedbalý

849 Balet *Der Schneeman* Ericha Korngolda (1897–1957) byl proveden v Národním divadle v Praze 29. prosince 1910.

Mezi hudebníky skladatelsky činnými, kteří nevyšli z pražské konzervatoře a jeví sklon k moderně či nadobro k ní přilnuli, vynikli mezi novými zjevy a na svou vlohu více méně důtklivě upozornili Moravané **Jan Kunc**, skladatel symfonické básně *Píseň mládí*,<sup>850</sup> pohybující se na rozhraní romantismu a modernismu a udržující styky na obě strany, pak sborů vysloveně impresionistických, a **Vilém Petrželka**,<sup>851</sup> jehož lyrika se zamlouvá bezprostředností a značnou osamostatnělostí svých projevů, a který také v komorní skladbě dovedl vzbuditi živější zájem. Mezi privátními žáky Novákovými a stoupenci jeho směru kompozičního, k vlastnímu slohu se propracovanějšího a příbuzné povahy k obdobné snaze nabádajícího, dlužno připomenouti **Ladislava Vycpálka**,<sup>852</sup> který s podivuhodným zdarem pokusil se o hudební skladbu v různých oborech (též v komorním), nejvíce však zabavuje a osobitě si počíná v písni (sborové i sólové), v které zpěvní linií lne k lidovosti a v instrumentálním doprovodu, vynalézavém a přiléhavém, vede si výrazně a rázovitě. Jeho vyjadřovací smělost tu někdy až zaráží, ale nelze jí upřít, že často uhodí na nový tón individualitě prospívající a zvukově zabavující.

Zakončují líceň svých postřehů a záznam svých zážitků v **české hudební moderně**, jakož i výpis dojmů, jež vyvolaly a zůstavily její zjevy a projevy. Opouštím její hudbu blízké a nejbližší minulosti, která tak říkajíc den ze dne šíří okruh své působnosti a stále zřetelněji a naléhavěji kvalifikuje se na **českou hudbu budoucnosti**, odlišující se od stejnosměrné hudby cizí svou plemennou zvláštností, svými nereflexivními, nefilozofujícími, zato citově tím hloubavějšími a vřejšími výrony, které neopouští láska ku velkokvěté melodice jako odkaz zpěvné vlasti, dědický podíl na příslovečné české hudebnosti. U nás novost zvuku není výsledkem rozumování, výsledkem důmyslného výpočtu či odvážlivého pokusu, nýbrž beze vši schválnosti, v důsledcích vrozeného pudu přímo tryská ze zděděné hudebnosti, každou zdravou novost projevovalou vycitující a vítající. Čím české romantice byl příklad Wagnerův, Lisztův, Chopinův, Schumannův atd., tím české hudební moderně je vlivný úkaz francouzského impresionismu franckovského, debussyovského, či německý modernismus straussovský nebo regerovský. Vnější vliv z těch stran do Čech působí čistě popudově, aniž by sváděly k prostému napodobování. Jako vůdcové českého hudebního hnutí v devatenáctém věku přes mocné vlivy německého romantismu uhájili – zejména v díle Smetanově a Dvořákově – samostatnost české tvorby hudební směru romantického, tak i vůdci české moderny – Novák a Suk – nepřipojují se k žádnému z cizích proudů, nýbrž z moci své mohoucnosti invenční a osobité vlohy vyjadřovací zakládají samostatnou modernu českou a nadali ji pracemi nezdolné působivosti následníky povzbuzujícími a českost tvorby přesvědčivě zdůrazňujícími. Dosavadními výsledky těchto prací vůdců i následníků utěšeně se [v]zmáhajících zdůvodňuje se má důvěra ve šťastnou budoucnost české moderny.<sup>853\*</sup>

---

850 *Píseň mládí*, op. 12, Jana Kuncce (1883–1976) z let 1915–1917 byla poprvé provedena orchestrem pražského Národního divadla řízeného Karlem Kovařovicem v Brně 23. června 1917 a v nové úpravě v Brně 26. března 1933. Kuncovy sbory, které mohl znát E. Chvála, jsou: op. 4 z 1907, op. 8 z téhož roku a op. 11 z 1912.

851 Písňová tvorba Viléma Petrželky (1889–1967) zahrnuje cykly *Tři písně*, op. 1b, z roku 1907, *Živly* z roku 1917 a *Samota duše*, op. 10, z roku 1919. Ke komorním skladbám patří *Zimní sonáta*, op. 1a, z roku 1907, *sonáta c moll* z roku 1908, *klavírní kvintet g moll* z roku 1908, *smyčkový kvartet B dur* z roku 1910, *smyčkový kvartet c moll* z roku 1915.

852 Vrcholná díla Ladislava Vycpálka (1882–1969) Chvála nemohl zahrnout do svých *Pamětí*, z jeho komorních děl mohl poznat *Smyčkový kvartet C dur* z roku 1912.

853\* Dokončeno 4. února roku 1919.

## 6 Cizí opery

Kdo, jako já, celé půlstoletí nepřetržitě sleduje operní činnost pražských divadel a po čtyři desetiletí, rovněž nepřetržitě, veřejně ji kritizuje, při zápisu mých pamětí přirozeně co chvíli zavadí o vzpomínku na premiéru některé opery cizího původu, která v našem životě hudebním zanechala stopu, ať světlou či tmavou, způsobila radostné vzrušení, nebo přijata byla s pocity smíšenými, či dokonce vydráždila odpor posuzovatelův. Ožívá při tom více méně dojem prvotní a vzniká žádostivost toho, uvědomiti si jej jasně, podepřítí jeho pobledající představu četbou vlastní zprávy o někdejší novince. Blízkým je tu přání zachytiti a po letech obnoviti aspoň v hlavních rysech posudek, který utvářel se pod bezprostředním dojmem prvního setkání se s dílem, jež na potom buď rychle se opotřebovalo a zaniklo, nebo do dnes žije a se uplatňuje. Začasté rozcházela se veřejná mínění o té které nové opeře z ciziny k nám dovezené, a zde buď se uchytivší nebo odmítnuté; samozřejmě není nezajímavo pro mne, zpět ohlédnouti se po vlastním úsudku a uvažovati o tom, zda-li a v čem doba pozdější a názor dnes ovládající dává mu za pravdu. Nad odlišností v té příčině, či nad postřehem, že dnes usuzuji o jisté věci jinak, než usuzoval jsem kdysi, přirozeně bych se zamyslel, avšak ještě nenapadne mi postřehem takovým se tajiti z obavy před výtkou kritické nedůslednosti. Vysloviti své mínění vždy upřímně, bez ohledu na stranické spory, sympatie nebo antipatie širšího obecnstva a nadhazovaná mu hesla vedoucí či svodná – taková je povinnost kritiky. Zakládat si na důslednosti a, aby byla zachována, zamlčeti částečnou změnu názoru na věc, kdysi vysloveném, bylo by ješitností neomluvitelnou a k tomu i pošestilostí. Člověk se mění, ve větších odlehlostech dobových mění se též hlediska a zorné úhly pozorovací vůči neměnicímu se dílu uměleckému. Proč zapírat, vyplynula-li z toho odlišnost různodobých posudků? Proč na příklad<sup>854\*</sup> v důsledcích prvotního odsudku oproti opravě dějinné trvati na tom, že Bizetova *Carmen* nestojí za nic, že Spohrův *Faust* je cennější a významnější *Fausta* Gounodova atd.?

Přistupuje k záznamu vzpomínek na zažité premiéry cizích oper, přirozeně nezamýšlím se zmíniti o všech cizích operách, s kterými seznámila mne pražská divadla. Ba ani o všech čelnějších nemohu se zde šířiti z příčin snadno pochopitelných. Vždyť ani ku všem operním novinkám domácího, českého původu neodnášejí se tyto vzpomínky a nezachycují se z obavy, že publikace vzrostla by do rozměrů nepřipustných. Při zápisech o zjevech cizích dbá se nejspíše novinek takových, o něž byl před tím nebo po té zájem též jinde, které vynikly a se udržely, nebo jichž pražské provedení mělo nějaký vliv na jejich další osudy. Také o těch dlužno snad zmíniti se, jež v Praze posuzovaly se jinak než v cizině, ať příznivěji nebo ostřeji v odsudku. Obraceje při tom na prvním místě pozornost k tvorbě svým slovanským původem nám nejbližší, k opeře ruské, s kterou přes duševní blízkost a sympatičnost plemennou s ojedinělými výminkami – nikdy neměli jsme styk přímý a která zpravidla přicházela k nám přes Německo, kladu na prvé místo **opery P. I. Čajkovského**, ne proto, že by v nich vyvrcholovala tvorba tohoto ruského mistra, nýbrž hlavně z toho důvodu, že některé z nich české obecnstvo obzvlášť si oblíbilo a že přimyká se k nim vzpomínka na osobní styky s umělcem roztomilým, srdečným a upřímným, při velkém svém významu až z míry skromným.

### 6.1 Opery ruské (fragment)

Do dob prvního mého hudebního mládí, do dob studentských, v kterých návštěva opery i koncertů a opatrování hudebnin ztíženo bylo nedostatkem hmotných prostředků, spadá má známost s díly zakladatele ruské opery, **M. I. Glinky**. Pamatuji si živě na silný rozruch, který mezi námi hochy pro hudbu horujícími způsobilo objevení se oper *Život za cara* a *Ruslan a Ludmila* v Prozatímním divadle. Jak chytl nás jejich „národní tón“ (tak se někdy obecně říkalo plemenné zvláštnosti jejich hudby), vítězně přemáhající nechuť lidí pokrokových k formalismu slohu

<sup>854\*</sup> Uvádím jej ze zkušenosti pozorováním a sledováním cizího úsudku nabytém.

kompozičního, opery ty ovládajícímu. Když po dostavění Národního divadla u nás znovu ožil zájem o ruskou operu, obracela se pozornost na prvním místě k úspěchům **Petra Iljiče Čajkovského** (1840–1893). V letech sedmdesátých byly pronikly k nám některé jeho skladby (písňe, ouvertura *Romeo a Julie*, smyčcový kvartet z D dur a j.) a nabádaly k známostem dalším.<sup>855\*</sup> Divadlo přihlížejíc k operám Čajkovského rozhodlo se roku 1882 – v interregnu mezi prvním a druhým otevřením Národního divadla – pro **Pannu orleánskou**, která rok před tím v Petrohradě měla svou premiéru. Byla šestou v řadě oper mistrových, nejnovější a proto volbě nejbližší. Obdobně jako v Petrohradě, měla též u nás slibný úspěch prvotní, který však záhy vyprchal tak důkladně, že do Národního divadla se nedostala. Nezamlouvala se úpravou Schillerovy tragédie na operní text (od bratra skladatele), dosti šablonovitá – rozhorlil jsem se ve své kritice na její vyprovokování milostného dueta Johany s Lionelem – a také dramatická síla skladby nejevila se býti úchvatnou. Cituji ze svého pojednání o skladbě v *Politik* ze dne 30. července 1882: „*Ukázalo se, že Čajkovskij, hudebník z milosti Boží, není dramatikem z milosti Boží. Na jednom místě podaří se mu výborně příprava rozhodujícího dramatického momentu, on najde proň vystačující a opravdivý akcent, ale hned následující takový moment mine ho bez náležitého postřehu neb dokonce zůstane zcela nepovšimnut. Některé důležité obraty děje neopatří na cestu dostatečným významem hudebním, skytne jim frázi méně pozoruhodnou nebo efekt orchestrální, který sice o sobě je zajímavý, avšak postrádá pro charakteristiku žádoucí intenzity výrazu. Také zhudebnění dialogu začasté neuspokojuje.*“ – Přes to, že má kritika takto netajila se námitkami proti skladbě, Čajkovského nepohněvala. Všiml si toho, že jinak jsem upřímným ctitelem jeho tvorby, a nestižen nedůtklivostí, jež u umělců bývá domovem, ve vrozené své skromnosti byl vděčen za každé srdečné slovo o jeho skladbách. Proto, když z mého popudu dožádán byv o uměleckou podporu nově vzniklé instituce populárních koncertů Umělecké besedy, zavítal v únoru roku 1888 do Prahy k řízení koncertu ve prospěch této instituce, ještě nežli mohl jsem ho navštívit, sám mne vyhledal, aby – jak pravil – „*z vděčného srdce nabídl mi své přátelství*“. Byl jsem jím skutečně oblažen, tím spíše, že další návštěvy mistrov v Praze přátelství prohloubily a že neochvělo se některými nárazy mé kritiky o dramatickém jeho díle. V idealismu svém, prostém osobivosti a sebelásky, Čajkovskij připomínal našeho Smetanu, při vši velikosti své z míry skromného. Na zimu téhož roku byl Čajkovskij pozván k řízení vlastního koncertu v Národním divadle, které u příležitosti té chystalo premiéru

#### ***Eugena Oněgina.***

Dával se tu poprvé za přítomnosti svého tvůrce **6. prosince roku 1888** a získal u nás více půdy než kdekoliv jinde. Ani dnes, po bezmála třech desetiletích,<sup>856\*</sup> neopotřebovala se znatelně jeho přitažlivost, hned napoprvé mocně vzpružená rázovitým hudebním půvabem díla a působivým jeho podáním, v němž najmě výkon sl. Lautererové v úloze Tatány sklidil plně uznání skladatelovo. V díle bylo hojně scén ve smyslu divadelním efektních a též účelně a šťastně komponovaných – Taťánino psaní Oněginu, roztržka mezi přáteli následkem vydráždění Lenského Oněginem, souboj, odmítnutí Oněgina Taťanou – ale nebylo nepřetržitého dramatického zájmu, stupňujícího se napětí. Svou mluvou přirozenou, nefrázovitou, Puškinově originální básni odposlouchanou, odlišuje se prospěšně text *Eugena Oněgina* od běžných textů operních, avšak nebezpečí úryvkovitosti a kusé motivace děje při předělávce epické básně na dramatickou neušel. Řadí se v něm obrazy charakteristické a o sobě zajímavé jeden vedle druhého, avšak bez náležité souvislosti vnitřní. Děj nepostupuje krok za krokem, nýbrž musí přeskakovati široké mezery zbývající mezi jednotlivými výňatky z údajů původní bás-

855\* Horlivým propagátorem skladeb Čajkovského u nás (ovšem jen soukromým, v kruzích svých známých a přátel působícím) byl český virtuóz na housle **Jan Hřímálý**, který jako profesor při konzervatoři moskevské byl po léta v blízkém styku s Čajkovským, tamtéž působícím. Hřímálý přijížděl o prázdninách do Čech a přivázel s sebou tisky skladeb ruského mistra a hleděl pro ně interesovati hudebníky. Při týdenních schůzích hudebního odboru Umělecké besedy mluvívalo se o skladbách Čajkovského, začasté i hrály se ukázky z nich. Najmě pamatuji se, že hráli jsme čtyřruční klavírní úpravy symfonií mistrových u Jurgensona tiskem vydaných a Hřímálým do Prahy přivezených. V užším kruhu mých přátel a známých pohlíželo se na ně všelijak. Můj vřelý příklon k nim sdílel málokdo, najmě ne Fibich a Hostinský, s nimiž i později rozcházel jsem se v mínění o Čajkovském. Také Dvořák z počátku choval se dosti chladně a úplně roztál teprve po druhé návštěvě Čajkovského v Praze (1893).

856\* Psáno v prosinci roku 1917.

ně, z téže příčiny také povahokresba osob jednajících, v básni Puškinově vzácně určitá a rázovitá, v opeře nezůstává neporušenou, namnoze pozbývá celistvosti, vede trhavě své rysy. U vědomí těchto nedostatků nazvána opera „lyrickými scénami“ o třech dějstvích, a bylo první její provedení roku 1879 (na moskevské konzervatoři) vlastně koncertní. I u nás, kde vyšlo se dílu vstříc s láskyplnou oddaností, pocítěna byla velká nadvláda, skoro řekl bych, že samovláda lyrismu v *Oněginu* při nazírání naň jako na operu, co vada. Avšak byla to vada zlacená krásným třpytem svěží invence a oplývající půvabem zvláštního způsobu vyjadřovacího. Nedá se upříti, že s výjimkou Antonína Rubínšteina, vedoucího si ve skladbě úplně západoevropsky, z čelných skladatelů ruských Čajkovskij ve svých projevech nejvíce souvisel s hudební kulturou západu, najmě německou a francouzskou. Ale tím nikterak netrpěl jeho dar původnosti, samostatného myšlení a cítění, kterým podmíněna byla rázovitost jeho velkolepé zpěvnosti a osobitost jeho harmonických sledů. Slyšme vzpomínkovou píseň Lenského před soubojem, citově vzrušený zpěv Taťanin při koncepci psaní, Oněginův výklad o přátelství před zahanbenou Taťanou, árii Greminovu – všady má melodie povšechně typ západoevropský, ale jsou v něm nápadné rysy samostatného bytí, původnosti invenční, která vede si po svém, nespolehá na ohlas vjemů vnějších. Nejen bohatost originálních vnutnutí, nýbrž i krása umělecké propracovanosti projevu je příznakem a předností tvorby Čajkovského. Velký a rázovitý kontrapunktik mluví z této práce, mistr motivické a tematické tvárnosti z toho, jak buduje a organicky sceluje větu. Při tom výrazně a procítěně zhudebňuje slovo (všimněme si tu opět sólové scény Taťaniny v druhém obraze, jejího vyznání ve scéně závěrečné atd.). A nyní stopujme, jak v hudbě Čajkovského uplatňuje se zvláštnost plemenná, v čem a čím vyjadřuje se jeho rusism. Tam, kde výraz vyhledává styk s hudbou lidovou, v tanečních popěvcích sborových, v hudbě lidovou hru provázející, v ranním pozdravu pastouškovém a j., je samozřejmý, okázalý, všecku umělost projevu pronikající. Avšak i v nejosobitějších lyrismech skladatelových, v milostných projevech Lenského, ve vypravování Larině, v zasněných meditacích Oněginových, je cosi, co zavání ruskou půdou, ovanuto je vánkem vášné domoviny, je národní, specificky ruské. A přec na Rusi právě Čajkovskij považován za nenárodního, za západovce unášeného hudební kulturou německou a francouzskou. Ovšem nelze upříti, že Čajkovskij z této kultury přijal vše, co uznal za výhodné k vypěstování vlastního umění, proniknutého obdivem klasicismu a lnoucího s láskou k romantismu západoevropskému. Avšak tím, aniž jinými vnějšími vlivy – vždyť i opětovné návštěvy Itálie a bližší styk s její hudbou zanechal lehkou sice, však přec znatelnou stopu ve tvorbě mistrově – nebyla ani dotčena, neškuli do neurčita zamlžena osobitost hudebních projevů Čajkovského. Ona zračí se nejen ve vynalézavosti skladatelově, nýbrž i v celém způsobu umělecké práce, vyspělém a obdivuhodně osamostatnělém. O tom též *Oněgin* promlouvá přesvědčivě.

Dobré provedení a vřelé přijetí *Oněgina* v Národním divadle<sup>857\*</sup> Čajkovského velice potěšilo a nadobro zatlačilo nepříjemný jeho první dojem pražský, pochodící z toho, že předchozí divadelní koncert byl slabě navštíven, a stupňovaný dobře míněným, avšak málo šetrným dopisem divadelní správy, oznamující umělci-hosti, že vyplácí se mu plně honorář předem smlouvený, ačkoliv příjem z koncertu neplnil očekávání v něj skládaná. Čajkovskij uražen vrátil peníz s poukazem na to, že stálý roční plat carský zprošťuje jej starostí o živobytí a svízelný výdělek hudbou. Stálo nás, jeho pražské přátele, tehdy mnoho práce přemluvit jej do té míry, že upustil od úmyslu odcestovati ihned a že vyčkal premiéry *Oněgina*, slavné a lásku českého obecnstva k ruskému mistru nade vši pochybnost zjištitivší. Nepopíratelně je u nás živější smysl pro zvláštnosti ruské hudby, nežli na Rusi pro zvláštnosti hudby české. Známo, jak na počátku let sedmdesátých v Petrohradě ztroskotal pokus o zavedení tam opery Smetanovy, známo soustavné odmítání Dvořákovy hudby na Rusi v době, kdy hudba tato šla celým světem, byla vyhledávána a slavěna, zatím co u nás hudební kruhy horlivě domáhaly se užších styků s hudbou ruskou a k jejímu přednímu reprezentantu Čajkovskému přilnuly s náklonností trvalou. Stoupal a šířil se zájem o tvorbu ruského mistra, a když roku 1892 pronikla k nám zvěst o novém operním úspěchu Čajkovského v Petrohradě (s *Pikovou dámou*), bylo samozřejmo, že Národnímu divadlu je přičiniti se o získání nové opery. 11. října roku 1892 byla

857\* Již při zkouškách na *Oněgina* byl Čajkovskij z plna zaujat, ba řekl bych že okouzlen milým, poeticky dojemným, hlasově i přednesově skutečně krásným způsobem podání úlohy Taťaniny sl. Lautererovou. Netajil se svým obdivem její schopnosti a označil umělkyni za nejlepší z Taťan, jež poznal.



### **Piková dáma**

poprvé provedena v Národním divadle. Ze svého referátu o ní (v *Politik* ze dne 13. října 1892) vyjímám s opomenutím úvodní části, stěžující si do nedostatků libreta o stejnojmennou novelu Puškinovu se opírajícího, následuje projev:

*„Vedle povšechných škod, jež způsobuje převádění povídky do dramatu, má text Pikové dámy svůj zvláštní živel povahy porušující. Kdežto v povídce dovedeme si dobře představit, že Heřman předem trpí psychózou a že zjev mrtvé hraběnky a prozrazení jejího tajemství tří karet jsou halucinace šilence, zjevuje se v kuse duch osobně, nejen Heřmanovi, nýbrž též každému diváku. Událostem tím odejme se půda přirozené vysvětlitelnosti a ony jako ve strašidelné báchorce visí ve vzduchu. Tím do reálných jinak poměrů kusu vniká rušivá příčinnost. Smiřujeme se s ní z přátelství a příchylnosti k partituře Čajkovského, silným duchem a velkým uměním nadané, která i rozpaková místa hry, sbory v prvním jednání, zpívající o pěkném a špatném počasí, slavnostním scénám a rozhovorům, v kterých děj ani na píd' nepošine se ku předu, ubírá povážlivosti.*

Nápadnou je u Čajkovského záliba v operní kompozici obrazové. Nad nedostatkem souvislosti dějové, kterým přirozeně trpěti musí kus, v němž zachycují je jen jednotlivé momenty dramatického postupu, Čajkovskij nikdy se nezamyslí. On nejen že smířil se s obrazy Eugena Oněgina, kaleidoskopicky se střídajícími, on dokonce ozářil je hudební gloriolou, kterou skladatel dovede vykouzliti jen tehdy, dojala-li ho v hloubi nitra poetická látka. Přihlédneme-li blíže k tomuto úkazu, ohledáme, že záliba v operních obrazech tkví v umělecké povaze skladatelově, podmíněna je zvláštností jeho vlohy. Dramatické umění Čajkovského nepřechází, je-li v opeře napjato nepřetržitě, přes jistou výšinovou čáru. Neomylná dramatická strefnost, účinná hromadící se zabezpečenou úkonností a schopností ji stupňovati – Čajkovskému není dána. Za to on je mistrem v malbě obrazu náladového, rozveseleného i tklivého. O tom jeho Oněgin nenechává v pochybnosti. Podmanivá veselost a lidovost vesnických scén, dusnost v ovzduší ztlumené vášně obestírající mysl Taťaninu, hrobový smutek, věštící skon Lenského aj. v. jsou náladové obrazy s překvapivě věrnou kresbou a barvitostí, plny dojemné působivosti. Tato pronikavá schopnost zhudebnování nálad sblíží Čajkovského s texty, jaké mají Oněgin nebo Piková dáma.

V druhé z těchto oper opět nejsilnější účinný jeví hudební náladovost jednotlivých obrazů. Strhující působivost scén v ložnici<sup>858</sup> hraběččině nevysvětluje se jinak než mistrovským zhudebněním jejich nálady. Samosebou se rozumí, že není to drobná písnička z Grétryho opery Richard, lví srdce, zpívána v zadumání a usínání starou hraběnkou, jež způsobuje napětí dech zarážející, nýbrž že ona je jen důmyslně voleným prostředkem k virtuózní malbě náladové.

Není nesnadno postřehnouti, že melodické záhony v Pikové dámě nejsou tak hustě posety a tak vonné, jak v Oněginu; zastihneme v nich též mnohý květ, jehož rozpuku obdivovali jsme se již Oněginu. Příbuznost nálad plodí příbuznost výrazu. Též ve příčině roztomilosti a vevy drobnomalby předčí Oněgin Pikovou dámu. Naproti tomu má Piková dáma přednost energičtějšího, náruživějšího akcentu, silnějšího dramatického vzepětí. Oněgin ovládnán je téměř výhradně lyrikou. V Pikové dámě lyrika rovněž má velké slovo, avšak ona nestanoví základní tón opery. V každé scéně Pikové dámy, jež sama nevede k lyrice, udá se příležitost k ukojení skladatelovy touhy po lyrickém projevu. Pochodová píseň dětí při hře na vojáky, dámský dvojpěv a sbory v druhém obraze, pastýřská hra při slavnosti, při které vyšetřilo se též místo pro milostnou árii knížete Jeleckého, prostá píseň Tomského v herně – to vše jsou více méně nápadná odpočívadla pro lyrické projevy na cestě děje. Přes to, že není jich málo, neupozadují dramatickosti opery, jako děje se v Oněginu. Náruživý zpěv Heřmanův v závěru prvního obrazu, vyvěrající z mistrovské tónomalby bouře, obě scény Elisy a Heřmana, umrtní scéna v ložnici hraběččině, monolog Heřmanův před strašidelným zjevením, příšerné vzplanutí chorobných představ Heřmanových ve scéně v herně mají vesměs dramatickou váhu a tím též převahu nad lyrickou částí celku. Jinak ale vznikají právě v mimodramatických projevech, v lyrice a větách instrumentálních nejvydatnější prameny účinnu. Tón vřelé procítěnosti, pronikající písňové věty Čajkovského, je neomylný ve svém účinnu a zvyšuje svůj půvab tam, kde směřuje se s tónem lidovým (kupř. v Paulinině taneční písni, sborem doprovázené). Čajkovskij bohatě je nadán vlohou, z které rodí se krásný,

858 V autografu tuší psané původní sousloví „ve spací síni“ opravil takto tužkou nejspíš E. Chvála.

vřelým srdečným tónem se nesoucí zpěv. Tím však není místy, řekněme ve chvílích citové indispozice, chráněn před zabředěním do mělké lyriky. Na důkaz toho Paulinina romance nebo prosební zpěv Heřmanův (*Andante, f moll*) v závěru druhého obrazu.

Specialitou nové opery Čajkovského je duchaplné, velice vtipné a s jemným citem pro kresbu i barvitost provedené napodobování kompozičního slohu a výrazové hudební zvláštnosti doby, v které opera hraje.<sup>859</sup> Archaismu v tomto způsobu nevěnuje se snad jen ojedinělé číslo, nýbrž hned celý hudební obsah třetího obrazu opery. Tento obraz (*maškarní ples ve vznešeném domě, na němž po způsobu dvorských slavnostních her provozuje se hudební idyla Upřímná pastýřka*) není vlastně nic jiného, nežli libovolně vsunutá mezihra, která nejen že děj nevede ku předu, nýbrž přímo jej násilně zdržuje, tedy v příčině dramatických výhod je vysloveným zlem. Na půdě tohoto dramatického zla vzniká však ve zpěvních a instrumentálních mozartismech Čajkovského nádherný kus umělého hudebního zahradnictví, které posluchače okouzluje. Skvostné, jak nápad sám, je též jeho provedení, jež napodobuje až do nejmenší drobnosti instrumentální typ svého vzoru, aniž by bylo přímou kopií určité jeho části.

Jako v *Oněginu*, je také v *Pikové dámě* orchestr Čajkovského vzorem ladně zabarvené, kypré, kvetoucí a nikde nadbytečně zvukem zatížené orchestrace. V příčině efektní kombinace zvukové setkáváme se u Čajkovského téměř v každé skladbě s nějakou novostí. Také v *Pikové dámě* jsou zvukové efekty překvapující svou novostí a strefností.“



Přes silný úspěch a trvalou působivost *Oněgina* a *Pikové dámy* i velkou oblibu, která došla u nás též mimodivadelní hudba Čajkovského (zejména jeho tvorba symfonická), nebyla v Národním divadle mimo zmíněná již díla provedena žádná z ostatních oper mistrových, nevyjímaje ani poslední *Jolantu* (z roku 1892), kterou seznal jsem ve Vídni, k níž však při vši lásce k dílu Čajkovského nepřilnul jsem tou měrou, abych byl naléhal na její provedení u nás. Uvykli jsme v Čajkovském spatřovati předního představitele hudební kultury ruské, umělce, jemuž západoevropské styky neubraly rázovitosti zabavující, avšak jeho vlohu absolutně hudební cenili jsme vždy mnohem výše nežli vlohu dramatickou, která v zaostalostním dramatickém ovzduší opery ruské nevyvinula se nadprůměrně. Dával se tu (roku 1907) jen ještě jeho **balet *Labutí jezero***. Z posudku o něm – v *Politik* ze dne 29. června 1907 – stůjtež zde některé úryvky:

„Pozdní novinka. Skladba vznikla před třiceti roky, a je tomu také již dvacet let, co u příležitosti návštěvy skladatelovy v Praze skytnuta byla z ní ukázka (dával se tehdy její druhý akt) s divadelním slibem, že v brzku následovati bude celek. Avšak věc se protáhla, a teprve nyní lze referovati o celku.

Kdykoli je řeč o **Petru Iljiči**, vždy vidíme před sebou jemnocitného tvůrce Eugena Oněgina, duchaplného symfonika a skladatele umělecky cenné hudby komorní. Baletní hudba *Labutího jezera* připomíná, že tento umělec přístupem byl svodům vnějšího efektu a že drastické jeho barvy uměl mísiti a silně nanášeti stejně pilně a obratně, jako Meyerbeer nebo některý jiný z mistrů křiklavého divadelního efektu. Když v třetím aktu předvádějí se nám nejrozmanitější lidové tance v nevyčerpitelné zálibě na obměnách, kontrasty tanečních typů prudce na sebe narážejí, vzduch protínán je celým ohňostrojem smělých rytů a svítivých barev orchestrálních, tu cítíme blízkost Meyerbeerovu, vliv baletů z jeho oper. Tento mimotní sklon k meyerbeerismu, který jinak v umělecky hloubavé bytosti skladatelově nedochází zdůvodnění, je patrně jen nahodilý, podmíněný příbuzným úkolem, který látka uložila.

*Labutí jezero* je totiž baletní motiv staršího slohu, v němž mimická scéna, zaujímající u *Delibesa* postavení vůdčí, jen úzce prosakuje, zatím co kus v celé své délce a šířce holduje rozkoši absolutního tance, naplňuje se taneční směsí, v které s neutuchající pravidelností soli střídají se s tanci soubornými.“ (Následuje líceň děje.)

---

859 Ve smyslu „v které se opera odehrává“.

„Hybný děj a v důsledku toho živou a napínavou hru má známý z dřívějšího druhý akt (setkání Mileny s princem, vypravování Milenino, snoubení se obou)<sup>860</sup> a akt závěreční se svým bojem protichůdných světů a vítězným osudem. Oba jsou též hudebně nejvíce vynikající. Mocně se tyčící motiv lásky (v houslích), který v hrozivém protitématu basů a jeho rytmickém zhuštění v sekvencích často připomíná první větu provedení v geniální čtvrté (f moll) symfonii mistrově, v jejíž blízkosti tento balet vznikl, ovládá rozvášněnou předeheru i dohru druhého aktu a provází poslední setkání se milenců.

Divého burácení citového v závěrečném aktu a kouzla, kterými nadzemské mocnosti brání se proti zemskému vetřelci, využil Čajkovskij k projevům své symfonické moci. Smělé závody imitací, duchaplná hra s motivem, odvážné její protínání hlasy houslovými, zvláštní rytmický chvat a výboj, jímž ožívá hudební proud – umění a rázovitá vynalézavost pronikaje se tu na vzájem a podporují v působivosti, přispívajíce k vývoji hudby, jež přes všechny drastické obraty a zvyklosti baletní utváří se ušlechtilé. Jeví se v ní pravý Čajkovskij, oplývající svěží vynalézavostí, mistr umění kontrapunktického a důmyslné výstavby polyfonní věty.

Tam, kde vládne formální tanec, při venkovské slavnosti prvního aktu a při dvorské ve třetím, upředňuje Čajkovskij zamilovaný svůj taneční typ valčíkový, jemuž jak známo zjednal přístup i do vznešených kruhů suit a symfonií. Kdežto v těchto společnostech distinguovaných, jakož i v opeře (známý valčík z Eugena Oněgina je tu obzvláště příznačným) Čajkovskij do valčíkových fantazií vlévá vlastní hudební individualitu, a tím dává vznikati zvláštní ruské odrůdě francouzského a vídeňského valčíku, hovoří jeho valčíky v Labutím jezeru se zálibou vídeňským dialektem.“

Druhým v řadě moderních skladatelů ruských, ku kterým obrátila se pozornost naší hudební veřejnosti, a v oblíbě u nás Čajkovskému nejbližší je Nikolaj Andrejevič **Rimskij-Korsakov**. Jeho rázovitá, lidově zabarvená symfonická hudba získala si přízeň či aspoň vynutila uznání našich síní koncertních, a z četných jeho oper Národní divadlo přineslo dvě: **Májovou noc** (31. srpna roku 1896) a [o] šest let později (v prosinci 1902) **Carskou nevěstu**. Celkem ani opery Rimského-Korsakova, vůdce mladoruské školy, hlásící se k praporu pokrokovosti, podstatně nepřispěly k tomu, opravití ustálený, novými zkušenostmi vždy znovu potvrzovaný názor, že ruská opera v příčině nazírání na potřeby dramatické skladby nelze k pokrokovosti, spíše zakládá si na svém konzervatismu, protežujícímu choutky absolutně hudební a podřizujícímu se ochotně příkazu uzavřených operních čísel. Táž hudební Rus, jež rychle přilnula k lisztovským novotám v hudbě programové, chová se odmítavě k wagnerovské reformě opery a s vděčnou příchylností lpí na vzorech glinkovských, které po stránce kompozičního slohu u posuzovatele zásadám hudebního dramatu se přiklánějícího dnes přirozeně vzbuzuje dojem zaostalosti. Třeba že postřeh tento neubral zajímavosti zjevům, o něž zde běží, a přes okázalou upjatost ruskou proti hudební tvorbě české nezeslabil u nás zájem o ruskou operu, přec jen značně stísnil její životnost na moderním jevišti operním. V Národním divadle vyšlo se ochotně vstříc oběma operám Rimského-Korsakova, ale k trvalému jejich zakotvení v pořadu her nedošlo.

Z posudku o **Májové noci**, uveřejněném v *Národní politice* ze dne 2. září 1896, cituji následující:

„Živý zájem, který u nás vzbuzuje a trvale upevňuje svérázná umělecká tvorba ruská přes to, že Rusové k českému umění, v celém světě uznanému, chovají se odmítavě, vedla nejnověji k zakoupení a provedení opery *Májová noc od Rimského-Korsakova* (...), jež na Rusi stala se populární.

Z poetického pelu ukrajinské **povídky Gogolovy**, z níž čerpána jest látka pro operu Rimského-Korsakova, ruka libretisty, poněkud drsná, mnoho setřela; ostatně dlužno při posuzování operního textu nepodceňovati potíže, jež staví se v cestu převodu fantazií básníkových ve dramatickou skutečnost. Za to komika a humor, jimiž kresleny jsou typické figury z ruského života vesnického a rozmarné situace, v nichž se tyto ocitají v opeře nejen ničeho neztrácejí, nýbrž ještě doznávají posily, těžíce z výhody již má živá scéna na jevišti před slovem v povídce ji vyličujícím.“

(Následuje vypravování děje:)

860 Představení z roku 1907 pracovalo s pozměněnými jmény: Odetta – Milena, Siegfried – Princ. V roce 1888 bylo jméno titulní ženské role zachováno, zato hlavní mužská role nesla jméno Princ Jaroslav.

„Hudba Rimského-Korsakova v opeře Májová noc jest pozoruhodné, velice zajímavé a bezprostředně působící dílo umělecké; vyniká svérázností invence, duchaplnou prací, bohatostí myšlenek a efektním jejich projevením; vše prozrazuje ruku mistra a hudebníka nevšední prozíravosti umělecké, vyspělých názorů a pevných zásad. S dovedností imponující ovládá skladatel celý aparát operní, stroje spolehlivě efekt komický, kresle rázovité figury jednajících osob hry, vystihuje šťastné nálady poetických scén večerních. Nejzdařilejší a nejúčinnější jsou ony části opery, v nichž ovládá humor a drastická komičnost. Scény hašteřivé hospodyně starostovy, opilého uhlíře, po celý večer marně dvěřě své chaty hledajícího, trio babských hrdin satanáše zažehnavajících, komedie omylů při honbě za strůjcem kočičiny – vše zhudebněno je tu s humorem zdravým, neutuchajícím a s opravdovou virtuozitou v kompozici zpěvní těsně k slovu přiléhajících a vypracování případného průvodu instrumentálního na základě vyvolených témat. Hudba opery udržuje pevné styky s národní hudbou ruskou, opírajíc se v invenci o zpěv lidový a charakteristické rytmy tance lidového.

Rimskij-Korsakov tvoří v duchu hudby národní, kreslí s mistrnou přesností a úsečností typy svého lidu, vyniká dramatickou výrazností a zvelebuje národní operu ruskou: jest tedy z téže školy a téhož ducha jako náš Smetana – jemuž odporuje. Sbory v lidových scénách opery úplně drží se vzoru ruského chorovodu, který uměleckou prací idealizuje; překvapují svérázností, působivostí a rovněž jako ona část milostné lyriky, jež vyznívá v národním tónu. Méně originální jest hudba provázející zjevy i zpěvy rusalek; v této opět nejvíce poutají ona místa, v nichž dotýká se skladatel zpěvu lidového (chorovod a hra na havrana).

Nelze říci, že úspěch novinky v Národním divadle byl rozhodný a pronikavý, ačkoliv provedení bylo pečlivě připraveno. Obecenstvo chovalo se zdrženlivě a vážilo si podle všeho víc půvabů lyriky díla, nežli jeho mistrovsky provedených scén veseloherních; doufejme, že časem i těmto stane se po právu.“

---

K Májové noci, která po premiéře dožila se pouze trojího opakování, Národní divadlo později se již nevrátilo. Škoda. Obráží se v ní osobitost, má vůni země, z které pošla, a složky hudby lidové, ku kterým lne, šíří zvláštní půvab; jest to vysloveně slovanskost, příbuznost plemenná, co nás k tomuto umění přibližuje. Méně zaujala nás jiná opera **Rimského-Korsakova**,

#### **Carská nevěsta,**

kteřou Národní divadlo přineslo v prosinci roku 1902. Libreto opírá se o neznámé zde drama Mejovovo a pro potřebu hudební skladby zděláno je **Tjumeněvem** tak, že uzavřenými zpěvy, o něž vedle látkou podmíněných erotických projevů bohatě postaráno je bohatou výbavou pijáckých a tanečních písní. O díle skladatelově vyslovil jsem se (v *Politik* ze dne 21. prosince 1902), jak následuje:

„Rimskij-Korsakov klade ve své opeře hlavní váhu na lyriku, a nikterak nezarazí se nad tím, když ona zatarasuje cestu ději a nezúčastněné osoby nechává na jevišti státi nečinně. Zmiňuji se jen o dlouhé, kypře melodické árii Marfině ‚Vidím posavad sad ten zelený‘, při které Duňaša je němou posluchačkou. Dívky rády naslouchají milostnému povídání svých družek a neshledají je někdy příliš dlouhým. Ale co počítí si má Grjaznoj s Lykovem, láskou zmirajícím, který černé hodinky v domě Sobakinově použije k tomu, aby přednesl píseň o 24 řádcích veršových, k níž ho v situaci nic neopravňuje? Omluvou mu budiž, že tato píseň má vonnou melodii, je zajímavě doprovozena a náleží mezi nemnohé hybnější a živější zpěvy díla. Patos má převahu v této opeře a stanovuje vládu neseného zpěvu začasť i tam, kde živější pohyb byl by zdůvodněn a na místě. Tak na příklad ve zpěvu Ljubaši před domem lékaře Bomelije a nebo v ariózu, v kterém Lykov hostům Grjaznojovým vypravuje o svých zážitcích v cizině. Rimskij-Korsakov, jenž ve svých orchestrálních dílech oplývá hbitými rytmy, nachází se tu v jakémsi druhu nálady oratoriové, živosti opery je velice na újmu. Z této nálady patrně tryská záliba ve formě způsobu doprovodu v oratoriu běžná, vedle které nad basovým tématem ku zpěvu kontrapunktujícím opakují se akordické výplně ve čtvrtích nebo osminkách. V erotických projevech lidí vznešenějších, v kterých skladateli nezdá se býti na místě sklon k písni lidové, setkáváme se i u našeho, vysloveně rusky cítícího a proti západním hudebním vlivům u jiných brojícího umělce se zřetelným pocitem německé romantiky, který patrně nevolán se do nich vloudil. Hned první milostný zpěv Grjaznojův tomu nasvědčuje, obdobně jako árie Marfiny a její blouznění o štěstí lásky ve scéně

šilenosti. Mělké tradice, že šilící musí pěti koloratury (po Donizettim a Meyerbeerovi též Ambroise Thomas dává se na tuto víru), zůstává Rimskij-Korsakov nedotčen. U něho tvoří vidinový typ tichých, zasněných zpěvů šílené Marfy vysloveně efekt kontrastu proti výbuchům zoufalství v sebeobvině Grjaznojově. Také zde hudební efekt náladový nabývá vrchu nad efektem dramatickým, který pohnutou scénou nechává na holičkách. Opět spíše oratorium nežli opera, opět – abychom zůstali při Rusech – více Borodin nežli Čajkovskij, ačkoliv ani tento není vzorem strefného dramatika. Jak za těchto okolností novoruská škola, jejíž vůdcem je Rimskij-Korsakov, dospívá k tomu, našemu Smetanovi vytýkati nedostatek dramatické síly a výraznosti, nelze pochopiti. Přec nemohou se tam a zde tak na dobro rozcházeti názory na dramaticčnost hudby. Nejvíce vyniká a nejrázovitější je kyprá lyrika skladatelova v těch zpěvech, které lnouce k hudbě lidové její typické melodické a rytmické tvary buď napodobují neb přímo si vypůjčují a parafrázuji. Taneční zpěvy dívek v prvním dějství střídavě melancholické a rozveselené, pak ženský sbor ve třetím, chvalozpěv sboru oblétný uměle dvěma hlasy sólovými (Saburové a Duňaši) jsou vzácnostmi tohoto druhu. Melodii osobité, exotické krásy přináší zádumčivá píseň ‚Uchystej mi závoj ten bílý‘ (Ljubašina, bez průvodu) s charakteristickým kvartovým spádem v kadencích. V druhém aktu provází zjev Ljubašin intermezzo, v němž basy k melodii v pizzicatu kontrapunktují. V souzpěvu vyvíjí polyfonie Rimského-Korsakova zajímavé, uměle se splétající linie; přednost při tom mají v noblesně koncipovaných dvou-, tří- a čtyřhlasých větách zpěvních formy imitační, které orchestrální doprovod zdobí bohatou figurou; skladba je pak komplikovaná, ale zůstává jasnou, srozumitelnou. V tomto ohledu vyniká obzvlášť první scéna třetího dějství (Grijaznoj, Sobakin a Lykov) velkým uměním práce, která působivě se uplatňuje. Recitace, která mezi přečetnými lyrickými oddechy posunují děj v před, neznějí suše, někdy lze v nich dokonce postřehnouti symfonický vznos orchestrálního doprovodu. Rimskij-Korsakov nevyhýbá se tématům vzpomínkovým, ale motivů příznačných neužívá zúmyslně; v jeho konzervativním kompozičním slohu nemohly by nikdy nabýti významu, který jim připisuje hudební drama Wagnerovo. Jedině Němec Bomelij má svůj příznačný motiv – snad proto, že je Němec. Ouvertura k opeře je vynikající kus orchestrální a nesehlala by v účinu ani v koncertní síni.“

---

Třetím v řadě zajímavých ruských skladatelských zjevů na poli tvorby operní, s kterými seznámilo nás Národní divadlo, byl **Alexandr Porfirjevič Borodin**, tvůrce čtyřaktové opery

#### **Kníže Igor,**

která u nás měla svou premiéru 8. června 1899. Z posudku o ní, uveřejněném v *Politik* dne 10. června 1899, stůjtez zde některé výňatky:

„**A. Borodin** (1834–1888), jeden z nejvýznamnějších skladatelů **mladoruské školy**, obdobně jako jeho o 10 roků mladší přítel a umělecký soudruh **Rimskij-Korsakov**, nebyl původně určen pro dráhu hudební, nebyl hudebníkem z povolání, nýbrž medik, muž vědy, profesor, státní rada – a skladatel mimo to. Avšak neskládal mimotně, ledabyly. Co z jeho orchestrálních, komorních a zpěvních věcí u nás vešlo ve známost, prozrazuje silného hudebního ducha skladatele vysloveně národního. Jeho opera **Kníže Igor** nalezena nedokončena v jeho pozůstalosti. Zcela hotovy, t. j. též orchestrovány byly prolog opery, hlavní čísla prvního, druhého, z části též čtvrtého dějství, z něhož jednotlivosti nalezeny jen v klavírním výtahu, mnohé pouze skizzované, či jen v tématech naznačené. V kusých svých součástech jevílo nedokončené dílo tolik rázovitého umění, že u přátel skladatelových, zvláště těch, již viděli operu **Kníže Igor** vznikati a růsti, vzbudilo se přání je doplniti a věnovati divadlu.

Dva s Borodinem duševně příbuzní umělci, **N. Rimskij-Korsakov** a **A. Glazunov**, uvázali se v doplnění **Knížete Igora**. Zatímco první z nich věnoval se orchestraci zpěvního doprovodu, jen klavírně zůstavenému, obrátil **Glazunov** svůj zřetel hlavně k doplnění kusého třetího aktu, v kterém nejen orchestroval záznamy klavírní, nýbrž také na témata Borodinova skládal zpěvy (písně chana **Končaka**, trio **Igor**, **Vladimír** a dcera **Končakova**, pak finále). Rukou **Rimského-Korsakova** orchestrován je v třetím aktu jen rázovitý, motivy umírněně, avšak též s velkým

kontrapunktickým uměním svádějící tatarský pochod (Polovecký pochod). Ouvertura opery, brilantní kus kypré barvitosti, složil Borodin – ale nenapsal. Glazunov slyšel jej od skladatele několikrát na klavíru a byl s to jej napsati.<sup>861\*</sup>

Když tímto a podobným způsobem přičiněno je ku Knížeti Igoru leccos cizí rukou, tedy přec všady duch Borodinův zvláštnost jeho invence, způsob jeho výrazu spojují části v celek a činí dílo jednotným. Jen ve třetím aktu lze postřehnouti, zejména na hlasovém přesycení doprovodových forem, že tu umělci doplňujícímu nejednalo se jen o výraz, nýbrž též o vůdčí ideu.

Široké rozkládání a časté opakování lyrických částí, jež někdy velice důtklivě nabádá ku zkratkám, je zvláštností Borodinovou a podepřena je jeho zálibou pro uzavřené hudební formy a zejména trojdílnou hudební větu v opeře. Ze zásad hudebního dramatu, ku kterým přiklání se moderní opera, zachycuje Borodin jen tolik, [kolik] mnohosti lze sloučiti se zachováním staré operní formy. Dar silné hudební charakteristiky má skladatel ve velké míře, ale on užívá jej vždy na celý hudební kus, takže jím dramatický postup děje uvnitř scény není dotčen. Tímto způsobem propaguje Kníže Igor návrat ku staré formě operní, kterému nepřejeme. Pokrok děje vyvíjí se tu jen v kusech, v širokých časových odlehlostech, které zaplňuje uzavřená zpěvní věta. Tímto způsobem zatlačuje se dramatická působivost opery a klade se absolutně hudební potence na její místo; pro tuto jest pak silné a rázovité nadání Borodinovo bohatým popudem.

V Knížeti Igoru slyšíme hudbu vlastního ideového postupu, která konvenční frázi hudební všeřeči zůstává nedotčena. Typická hudba lidová, oduševňující invenci Borodinovu působí osvěživě v jeho opeře. Opodál dosavadních center hudby svět ovládající, vyvíjí se na Rusi mocné národní umění, plné života a jedinečnosti. Nezůstalo nedotčeno vlivů západních, a obzvlášť Hektor Berlioz a F. Liszt působili v něm výchovně. Avšak tento cizí vliv vnikl jen do hudebních útvarů projevovalých umění ruského, jehož národní charakter zná jen jediný vliv, a sice vliv lidové hudby. Tato hudba proudí v hudbě Borodinově svěže oživavě, nejen ve scénách lidových, a v kterých lidová píseň přirozeně je živlem určujícím, nýbrž i v duševní řeči skladatelově, v erotické lyrice, v projevu radosti a bolu.

Text opery Kníže Igor vytvořil si Borodin sám, je tedy ve své opeře **básníkem-skladatelem**. Škoda, že z této dvojakosti umělce nevyplývá rovnocenná spojitost slova a tónu, poněvadž hudebník Borodin silně převyšuje básníka. Kdežto u skladatele invence, kyprou fantazií vzněcována, vyvíjí velké bohatství zvláštní hudební krásy, nedocílí v básni ani účín obraznosti na vynalézavost žádného opravdového poetického vnosu a tím méně efektivní dramatické síly kusu. Borodinův operní text obětuje se nezištně zachycenému odhodlání skladatelovu a je jen vedlejším prostředkem k dosažení hlavního hudebního účelu. Tomuto účelu podřizuje se veškerá dramatická výstavba kusu, který – obdobně jako partitura do 29 čísel – člení se do 6 obrazů, z nichž každý při více méně ustálené scéně obsahuje text pro sbory a sólové zpěvy v uzavřených formách. Tím způsobem činí opera Kníže Igor spíše dojem inscenovaného světského oratoria, než dramaticky oživené opery, spíše dojem slavnostní hry toho způsobu, kterým doporučilo se scénické provedení Lisztovy Sv. Alžběty.“

Maje za to, že vypravování složitého děje nepřičinilo by nic podstatného k tomuto pojednání o opeře, upouštím od něho a podotýkám jedině, že v závěrečném jednání doličuje se návrat Igorův do Putivle a jásoť, s kterým kníže pozdravován je Jaroslavnou a pak vším lidem. Svěží jarost vrátila se s knížetem a rádo promíjí se taškářství hráčů gudoku, kteří chytře přinesli spásnou zvěst o návratu Igorovu a rozšířili ji mezi lidem. Naděj ve vítězství ruských zbraní za vůdcovství hrdinného Igora a vymanění země ze spárů nepřátel pozlacuje budoucnost a dává zapomínati na přestálé svízele. Dlužno jen zmíniti se o tom, že děje v pětiaktovém kuse není nadbytek; nenaplňuje scény a netlačí je za sebou, nýbrž spíše jen střídme prosakává šterbinami zbývajícími mezi lyrickými láný opery. Loučení se odcházejícího knížete Igora, nepořádky za něho [...]

---

861\* Pokračováno po 4 a 1/2 měsících poruchy způsobené těžkou chorobou (od 3. listopadu 1919 do 12. března 1920).

## 7 Vzpomínky nepřivolávané

Od těch dob, co v prázdných chvílích sepišuji své *Paměti*, abych jednak vyhověl přání svých přátel, jinak ukojil vlastní touhu po sestavení bilance své čtyřicetileté kritické činnosti, často i mimo práci organizovanou tak, že při probírání sebraných vlastních novinářských zpráv o hudbě a hudebnících zachycuji vzpomínky na zážitky jimi vzbuzené, i neztváň, bez podnětu navštěvují mne vzpomínky hudební na různé zjevy a projevy, tékavé, bez ohledu na dobovou rozlohu a pořad událostí z místa na místo a od představy k představě přeskakující. Když vydráždily mysl, třeba i nevtáň, zůstavují dojem v duši, který po způsobu impresionistickém, i kritikovi se vtírajícím, hledí se vtělit ve slovo. Hledají a nalézají výraz, jaksi samočinně se formují, a jsou z oněch dotěrných a neodbytných návštěvníků, kteří usedají „jen na chvílku, aby nevyrušili z práce“, ale zapovídají se neodejdou, dokud neprovedli svou: nezbtvá, než vyhověti jim, zapsati, co přinesli.

Takové vzpomínky potulné nemohu a ani nechci zařadovati mezi ostatní, za určitým účelem přivolané, dobově i místně ukázněné; děti náhody, pořádku nezvyklé, nechť užívají své volnosti, baví se mezi sebou, bez závazku sloužití určitému záměru, vnésti světlo do nějaké záhady, doplniti povahokresbu umělců či líceň jejich hudebních počínů. Snad nebudou zbytečny, jistě však zůstanou neškodny. O Hanuši Bülowovi, u něhož kousavý vtíp byl do-  
movem a snad nebyl vždy plodem okamžitého vnuknutí, napsal kdosi, že kdysi předčasně skončil vyučování jednoho [ze] svých žáků a omluvil se tím, že ještě musí nastudovati několik vtípů, které večer ve společnosti hodlá improvizovati. S takovouto předem dobře připravenou improvizací, která by překvapila vtípem, můj počín nemá nic společného. Nechce ani blýskati se nápady a honositi důvtípem, ani vymýšleti zajímavé povídačky z kruhů uměleckých, je příležitostní, náhodný, avšak ve všem nevypočítaný a upřímný. Budiž co takový přijat shovívavě.

---

**Budoucnost hudby.** Jaká že je, jak se utváří? Komu z lidí vývoj hudby sledujících a ji posuzujících nevyhořela by se často v životě tato otázka! Vrací se vždy znovu, při každé úvaze o nějakém zjevu překvapivém, normálnímu sledu zásad vývojových se vymýkajícím, nebo jej předbíhajícím, při četbě dějin hudebního umění, jeho postupu ve fázích novodobých, zejména pak při postřehu snah odstředivých, moderně reformačních, vypovídajícím boj tradici a ustálenému zvyku. Zkrátka, je to otázka zabavující hudebního literáta po celý život, zajímavá, vtíravá, začasté i trápvá, chvíle duševního odpočinku zákeřně přepadající a znepokojující. Navštěvovala mne již z mládí, když vznikala v duši potřeba ujasnit si poměr Richarda Wagnera k hudebním počínům jeho vrstevníků a bezprostředních předchůdců a v prvních letech mužných, když vlastní nitro i celý hudební život vnější donucovaly k tomu, v důsledcích vlastních zážitků a úvah o nich zaujmouti určitou pozici vůči jeho teorii o všedile uměleckém. Pravím vůči teorii, neboť – ač byl jsem ctitelem Wagnerových děl, jež *Bludným Holanďanem* počínajíc – čím dál více znatelná mi byla odlišnost jeho praxe od jeho teorií. Přiznávám se, že ani *Tristan* ani *Meistersingři*, ba i žádné z děl pro Bayreuth určených nepřesvědčilo mne o rovnoprávnosti a rovnocenné součinnosti uměn ve všedile uměleckém a že v dojmů z něho vždy silně převládal účín hudby. Přirozeně; vždyť hudba mění své představy neustále, tak říkajíc od taktu k taktu, ba od noty k notě, poutala pozornost a napínala zájem při živém provedení všedila mnohem usilovněji než dekorace, akce a slovo. Již tehdy vznikaly ve mně – přes všechno obdiv počínů Wagnerových – pochybnosti o tom, že by hudba Wagnerova, spjata s uměny sesterskými, byla **hudbou budoucnosti**. Dnes po všech dalších zkušenostech již dokonce nevěřím, že by spása hudby kynula z jejího sloučení s poezií a krásnem tanečním (výtvarným). Přiznávám se, že **operu**, jež vyvíjí se půl tisíciletí a ve tvorbě novodobé nápadně je upředňována, považuji za dílo přechodné, v jehož útvaru kompromisním žádná z účastněných uměn

nemůže vyvrcholiti, tedy také ne hudba, třeba že bujně v ní se vzkypěla. Sdružení uměn, v kterém každá z nich slevuje ze své vyjadřovací schopnosti, aby nerušila rovnováhu, neposiluje rozvoj hudby, nýbrž jej obmezuje. Proto netkví budoucnost hudby v opeře.

Avšak ani spojení hudby s básnickou ideí, z kterého zrodila se **hudba programová** (ani ne sto let stará), po mém názoru nelze považovati za umění budoucnosti, v kterém hudba vítězně pokročí, zdokonalí se, učiní svůj nejsilnější rozmach. Stalo se u nás zvykem, skoro bych řekl, že zlozvykem, prohlašovati pěstování hudby programové za počín pokrokový, za obrodu hudebního umění a vzestup k výšinám, na kterých otevře se rozhled do budoucnosti. V důsledcích takového nazírání na budoucnost hudby považováno je přilínání k hudbě absolutní za zaostalost, které dlužno se opráti, ba přímo za zpátečnictví, přirozený vývoj umění ohrožující. Proto ne jeden skladatel začal se stydět za vrozenou náklonnost k hudbě absolutní a nejen jal se ji míjet, nýbrž dokonce i odhodlal se k tomu, svým skladbám absolutně hudebním dodatečně podkládati básnický program, vyhledávati pro ně spoj s básnickou představou.

A proto přece, čím déle postup umění sleduji a čím více o věci uvažuji, tím spíše přikláním se k názoru, že **budoucnost umění je v hudbě absolutní**. Ona zaručuje mu největší volnost projevu, umožňuje mu zabývat se výhradně sama sebou a emancipovati se od všech popudů jinovodých. Bledne nauka o umění ryze citovém a znovu ožívá definice o plynulé architektuře. Proti námitce, že tomuto názoru odpírá impres[s]ionism hudby moderní, staví se fakt, že modernisté absolutní hudbu nejen nevyklučují, nýbrž přímo vyhledávají. Dokladem k tomu ve Francii tvorba d'Indyova a Debussyho, v Německu skladby Regerovy, u nás komorní hudba Sukova a Novákova. A ohlížíme-li se po důkaze obzvlášť pádném, nalézám jej v bezprostřední blízkosti: okázalý příklon O. Ostrčila k moderně stal se ve znamení hudby absolutní (viz jeho *Impromptu* op. 13).<sup>862</sup>

---

**O zlozvycích v síni koncertní.** Nejde tu o posuzování koncertních skladeb a jejich provozování, nýbrž o kritiku obecenstva. A sice o kritiku kárnou, odsuzující zlozvyky a zahňzdivší se nešvár. Tento nešvár v podstatnějších zjevech svých nevznikl přímo ve společnosti české, neboť je v některých rušivých zlozvycích svých (například v nedochvilnosti zaujetí míst) starší kontingentů stálých českých návštěvníků koncertů, jichž ještě na sklonku let šedesátých bylo tak po skrovnu, že v koncertním obecenstvu tvořili mizivou menšinu. Avšak nelze popřít, že české obecenstvo zmohutnivši a domohši se vedle koncertů utrakvistických koncertů vysloveně českých, ochotně akceptovalo zlozvyky zděděné, libovalo si v nich a odchovalo si mezi nimi i mimo ně leckterous českokoncertní specialitu pražskou, která nikterak neslouží ku cti našemu životu v koncertní síni a přepodivně ilustruje příslovečnou českou hudebnost. Tak na příklad z ojedinelých pozdních příchodů návštěvníků koncertů staly se během času hromadné. Je dnes skutečně již módní (skoro bych řekl, že patří již k bontonu) přijít do koncertu hezky pozdě a – není-li dovolen vstup mezi hrou – aspoň v pauzách mezi jednotlivými čísly (třeba jednotlivými větami skladby cyklické, která tím citelně je rušena ve své souvislosti) okázale ubírat se na své místo. Co v českých koncertech ze zlozvyků se neujalo a v německých začasť návštěvníku vnímavému požitkem otravovalo, rozhovor sousedů mezi hrou, nesmí zůstat nepříznáno. V českých koncertech zpravidla poslouchá se pozorně a aristokratická zábava od sedadla k sedadlu nebo z lože do lože mezi hrou, jak zažívali jsme ji i v elitních koncertech za starých časů, nebyla by tu do zajista trpěna.<sup>863\*</sup> Za to vytvořili a důkladně vyhýčkali jsme si novost promenádní pauzy v českých koncertech. V takové pauze, na programu jasně označené, obecenstvo šmahem

---

862 V rukopisu byla závorka doplněna ještě o *Suitu* op. 14, ale Chvála toto dílo škrtl, patrně kvůli rozšířeným mimohudebním výkladům.

863\* Vtírá se mi tu vzpomínka na jeden z klavírních koncertů Hanuše Bülowa (v Konviktě), v kterém umělec uprostřed skladby najednou přestal hrát a vyzývavě upjal zrak na dvě aristokratky, které v prvé řadě sedadel přítulným hlasem sice, ale přec rušivě spolu se bavily.



opouští koncertní síň a oddává se zábavě v přiléhajících chodbách, obyčejně pak přeplněných a kouřem z cigaret zamžených. Sotva tucet lidí zůstane v sále: tak lákavá je beseda v předsíni, kde vykonává se přehlídka návštěvníků, odbývá schůzka lidí navzájem sobě přejících a nebo závidějících. Tato zbytečnost nepotřebného odpočinku stává se přímo škodlivostí tím, že obecnstvo, jež rázem sál bylo opustilo, rozhovořivši se nedbá několikerych výzev k návratu do koncertní síně a z valné části vyhledává svá místa teprve tehdy, když koncertisté na pódiu trpělivě či netrpělivě, shovívavě nebo roztrpčeně vyčkávají klidu, aby se mohlo s hrou začít. Nemálo pak je opozdílů, kteří vstupují až za hry a bez ostychu vyrušují z poslechu skladeb sebe významnějších. Umění dáno je tu skutečně ve psí, aby hovělo se marnivostní choutce návštěvníků. A koncertní podniky elitních hudebních spolků (na příklad Komorního spolku, České filharmonie, Umělecké besedy aj.) nejen že nebojují proti tomuto zlovyku, ony přímo i nepřímou jej podporují a posilují, podobně jako tím, že s koncerty nezačínají v čas, obecnstvo přímo vyzývají k nedochvilnosti a v ní je vychovávají!

**Operní repertoár.** Stesk do jeho nedůstatků je se samostatným divadlem českým stejného stáří. Záhy po otevření Prozatímního divadla veden byl proti nápadnému jeho povlastování a upozadování opery klasické, pak do zanedbávání či umlčování domácí tvorby. Stesk do zanedbávání domácí tvorby vůbec vstoupil v permanenci od prvopočátku a až do dneška ani na chvíli nezmlkl. Neochota k opeře českého původu vytýkána režimu Maýrovu (neustala ani za kapelnictví Smetanova) a předhazována v Národním divadle ředitelství Šubertovu i šefování Kovařovicovu, ačkoliv v Národním divadle počet představení českých oper co rok stoupal. O nespokojence nebyla nikdy nouze, a bylo mezi nimi dosti zásadních odpůrců každé správy. U nás opoziční duch od nepamětna je v permanenci, hravě dosazuje každý úbytek sil a rekrutuje nejen z lidí poměrně znalých a o umění se zajímajících, nýbrž i z osob neinteresaných, kterým nespokojenost je potřebou. Ve společnostech a při schůzích spolkových nezřídka nejbojovněji si počínali a na divadelní správu pro zanedbávání domácí opery nejprudčeji útočili lidé divadlo vůbec ne nebo jen velice málo navštěvující. A přec ve všech fázích našeho divadelního vývoje proud her podržoval se libostem navštěvovatelů divadla. Co peněžně nejvíce vynášelo, nejvíce se dávalo. Proto v Prozatímním divadle po delší dobu opera vedle operety obecnstvem favorizované byla popelkou. (V Městském divadle Královských Vinohradů je jí dodnes.) A operní repertoár nedbal valně děl domácích, poněvadž se nevyplácela – mívalať zpravidla nejslabší návštěvu. Kdo osudy české opery zná jen z Národního divadla, kde utvářely se mnohem vlídněji, než byly před tím, nedovede si představit, jaké obtíže česká opera musela překonávat a jaké překážky stavěly se v cestu jejímu pěstování, o které pro [její]<sup>864</sup> nevýnosnost nedbala divadelní správa a bohužel nedbaly též širší kruhy obecnstva divadlo vyživující. Na sklonku let sedmdesátých, kdy v uvážení blízkosti otevření Národního divadla uvažovalo se o výběru her a zdokonalení jejich pořadu, divadelní správa, nepopírajíc význačný a trvalý úspěch některých českých her, poukazovala ku kasovnímu nezdaru všech ostatních a k nutnosti vybudovati pořad tak, aby jím podnik zabezpečen byl finančně. V důsledcích toho bylo divadelní správě příkazem nepřetěžovati repertoár původními operami, které ve hmotném ohledu se neosvědčovaly, a zejména počínati si na výsost opatrně ve výběru z domácích prací, ku provozování nabídnutých. Uvází-li se pak, že jednak samostatné české divadlo vedle zpěvackých spolků bylo jediným útočištěm české hudební tvorby (koncertních podniků bylo málo, a chovaly se k ní neochotně), jinak ředitel Prozatímního divadla (Maýr) byl více obchodního než probudile hudebního ducha, je pochopitelné, že stesků do zanedbávání české tvorby bylo hojně a že byly oprávněny. V Národním divadle utvářela se situace pro českou hudbu příznivěji. Ředitel (Šubert) jí přál a obecnstva jí nakloněného přibývalo; ovšem ne tou měrou, že by v repertoáru byla opanovala. Bylo jí soutěžití s repertoárem světovým a po vystřízlivění divadla z prvního opojení, přivoděného vědomím vlastní síly, též s líbivostí operet a výpravních her. Vydatně posílena byla péče o českou operu jejím vítězstvím na divadelní výstavě vídeňské roku 1892. Aprobace ciziny prospěla jí i doma, upevnila důvěru v ní a rozšířila její pěstování. Když pak roku 1900 stal se šéfem opery v Národním divadle K. Kovařovic, který zapsal do svého programu na prvním místě pěstování domácí tvorby a klasické, domohla se česká opera za nedlouhou dobu vůdčího postavení v repertoáru, které zaujímá dodnes. Ale stesk do přezírání mladých talentů domácích

864 V autografu je užito zájmeno „jeho“.

a zanedbávání z části tvorby starší, proto nikterak neumlkl. Nespokojenců bylo vždy a bude – nikomu nelze zachovati se všem.

---

K **Otakaru Hostinskému** odnášejí se častěji mé vzpomínky, když v duchu obírám se hudebním hnutím českým, jehož on byl „pozauněrem vejborným“.<sup>865</sup> Byl o čtyři roky starší mne a měl, když jsme se roku 1876 literárně a v kroužku ctitelů Smetanových osobně poprvé setkali ve sporu „Pivoda kontra Smetana“ za sebou prudkou kampaň, v které byl horlivým a výmluvným zastáncem pravd smetanovských. Jeho důmysl, otevřený wagnerianism a oddanost k dílu Smetanovu způsobily, že stal jsem se upřímným jeho ctitelem od prvopočátku, později, když ještě více sblížila nás sympatie k Fibichovi, v jehož domě často jsme se scházeli, též přítelem. Z večerních rozprav u Fibicha, jejichž předmětem téměř výhradně byla hudba, světová vůbec a domácí obzvlášť, a v nichž Hostinský otevřeně a s temperamentností sobě vlastní vykládal a hájil své názory na hudbu a hudebníky, čerpal jsem mnoho poučení. Horlivě a vděčně vnímal jsem rozbor Hostinského, nasvědčující velké sečtělosti, hloubce vlastního uvažování a vynikající schopnosti vyjadřovací. Nebyl jsem při tom ovšem pouhým posluchačem a pozorovatelem, nýbrž i obhájcem vlastních názorů – rovněž temperamentním – v těch případech, kde vývodům Hostinského nemohl jsem prostě přisvědčiti. Postřehl jsem totiž záhy, a postřehl to i Fibich, že krev muzikantská na některé hudební zjevy a projevy jinak reaguje než krev filosofa, třeba že hudebně vzdělaného. Fibichovi a mně na příklad upřímný wagnerianism nebránil v tom, abychom přes vnějškovost, rafinovanost a někdy i mělkost projevů v operách Meyerbeerových nedoceňovali invenční jejich přednosti a dramatický vzruch, který způsobily. Podobně nesdíleli jsme s Hostinským naprostý odsudek oper Gounodových, importovaný k nám z Německa a Hostinským z přesvědčení zde šířený. A když pak jal se Hostinský Spohrova *Fausta*, kterého jsme si u Fibicha hráli a zpívali, vynášeti nad Gounodova a později i Boitovu dával přednost před tímto, přirozeně nemohli jsme se shodnout. Pak octli jsme se současně před některými novostmi cizího původu, v kterých se naše úsudky podstatně rozcházely. Mně líbila se Goldmarkova *Královna Sábská*, kterou Hostinský odmítl, my střetli jsme se ve slovní potýčce s Bizetovou *Carmen*, jejíž hudební přednosti a novosti výrazu on neuznával; jindy Hostinský, který od petrohradského odsudku *Prodané* měl na Rusy svrchu, vyslovil se dosti nepřívětivě o Čajkovském (když na sklonku let sedmdesátých dávala se v Praze poprvé jeho ouvertura k *Romeu a Julii*), do něhož já rázem jsem se zamiloval. (Později sprátelil se s tímto konciliantním umělcem a zúčastnil se jeho oslav v Praze.) Nápadno a mně nepochopitelné bylo, že Hostinský, který vždy vysoce cenil metody skladební (někdy více než invenci) a vítal každou značku pokrokovosti, naturalistickým operám verdiovským (od *Ernaniho* do *Trubadúra*) a přechodným (*Maškarní ples*, *Rigoletto*, *Traviata*) dával přednost před pokročilejšími (*Aida*, *Otello*, *Falstaff*), poukazuje k tomu, že Verdi starší (či vlastně mladší) je přirozenější a upřímnější ve svých projevech, a že jeho snahy reformní jsou nucené a nepřesvědčující. V tom se ovšem naše mínění rozcházela. Nejvíce ale různila se v nazírání na tvorbu Antonína Dvořáka. Její dramatické složce vytýkal Hostinský jistou zaostalost kompozičního slohu, choutky absolutně hudební, zálibu v uzavřených číslech zpěvních, vůbec sklon k starší formě, pokrokové snaze Smetanově odporující. Sám vyjadřoval se v té věci tiskově velice opatrně, s taktem sobě vlastním a s náležitým respektem před rázovitou vlohou a pronikavou vyjadřovací schopností Dvořákovou. Výslovně připouštěl, že pozdější opery mistrovy byly pokrokovější prvních a že pozdní přilnutí mistrovo k hudbě programové (ouvertury z roku 1894 a balady z roku 1896) způsobeno bylo dobovým proudem u nás, konzervatism potírajícím. V příčině posuzování tvorby Dvořákovy setba Hostinského, zajisté že v dobrém úmyslu a se vši opatrností rozhozená, neblaze vzešla. Jeho žák Z. Nejedlý, který nemůže spoléhati na vlastní vlohou rozpoznávací a nauky Hostinského jal se tendenčně přibarvovati, podnikl celé polní tažení proti Dvořákovi a se svými mladými stoupenci soustavně potíral skladatelský význam Dvořákovu upíraje ceny jeho tvorbě ve všech směrech a odvětvích. V kampani protidvořákovské, podnikané s překvapující neomaleností, dokonce i vydáno heslo, že vyhlašovaná a obdivovaná

<sup>865</sup> Srovnej s poznámkami 7 a 726\*.

původnost invence mistrovy je klamem, že Dvořák je eklektik nejšednějšího zrna! Věc Dvořákovu takové pošetile výmysly a troufalé dedukce z nich ovšem nemohly zničit, ani valně poškodit. Ale je charakteristické a do duše zarmucující, že byli to Češi, kteří po českém umělci světového jména házeli blátem!

---

S **Gustavem Mahlerem**, s kterým seznámil jsem se v letech osmdesátých v Praze a později dosti zhusta se stýkával za svých (železničně služebních) návštěv ve Vídni, často obírám se ve svých myšlenkách. Ne snad proto, že by mne obzvlášť vábilo jeho dílo, nýbrž z té příčiny, že jeho symfonické tvorbě, z jejíhož přečínování z Vídně šířeného Německo záhy vystřízlivělo, u nás v jistých hudebních kruzích dosud připisuje se vynikající význam. Myslím, že děje se tak z podnětu O. Hostinského, který byl ctitelem této tvorby (nejednou zprostředkoval Fibich mezi našim protilehlým nazíráním na ni) a své sympatie k ní podvědomě či bezděčně přenášel na své žáky. Měl jsem v lásce jeho opakované obdivování se B. Smetanovi a byl jsem vděčen za to, že nezazlival mi můj šetrný sice, ale rozhodný odsudek jeho dodělavky Webrovy opery *Tři Pintové*.<sup>866\*</sup> Jeho symfonie, jichž je plných devět, seznal jsem po různu, v Praze, ve Vídni, v Mnichově, Drážďanech, a pokud nenaléhala povinnost vysloviti se o nich veřejně, častěji uvědomoval jsem si dojem z nich, celkem neuspokojující a přímo na odpor se stavící dithyrambickým chvalo zpěvům jejich přívrženců a obdivovatelů novinářských. Nemohl jsem pochopiti, že jiným lidem nevtírá se, jako mně, velký rozdíl mezi velkým **chtěním** Mahlerovým a jeho poměrně malou mohoucností tvůrcí. Při poslechu symfonií Mahlerových vždy znovu napadá mi, že rouchem lesklé vnějškovosti, vynalézavé a barvitostně podnikavé, halí se tu snadno postřehnutelná invenční chudoba, která v nouzi ze zvyku sahá k všednostem, nezastaví se před nápadem banálním. Ty vzduté smuteční pochody a popěvkové laendlyery při víně, prolínající vídeňské ovzduší symfonií Mahlerových, zdají se mi pokaždé naprosto nesymfonickými. Divím se tomu, jak mnoho lidí nepozoruje (či snad nechce postřehnouti), že na též půdě, na které vznikla a zmohutněla klasická symfonie a z které posilu čerpaly romantické počiny Brahmsovy a Brucknerovy, za Mahlera bují býlí projevů vulgárních, velkého chtění skladatelova se zmocňujících a pokusy o symfonické prohloubení vět bezděčně mařících. Případ Mahlerův pro nás v Čechách je poučný a výstražný zároveň. V důsledcích přečínování symfonií Mahlerových vzniká podceňování symfonií Dvořákových a Čajkovského; neujalo se dosud, ale třeba se nad ním zamysli.

---

Mezi vynikajícími umělci, kteří mladé **České filharmonii**, vzniknuvší roku 1901 ze stávkujícího a v důsledcích odepření činnosti pod taktovkou Kovařovicovou propuštěného orchestru Národního divadla přispěchalo na pomoc, byla roku následujícího též **Emma Destinnová**. V abonentním filharmonickém koncertě v Rudolfinu, který řídil nadaný, ale od jakživa k výstřednostem lnoucí dirigent L. V. Čelanský,<sup>867\*</sup> zpívala skladby Čajkovského, a když obecenstvo, jejím zpěvem nadšeno, naléhalo na přídavek, odhodlala se k přednesu národní písně *Ach není, není tu*. V tom nebylo by nic, co vštípilo by se v paměť a po letech z ní se vynořovalo. Ale doprovod byl jedinečností, na kterou tak snadno se nezapomene. Ač na podiu stál klavír, odvážil se Čelanský toho, píseň ex abrupto doprovoditi orchestrem, přirozeně naprosto nepřipraveným. Výsledek byl dle toho. Každý hrál, co chtěl či

---

<sup>866\*</sup> Méně šetrně vyslovil se o ní Hanuš Bülow: „*Etwas Weberei, etwas Ma[h]lerei, zusammen eine Sch...rei.*“ [Zřejmě myslel *Schweinerei*, tečky vytvořil E. Chvála, aby se nevyjadřoval vulgárně.]

<sup>867\*</sup> Začal slibně, přičiniv k dirigentské vloze své horlivost pracovní, nezbytnou k získání a prohloubení repertoáru pro filharmonické koncerty. Bohužel záhy slevoval z píle a vzbudil nespokojenost v členství Filharmonie. Již po roce byl nahrazen dr. V. Zemánkem, který po patnáctileté činnosti dirigentské na jaře roku 1918 sesazen byl filharmonickým orchestrem z kapelnictví, jehož znovu ujal se Čelanský. Na jak dlouho?

za dobré uznal; melodie trousila se doprovodem ve všech polohách, basy vedly si po různu, ovšem i disonantně, nebylo určité harmonie – zkrátka byla to ostuda, za niž hudebníci do duše museli se stydět. Jen dirigent dělal, jako by se nechumelilo, a usmíval se troufale. Snad ne také spokojeně?

**Bachova ciacconna**, ze čtvrté sonáty, pro housle sólo (bez průvodu), známý to zkušební kámen houslistické dovednosti a schopnosti plastického přednesu skladby vícehlasé, považuje se v hudební literatuře za vrchol vyjadřovací možnosti houslové, za dosažitelné samostatnosti houslí, za obdivuhodnou jedinečnost, které můžeme se přibližovati, ale na níž nemáme sahati s obmysly obměňovacími. Víc na houslích říci nelze, a mňiň beztak říkají všichni ostatní. „Nedotýkat se!“ Přes tento příkaz pietní vznikly během času různé úpravy ciaccony pro klavír (už dokonce bezúčelné) a jiné nástroje, z nichž nejvíce zamrzely mne předělávky pro dvoje housle (Trneček) a pro harfu (Nessyová), poněvadž dopustili se jich čeští hudebníci.

---

**16. února 1919.** Noviny přinášejí zprávu, že včera zemřel v Praze pianista a zasloužilý hudební pedagog **Karel Slavkovský** ve věku 72 let. Vzpomínka letí přes čtyři desetiletí do let sedmdesátých, kdy v některém z koncertů pražského Hlaholu v starém Žofíně seznámil jsem se s výkonným umělcem, tehdy „ze Slavkovských“, malým, zavalitým, tmavé pleti (kritik Ulm<sup>868</sup> mu říkal „indián“), jehož krátké tlusté prsty na klaviatuře počínaly si ku podivu sběhle a nelekaly se žádných technických obtíží. Sblížilo mne s ním, že lnul k české tvorbě a ve veřejných produkcích hudebních, zejména ve vlastních koncertech v sále konviktském, zpravidla byl interpretem domácích novinek klavírních. Hrál Smetanu, Dvořáka a Fibicha (s nímž nějaký čas obýval v témže domě na rohu Divadelní ulice). Pokud koncertoval, udržoval pevné styky s domácí tvorbou, a i v pozdějším věku, v kterém nevystupoval již veřejně jako virtuóz a klavíristicky působil jen jako učitel, nepřestal se zajímati o české skladby, z nichž hudebníku, k tradicím klasicismu s posvátnou úctou vzhlížejícímu a v ovzduší romantismu zestárnuvšímu, záchvěv, náraz a průlom modernistický přirozeně nebyl po chuti. Pro něho česká hudba vlastně vybila se v romantismu, končila jejími vůdci a následníky vůdců, třeba že na rozhraní starého a nového hudebního světa ještě upřímně zaradoval se z úspěchů, kterých ve tvorbě klavírní dosáhli Novák a Suk v předimpresionistickém období svého vývoje. Muzikant starého díla, ale upřímný našinec, který namáhal se, aby stačil pokroku mocně se prodírajícímu – jeden ze vzácných upřímníků, kteří neklamali sebe a jiné předstíráním sklonu k moderně.

---

**Řemeslné recenzentství.** Proč bych neměl či nesměl do něho zastesknouti, když po celý život přiměšovalo mi pelyňku do sladkých požitků hudbou skytaných? Na svých častých cestách do ciziny měl jsem při návštěvě divadel a koncertů vždy předem blahý pocit z toho, že v tom, co uslyším a zažiji, nebude mi povinně referovati v novinách. Není zajisté nezajímavé pro pisatele uměleckých zpráv vyličovati zážitky v divadlech a síních koncertních, jde-li o význačné zjevy a dojmy, o znovusoustředění myšlenek na ně a líceň účinnů z nich pochodících; vždyť při tom znovu prožívá se, co a jak působilo na duši a zabavilo obraznost. Přiznávám se, že o věcích nových píši rád, o vynikajících se zanícením, které samo sebou se dostavuje, když znovu vyvolávají se v představě a znovu ožívají dojmy z nich. Chladné, jak se říká, „objektivní“ posuzování díla uměleckého je pro mne dosažitelné jen do té míry, že za poslechu skladby a při dodatečném uvažování o ní vedle předností uvědomuji si též její vady a nedůstatky. Jinak je jako při vnímání též při posuzování vše subjektivní, podmíněno dojmem ze živého provedení skladby nebo její četby. Okřívám při tom duševně, práce zajímá, zabavuje. Starost je jen o to, aby v posudku žádný postřeh, po mém názoru důležitý, nebyl opomenut či neosvětlen dosti jasně.

868 František Baltazar Ulm (1810–1881) patřil do okruhu pražských davidovců kolem A. W. Ambrose. Hudebněkritickou činnost zahájil v časopise *Ost und West*, potom převzal hudební rubriku v pražské *Bohemii* (od roku 1849 až do své smrti), podrobněji o něm viz např. heslo G. Černušáka v ČSHS 1965, s. 811.

Od této práce ducha napínající ostře odlišuje se zpravodajství o věcech známých, o výkonech se opakujících, kterého noviny nemohou a nechtí postrádati jen proto, poněvadž jejich čtenář zvykl si při snídání ukójiti svou zvědavost v tom směru, jak dopadla repríza, jak líbili se umělci účinkující a zdali nic mimořádného se nepříhodilo. To je zpravodajství úmorné, předpokládající neméně úmorné navštěvování divadel a síní koncertních, i když neslibují nic nového či obzvlášť zajímavého. Tu zpravidla, jako se mluví, i píše se mnoho „na dluh“. Kdo umí, vtipkuje, či jinak vede si „duchaplně“, tak „aby vlk se nasytil a koza zůstala celá“. Ponejvíce ale bují při tom hluchá fráze, plané rčení, šikovně či nešikovně načechrávané. **Řemeslné recenzentství.**

---

**Láska k umění.** Celým životem táhne se mi zkušenost, že předpoklad náležitého uplatnění a spravedlivého docenění uměleckého díla, tkvící v tom, že třeba k **dílu přibližovati se s láskou a vnímání je ochotně** („*Liebevolltes Entgegenkommen*“ říkal tomu R. Schumann), v posudcích začasť se postrádá. Z husta stačí etiketa díla a jeho původ k zaujatosti proti němu. Ta pak předem již vylučuje ochotu vnímání, podporuje vyzdvihování a zveličování slabin díla a negaci jeho předností. Pana X z opozičního tábora vydráždí pouhé oznámení, že dílo složil p. Y, jemuž dříve se kořil, na kterého však zanevřel, poněvadž při jisté příležitosti „nepozdravil u vrbiček“;<sup>869</sup> odsudek díla z pera páně Xova je tím předem zajištěn. Zač by stála všechna vymoženost vědění a rozumování, kdyby nebylo lze tajnými pomůckami kazuistiky, a třeba i rabulistiky a sofistiky přebarviti světlou věc na černo a přesvědčiti lidi nesoudné a neorientované, že stalo se tak po právu a spravedlnosti? Všecko jde – jen chtít a umět! Jak často žasnu nad naprostým a ke všemu i neurvalým odmítnutím věci, kterou po důkladném prozkoumání a zralém uvážení považuji za pozoruhodnou či dokonce vynikající! Jde-li o věc domácí, snadno může vzniknouti podezření, že sám jí straním, ač stranickosti v kritice vždy hleděl jsem se uvarovati a Zd. Fibich nejednou mi vytkl, že své osobní přátele posuzuji úzkostlivěji a přísněji než své nepřátele. Mám ochotné vnímání za nezbytnost pro kritickou úvahu a záchranu před předsudkem. Vyjde-li se uměleckému dílu za každých okolností vstříc s láskou, která víže nás k umění vůbec, tedy posudek v první řadě drží se toho, co mluví ve prospěch díla, a vyznívá nepříznivě jen tehdy, když nedostatky a kazy mají takovou převahu, že vůči nim přednosti mizí neb aspoň nápadně se upozaďují. Nejsou však žádnou vzácností posudky, v kterých zjevna je snaha na prvním místě vytknouti vady a nedostatky díla a o jeho přednostech buď vůbec pomlčeti neb zmíniti se o nich jen mimochodně. Pro ty jistě nevyšlo se uměleckému dílu s láskou vstříc. Jestliť vůbec málo lásky ve světě, zejména v kruzích hudebních recenzentů!

---

<sup>869</sup> Ustálená fráze pochází z prózy Františka Jaromíra Rubeše *Pan amanuensis na venku aneb Putování za novelou* (viz Rubeš 1924), ve které hlavní hrdina nepozdraví cizího muže, když odpočívá pod vrbičkami. Jedná se ovšem o nadutého správce místního panství, který se za nezdvořilost pomstí za neustálého opakování domnělé urážky: „Dobře, nepozdravil u vrbiček!“

## IV

# České, anglické a německé resumé

## Emanuel Chvála: Z mých pamětí hudebních

### Resumé

Emanuel Chvála (1. ledna 1851 – 28. října 1924) proslul jako soustavný kritik pražského hudebního života v období od osmdesátých let 19. století do 1. světové války. Ačkoliv se živil jako železniční inženýr, jeho celoživotní zájem směřoval k hudbě. Chvála byl pohotovým klavíristou (premiéroval 1. řadu *Českých tanců* Bedřicha Smetany), hudebně teoretické školení získal od Josefa Förstera (otce J. B. Foerster) a od Zdeňka Fibicha, sám také skládal. Chválovy kritické názory se ukázaly být jako směrnaté a záhy na ně braly ohled významní skladatelé, včetně Antonína Dvořáka a Zdeňka Fibicha nebo generace tzv. české hudební moderny. Chvála psal své hudební referáty nejprve do *Lumíra*, *Posla z Prahy* a *Dalibora*, podstatné je však Chválovo zakotvení v časopise *Politik/Národní politika*, jež trvalo přes čtyřicet let (1880–1921, šifra -la; *Národní politika* vycházela z přílohy listu *Politik*, na zrušený deník *Politik* navázal *Union*, kam Chvála od roku 1907 přispíval). Od začátku své kritické činnosti se Chvála zabýval tvorbou Bedřicha Smetany, postavil se tak po bok nejvýraznějších obhájců Smetanovy hudby Otakara Hostinského, Ludevíta Procházky, Václava Judy Novotného, Václava Vladimíra Zeleného.

Chvála se zapojil do činnosti Umělecké besedy, kde se podílel na organizaci tzv. Populárních koncertů (1886–1892). Pro hudebního nakladatele F. A. Urbánka redigoval od roku 1884 ediční řadu *Rozprav hudebních*, ve které vycházely zejména spisy O. Hostinského (např. studie o Ch. W. Gluckovi a H. Berliozovi, o starověké řecké kultuře, *O nynějším stavu a směru české hudby*). Chvála psal také hesla do *Ottova slovníku naučného*. Na základě svých bystrých recenzí Chvála získával vlivné funkce, byl ku příkladu dramaturgickým poradcem Národního divadla, a to jak za ředitelské éry Františka Adolfa Šuberta, tak za řízení Gustava Schmoranze. Roku 1895 se stal mimořádným členem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, zde Chvála předkládal návrhy a vypracovával společně s A. Dvořákem, Z. Fibichem, K. Bendlem, J. Förstrem a dalšími kolegy posudky, které byly podkladem k udělení nejrůznějších cen a stipendií. Jako člen výboru Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách (1904–1906) mohl zasahovat do vedení pražské konzervatoře.

Chvála na základě vlastních kritik začal před první světovou válkou sestavovat paměti, jež bohužel zůstaly nevydány. Chválov rukopis připravovali před rokem 1950 k vydání Jan Löwenbach a Jan Miroslav Květ, ovšem jejich práce skončila v Kabinetu Zdeňka Nejedlého (viz soupis pramenů a literatury ke kapitolám Předmluva a Ediční zpráva). Löwenbach s Květem rozdělili Chválovy paměti na dvě části – první část je již autorskou předrevizí s vrocením 1950 (v tiráži figuruje rok 1949), druhá část zůstala strojopisem. Uložení Löwenbachovy a Květovy připravované edice je příznačné; oba editoři nezakrytě obdivovali dílo Antonína Dvořáka a jeho žáka Josefa Suka, nebáli se oponovat Nejedlého skupině, shromážděné kolem časopisu *Smetana*. Důležitá je v této souvislosti skutečnost, že se Chválovy názory z doby tzv. bojů o Dvořáka, jež vrcholily před první světovou válkou, jednoznačně stavěly proti Z. Nejedlému. Chválov zevrubný pohled na vývoj české hudby od Bedřicha Smetany do prvních poválečných let zůstal nevydán a zapadl, zatímco Nejedlého názory nadlouho ovlivňovaly uvažování o české hudbě. O to naléhavěji se dnes ukazuje potřeba znovu promýšlet historické události, jež stály za vznikem světově proslulých děl B. Smetany, A. Dvořáka či L. Janáčka. Nejedlý vytvářel rozsáhlé syntetické konstrukce, dokazoval nutnost pokroku navzdory historickým faktům. Ačkoliv Nejedlého vývojovou linii Smetana – Fibich – Foerster – Ostrčil dávno nahradila koncertní praxe jmény Smetana – Dvořák – Janáček – Martinů, chybí českým hudebním dějinám prameny, jež by dokázaly vystavět ucelený životnější obraz. Ediční zpracování Chválových

paměti je chápáno jako příspěvek k intenzivnímu bádání, jež v současné době probíhá na poli pozoruhodných edičních projektů, jež zprostředkovávají jak kompoziční, tak literární odkaz Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Zdeňka Fibicha, Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů.

Autograf paměti E. Chvály je uložen v Českém muzeu hudby v Praze a stal se základem této edice. Z práce J. Löwenbacha a J. M. Květa vychází poznámkový aparát, který prošel důkladnou revizí. Na rozdíl od neuskutečněného vydání z roku 1950 se předkládaná edice úzce přimyká ke Chválovo rukopisu a prezentuje i nedokončené kapitoly; jedná se o stať *Opery ruské*, po které měla následovat ještě pojednání o francouzských, starších italských a veristických operách (souhrnně v kapitole *Cizí opery*), a o soubor úvah s názvem *Vzpomínky nepřivolávané*. Z Chválových poznámek víme o kapitolách, které se již autorovi nepodařilo realizovat a zůstaly pouze ve fázi plánu: Richard Wagner a jeho epigoni, Umělecká beseda a Hanuš Bülow, O operetě, Nekrology a povahopisy. Nejcennější částí Chválových *Pamětí* a jádro celé práce tvoří kapitoly o Bedřichu Smetanovi, Antonínu Dvořákovi a Zdeňku Fibichovi. Chválu pojilo s těmito tvůrci osobní přátelství, dokázal však jako kritik vyjádřit i nepříjemné názory, které někdy vedly k dočasnému přerušení styků. Z mladší generace se Chvála sblížil zejména s Josefem Sukem.

Chvála psal své kritiky pro německé periodikum, proto také měly jeho fejetony ve své době rozhodující podíl na informovanosti o české hudbě, resp. o pražském hudebním životě. Chválovy názory zajímaly jak Eduarda Hanslicka ve Vídni, tak divadelní intendanty v Drážďanech nebo v Berlíně. Se vznikem Československa po 1. světové válce bylo Chválovo jméno spojeno s nenávratně ztraceným světem rakousko-uherské monarchie, s dávnými vybojovanými zápasy o prosazení české hudby v zahraničí, a proto byla postupně osobnost Emanuela Chvály odsunuta do zapomnění. Ukazuje se však, že pronikavé a někdy příkré posudky „Emanuela Hrozného“ (jak Chválu pojmenoval Ludvík Lošťák) byly psány s velkým porozuměním a že spravedlivý a upřímný přístup k umění nelze tak jednoduše umlčet.

## Emanuel Chvála: From my musical recollections

### Summary

Emanuel Chvála (January 1, 1851 – October 28, 1924) was renowned as a systematic critic of the musical scene of Prague from the 1880's to World War I. Although he made his living as a railway engineer, his lifelong interest was in music. Chvála was a skillful pianist; he gave the premiere of the first set of *Czech Dances* by Bedřich Smetana. He obtained his education on music theory from Josef Förster, the father of the composer J. B. Foerster, and from Zdeněk Fibich; he was also a composer. Chvála's views as a critic were taken as authoritative and presently became respected by significant composers, especially by Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, and the generation of Czech music modernists. Chvála began by writing music reviews for *Lumír*, *Posel z Prahy*, and *Dalibor*, but his writings are more frequently identifiable by the cipher -la in the journal *Politik/Národní politika*, which was active for more than forty years (1880–1921; *Národní politika* originated from the supplementary newspaper *Politik*; when it ended, the daily edition of *Politik* was succeeded by *Union*, to which Chvála contributed from 1907). From the beginning of his critical activity, Chvála was preoccupied by the creative work of Bedřich Smetana and, as a result, joined the most significant defenders of Smetana's music: Otakar Hostinský, Ludevít Procházka, Václav Juda Novotný, and Václav Vladimír Zelený.

Chvála participated in the activities of Umělecká beseda [Association of artists], taking part in organizing the Popular Concerts (1886–1892). From 1884, he edited for the music publisher F. A. Urbánek the series *Rozpravy hudební* [Discourse on music], which printed, notably, the writings of Hostinský, including studies on Ch. W. Gluck and H. Berlioz, of the culture of ancient Greece, and *O nynějším stavu a směru české hudby* [On present state and orientation of Czech music]. Chvála also wrote entries for the encyclopedia *Ottův slovník naučný* [Otto's

encyclopaedic dictionary]. Chvála became quite influential as a result of his astute reviews. He was, for example, a dramaturgic advisor to the National Theater while František Adolf Šubert and Gustav Schmoranz were its directors. Chvála became an extraordinary member of the Czech Academy of Franz Josef for Science, Literature, and Art in 1895. He presented references and reviews to the society, and collaborated with Dvořák, Fibich, Karel Bendl, Josef Förster, and other colleagues on evaluations that were the basis for granting a variety of prizes and stipends. As a member of Association for improvement of music in Bohemia (1904–1906), he was able to influence the direction of the Prague Conservatory.

Before World War I, Chvála began to compile his memoirs on the basis of his own reviews, but they unfortunately remained unpublished. Chvála's manuscript was edited for publication before 1950 by Jan Löwenbach and Jan Miroslav Květ, but their work was merely filed in the cabinet of Zdeněk Nejedlý. It is probable that it was Nejedlý himself who suppressed the publication of Chvála's work, contrary to the will of the editors (see the list of sources and literature in the chapter Introduction and Editorial report). Chvála's memoirs are divided into two parts as a result of the work of Löwenbach and Květ. The first part consists of their revisions, dated 1950 (according to the colophon, 1949); the second part remains in typescript. The fate of their edition was a consequence of the fact that both editors openly admired the works of Antonín Dvořák and his student Josef Suk. They were not afraid to oppose the group of Nejedlý adherents associated with the journal *Smetana*. It is important to note that in the so-called wars against Dvořák that escalated before World War I, Chvála's views were unambiguously contrary to those of Zdeněk Nejedlý. Chvála's comprehensive perspective of the development of Czech music from Bedřich Smetana to World War I remained unpublished and was set aside; meanwhile, Nejedlý's opinions had a lasting influence on perspectives of Czech music. This situation underscores the present-day necessity to reinterpret the historical events that accompanied the rise of internationally renowned compositions by Smetana, Dvořák and Janáček. Nejedlý built an extensive synthetic system, in order to demonstrate the necessity of a progressive approach that he felt was more important than historical fact. The names in Nejedlý's line of the development of Czech modern music, Smetana – Fibich – Foerster – Ostrčil, have long since been replaced through concert praxis with the names of Smetana – Dvořák – Janáček – Martinů. However, Czech music has lacked the historical sources which could produce an effective, more lifelike portrayal of its composers. Our edition of Chvála's memoirs is intended to contribute to the intensive research which currently taking place in the area of noteworthy projects for editions of the compositional and literary legacies of Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, Leoš Janáček and Bohuslav Martinů.

The present edition is based on the autograph of Chvála's memoirs deposited in The Czech Museum of Music in Prague. Footnotes provided by Löwenbach and Květ were thoroughly revised. Unlike the unfinished edition from 1950, our edition closely adheres to Chvála's manuscript, and includes unfinished chapters; one has to do with Russian opera, followed by essays on French, early Italian and verismo operas (summarized in the chapter on foreign operas), and a group of commentaries entitled "Involuntary recollections." From Chvála's comments, we know about chapters that he was not able to write, that survive merely as phases of his plan: "Richard Wagner and his epigonists," "Umělecká beseda and Hans Bülow," "About operettas," "Obituaries and Character Sketches." The most valuable part of Chvála's *Recollections* and the core of his entire work consists of the chapters on Bedřich Smetana, Antonín Dvořák and Zdeněk Fibich. Although Chvála maintained personal friendships with these composers, he also was likely, as a critic, to express unwelcome opinions that sometimes led to temporary breaks in these relationships. Of the younger generation, Chvála was particularly close to Josef Suk.

Since Chvála's reviews were written in German, his feuilletons had a decisive role in providing information about Czech music and the Prague musical scene during his lifetime. Chvála's views were of interest to Eduard Hanslick in Vienna as well as theater managers in Dresden and Berlin. With the emergence of Czechoslovakia after World War I, Chvála's name was associated with the irrecoverably lost world of the Austro-Hungarian monarchy and the difficult struggles of the past to establish Czech music in foreign lands. Thus Emanuel Chvála's name gradually slipped into oblivion. But it is obvious that the penetrating and sometimes harsh assessments of



“Emanuel the Terrible” (as Ludvík Lošťák called Chvála) were written with deep understanding, and that his honest and heartfelt approach to the arts cannot be merely silenced.

## Emanuel Chvála: Aus meinen musikalischen Memoiren

### Resümee

Emanuel Chvála (1. 1. 1851 – 28. 10. 1924) hat sich ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg als ständiger Kritiker des Prager Musiklebens einen Namen gemacht. Im Zivilberuf Eisenbahningenieur, hat er sein Interesse das ganze Leben hindurch der Musik gewidmet. Chvála war ein guter Pianist (er hat die I. Reihe der *Tschechischen Tänze* von Bedřich Smetana uraufgeführt), die musiktheoretische Schulung haben ihm Josef Förster (Vater von J. B. Foerster) und Zdeněk Fibich vermittelt, er hat auch komponiert. Kritische Äußerungen Chválas zeigten sich als maßgebend und wurden auch von renommierten Komponisten, einschließlich Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich und der Repräsentanten der so genannten tschechischen musikalischen Moderne, respektiert. Seine Referate schrieb Chvála zuerst für die Blätter *Lumír*, *Posel z Prahy* und *Dalibor*, von Bedeutung ist aber vor allem sein mehr als 40 Jahre dauerndes Engagement in der Tageszeitung *Politik/Národní politika* (1880–1921, Sigle -la; *Národní politika*, ursprünglich Beilage der *Politik*, hat sich verselbständigt; an die aufgelöste Zeitung *Politik* hat das Blatt *Union* angeknüpft, für das Chvála bis 1907 seine Beiträge geliefert hat). Er hat sich vom Beginn seiner kritischen Tätigkeit an dem Schaffen Bedřich Smetanas gewidmet und ist somit auf der Seite der wichtigsten Verteidiger von dessen Musik – Otakar Hostinský, Ludevít Procházka, Václav Juda Novotný und Václav Vladimír Zelený – gestanden.

Chvála war aktiv im Künstlerverein Umělecká beseda tätig, indem er sich an der Organisation der sog. Populären Konzerte beteiligt hat (1886–1892). Für den Musikverleger F. A. Urbánek hat er ab 1884 eine Editionsreihe *Rozpravy hudební* [Die musikalische Besprechungen] redigiert, in der vor allem die Schriften von Hostinský (z. B. dessen Studien über Ch. W. Gluck und H. Berlioz, über die Kultur des antiken Griechenlands, *O nynějším stavu a směru české hudby* [Über den heutigen Stand und die Richtung der tschechischen Musik]) erschienen sind. Chvála hat auch mehrere Artikel für *Ottův slovník naučný* [Ottos Konversationslexikon] geschrieben. Seine scharfsinnigen Rezensionen waren der Anlass für verschiedene Funktionen, mit denen er beauftragt wurde; z. B. war er unter dem Direktor František Adolf Šubert sowie unter dessen Nachfolger Gustav Schmoranz als dramaturgischer Berater des Nationaltheaters Prag tätig. Im Jahre 1895 wurde er außerordentliches Mitglied der Böhmisches Kaiser-Franz-Josephs-Akademie für Wissenschaften, Literatur und Kunst, in deren Rahmen er die für verschiedene Preise und Stipendien vorgeschlagenen Werke vorgelegt und gemeinsam mit Dvořák, Fibich, Karel Bendl, Josef Förster und anderen Kollegen die Begutachtungen ausgearbeitet hat. Als Ausschussmitglied des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen (1904–1906) hatte er Einfluss auf die Verwaltung des Prager Konservatoriums.

Aufgrund seiner kritischen Tätigkeit hat Chvála vor dem Ersten Weltkrieg seine Erinnerungen zu verfassen begonnen, die leider ungedruckt geblieben sind. Ihre Handschrift haben noch vor 1950 Jan Löwenbach und Jan Miroslav Květ für den Druck vorbereitet, doch ist ihre Arbeit bis heute im „Kabinet Zdeněk Nejedlý“ liegen geblieben; es ist sehr wahrscheinlich, dass es Nejedlý war, der die Herausgabe der Schrift Chválas gegen den Willen der Editoren verhindert hat (siehe das Quellenverzeichnis und die Literatur zum Vorwort und zum Editionsbericht). Löwenbach und Květ haben die Erinnerungen Chválas in zwei Teile getrennt: der erste, vom Verfasser selbst teilweise für den Druck vorbereitete Teil ist mit 1950 datiert (in der Tirage steht 1949), der zweite ist nur als Typoskript erhalten geblieben. Das Schicksal der von Löwenbach und Květ vorbereiteten Edition ist

bezeichnend: Beide Herausgeber waren entschiedene Verehrer des Werkes von Antonín Dvořák und dessen Schüler Josef Suk und scheuten sich nicht in der Opposition zum Nejedlý-Lager zu stehen, das sich um die Zeitschrift *Smetana* gesammelt hat. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass Chvála mit seinen Ansichten in der Zeit des sogenannten Kampfes um Dvořák, der seinen Höhepunkt kurz vor dem Ersten Weltkrieg erreichte, eindeutig gegen Nejedlý aufgetreten hat. Chválas ausführliche Darlegung der Entwicklung der tschechischen Musik seit Smetana bis in die ersten Nachkriegsjahre ist unveröffentlicht geblieben und wurde vergessen, während die Ansichten Nejedlýs lange Zeit alle Überlegungen über die tschechische Musik beeinflusst haben. Um so mehr zeigt es sich heute als wichtig, historische Umstände, die bei der Entstehung der international anerkannten Werke von B. Smetana, A. Dvořák, L. Janáček u. a. mitgewirkt haben, neu zu untersuchen. Nejedlý hat umfassende synthetische Konstruktionen geschaffen und war bemüht, sie entgegen den historischen Fakten als notwendigen Fortschritt durchzusetzen. Obwohl die von ihm behauptete Entwicklungslinie Smetana – Fibich – Foerster – Ostrčil die Praxis längst mit den Namen Smetana – Dvořák – Janáček – Martinů ersetzt hat, fehlen für eine komplexe und lebendigere Geschichte der tschechischen Musik noch immer tiefere Quellenuntersuchungen. Die Edition der Erinnerungen von Emanuel Chvála soll als Beitrag zur intensiven Forschungstätigkeit verstanden werden, die im Zusammenhang mit den beachtenswerten Editionsprojekten gegenwärtig stattfindet und die nicht nur das musikalische, sondern auch das literarische Vermächtnis von Smetana, Dvořák, Fibich, Janáček und Bohuslav Martinů vermitteln soll.

Das Autograph der Erinnerungen von E. Chvála, das als Grundlage für diese Edition diente, befindet sich im Nationalmuseum – Tschechisches Museum der Musik in Prag. Der Anmerkungs-Apparat fußt auf der Arbeit von J. Löwenbach und J. M. Květ und wurde dabei gründlich revidiert. Im Unterschied zur nicht realisierten Ausgabe aus dem Jahre 1950 respektiert unsere Edition völlig das Autograph Chválas, einschließlich der nicht vollendeten Kapitel, des Absatzes „Russische Oper“, dem noch eine Abhandlung über die französische, ältere italienische und veristische Oper (unter dem Gesamttitel „Fremde Opern“) folgen sollte, und einiger Aufsätzen mit dem Namen „Die nicht herbeigerufenen Erinnerungen“. Aus den Aufzeichnungen Chválas weiß man, welche weitere Aufsätze er noch geplant hat, die er jedoch nicht mehr verwirklichen konnte: „Richard Wagner und seine Epigonen“, „Umělecká beseda und Hans von Bülow“, „Über die Operette“, „Nekrologe und Charakterbilder“. Den wertvollsten Teil seiner Erinnerungen *Aus meinen musikalischen Memoiren* bilden die Kapitel über Smetana, Dvořák und Fibich. Er war mit ihnen befreundet, als Kritiker scheute er sich jedoch nicht auch Unangenehmes zum Ausdruck zu bringen, was manchmal zur einstweiligen Unterbrechung der Kontakte geführt hat. Von der jüngeren Generation stand ihm vor allem Josef Suk nah.

Chvála hat seine Kritiken für ein deutschsprachiges Periodikum geschrieben, weshalb seine Feuilletons auch als Informationsquelle über die tschechische Musik bzw. über das Prager Musikleben wichtig waren. An seiner Meinung waren nicht nur Eduard Hanslick in Wien interessiert, sondern auch die Theaterintendanten in Dresden oder Berlin. Nach dem Ersten Weltkrieg und der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik ist Chválas Name mit der unwiderruflich verlorenen Welt der österreichisch-ungarischen Monarchie und mit der längst erkämpften Durchsetzung der tschechischen Musik im Ausland verbunden geblieben, sodass seine Persönlichkeit langsam in Vergessenheit geraten ist. Es zeigt sich jedoch, dass die scharfen und manchmal krassen Urteile von „Emanuel des Schrecklichen“ (wie ihn Ludvík Lošťák bezeichnet hat) mit großem Sachverständnis geschrieben waren, und dass eine gerechte und aufrichtige Einstellung in künstlerischen Fragen nicht einfach zum Schweigen zu bringen ist.

# V

## Prameny a literatura

- Ambros 1865      Ambros, A. W.: Robert Schumanns Tage und Werke, in: *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1865, s. 51–96.
- Bartoš 1932      Bartoš, J.: *40 let Českého kvarteta*, Český spolek pro komorní hudbu, Praha 1932.
- Bartoš 1938      Bartoš, J.: *Prozatímní divadlo a jeho opera*, Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, Praha 1938.
- Bartoš 1939      Bartoš, F.: *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*, Praha 1939, 9. vydání, SNKLHU 1954.
- Boleška 1902      Boleška, Josef: *Deset let Českého kvarteta 1892–1902*, Mojmir Urbánek, Praha 1902.
- Borecký 1912      Borecký, J.: Antonín Dvořák v písni, in: *Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě*, Hudební odbor Umělecké besedy, Praha 1912, s. 249–306.
- Bráfová 1913      Bráfová, L.: *Rieger, Smetana, Dvořák*, Rozpravy hudební č. 18, F. A. Urbánek, Praha 1913.
- Čeleda 1945      Čeleda, J.: *Smetanův druh sděluje*, Edvard Menšl, Praha 1945.
- ČSHS 1963      *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1., A–L, (G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček, ed.), Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.
- ČSHS 1965      *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2., M–Ž, (G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček, ed.), Státní hudební vydavatelství, Praha 1965.
- Dolanský 1949      Dolanský, L.: *Hudební paměti* (Z. Nejedlý, ed.), Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1949.
- Džbánek et al. 2006      Džbánek, A. et al.: *Poutník se vrací. J. B. Foerster – Život a dílo*, Set Out, Praha 2006.
- Fischer 1916      Fischer, O., Novák, V.: K premiéře Karlštejna, in *Hudební revue*, říjen 1916, r. 10, č. 1, s. 2–13.
- Foerster 1890      Foerster, J. B.: *Edvard Hagerup Grieg*, Rozpravy hudební č. 11, F. A. Urbánek, Praha 1890.
- Hartmann 1882      Hartmann, L.: Německý kritik Ludvík Hartmann o Smetanově „Prodané nevěstě“, in: *Dresdener Nachrichten*, otištěno in: *Dalibor*, 10. května 1882, r. 4, č. 14, s. 106–107.
- Helfert 1911      Helfert, V.: Smetanismus a Wagnerianismus, in: *Smetana*, 17. března 1911, r. 1, č. 11, s. 167–173.
- Hoffmeister 1906      Hoffmeister, K.: Dvě scénická díla V. Rebikova, in: *Dalibor*, 24. listopadu 1906, r. 29, č. 8, s. 66–67.
- Hoffmeister 1910      Hoffmeister, K.: Vítězslava Nováka „Bouře“, in: *Hudební revue*, duben 1910, r. 3, č. 4, s. 191–199.
- Hoffmeister 1914      Hoffmeister, K.: Josef Suk, in: *Hudební revue*, leden/únor 1914, r. 7, č. 4/5, s. 169–173.
- Holá 1997      Holá, M.: Po stopách působení Karla Bendla v cizině, in: *Opus musicum*, 1997, r. 29, č. 1, s. 7–15.
- Hostinský 1869      Hostinský, O.: Hudební a plastická akademie „Umělecké Besedy“ v novoměstském divadle, in: *Dalibor*, 20. května 1869, r. 8, č. 15, s. 120.
- Hostinský 1870      Hostinský, O.: Wagnerianismus a česká národní opera, in: *Hudební listy*, r. 1, 30. března 1870, č. 5, s. 34–36, 13. dubna, č. 7, s. 51–53, 20. dubna, č. 8, s. 60–62, 11. května, č. 11, s. 83–85, 19. května, č. 12, s. 89–90.
- Hostinský 1885      Hostinský, O.: O melodramatu, in: *Lumír*, 1. února 1885, r. 13, č. 4, s. 55–57 a 10. února, č. 5, s. 71–74.
- Hostinský 1892      Hostinský, O.: *36 nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století*, F. Šimáček, Praha 1892.
- Hostinský 1901      Hostinský, O.: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, nákladem J. Laichtera na Král. Vinohradech, Praha 1901, 2. doplněné vydání 1941 (B. Hostinský ed.).
- Hostinský 1909      Hostinský, O.: *Vzpomínky na Fibicha*, Mojmir Urbánek, Praha 1909.
- Hudec 2001      Hudec, V.: *Zdeněk Fibich. Tematický katalog*, Editio Bärenreiter, Praha 2001.
- Chvála autograf      Chvála, E.: *Z mých pamětí hudebních. Vzpomínky na hudbu a hudebníky*, rukopis, Národní muzeum – České muzeum hudby, Pozůstalost Emanuela Chvály, signatury G 6466–G 6471.
- Chvála 1879      Chvála, E.: Česká hudba [Fibichova Ouvertura k opeře Blaník], in: *Lumír*, 30. dubna 1879, r. 7, č. 12, s. 191–192.

- Chvála 1886 Chvála, E.: Spanilá mlynářka, in: *Politik*, 12. června 1886, r. 25, č. 162, s. 1–2.
- Chvála 1887 Chvála, E.: *Ein Vierteljahrhundert böhmischer Musik*, F. A. Urbánek, Praha 1887.
- Chvála 1888 Chvála, E.: *Čtvrtstoletí české hudby*, F. A. Urbánek, Praha 1888.
- Chvála 1889a Chvála, E.: Die neue Oper von Dvořák, in: *Politik*, 10. února 1889, r. 28, č. 41, s. 2–4.
- Chvála 1889b Chvála, E.: Böhmische Oper, in: *Politik*, 13. února 1889, r. 28, č. 44, s. 4.
- Chvála 1889c Chvála, E.: Jakobín, in: *Politik*, 14. února 1889, r. 28, č. 45, s. 1–3.
- Chvála 1898 Chvála, E.: Zpěvohra, in: *Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea Jeho Veličenstva císaře a krále Františka Josefa I.: vědecký a umělecký rozvoj v národě českém 1848–1898. Padesát let české hudby*, Česká akademie císařská Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha 1898.
- Chvála 1904 Chvála, J.: Vzpomínky na Bedřicha Smetanu (z let 1876–1883), in: *Meziaktí: k studentskému představení v Král. čes. zemském a Národním divadle*, Uspořádal Ph.St. Karel Čvančara, Věstudentská slavnost 28. května 1904, Praha 1904, s. 6–8.
- Chvála 1908a Chvála, E.: Z pohádky do pohádky [balet O. Nedbala], in: *Národní politika*, 28. ledna 1908, r. 26, č. 27, s. 1–2.
- Chvála 1908b Chvála, E.: Koncerty [Novák: Toman a lesní panna a O věčné touze, Foerster: Stabat mater], in: *Národní politika*, 8. dubna 1908, r. 26, č. 98, s. 3.
- Chvála 1910 Chvála, E.: Sultánova nevěsta [K. Weis], in: *Národní politika*, 20. prosince 1910, r. 28, č. 350, s. 8.
- Chvála 1912 Chvála, E.: Symfonické skladby Dvořákovy, in: *Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě*, Hudební odbor Umělecké besedy, Praha 1912, s. 129–159.
- Chvála 1914 Chvála, E.: J. R. Rozkošný, in: *Almanach České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění*, r. 24, Česká akademie, Praha 1914.
- Chvála 1915 Chvála, E.: Josef Nešvera, in: *Almanach České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění*, r. 25, Česká akademie, Praha 1915.
- Chvála 1916 Chvála, E.: Smetaniana, in: *Hudební revue*, květen/červen 1916, r. 9, č. 8/9, s. 281–287.
- Chvála 1920 Chvála, E.: Karel Stecker, in: *Almanach České akademie věd a umění*, r. 29 – 30, Česká akademie věd a umění, Praha 1920, s. 83–92.
- Chvála 1924 Chvála, E.: Z mých pamětí, in: *Národní politika*, 31. října 1924, r. 42, č. 301, s. 1–2.
- Chvála 1949 Chvála, E.: *Antonín Dvořák v zrcadle vzpomínek*, Společnost Antonína Dvořáka, Praha 1949.
- Chvála 1950 Chvála, E.: *Z mých pamětí hudebních I.* (J. Löwenbach, J. M. Květ, ed.), Praha 1950, *II.* (strojopis, J. M. Květ, ed.), Archiv Akademie věd ČR, fond Zdeněk Nejedlý, ZN 16/VII.
- Kalenský 1908 Kalenský, B.: Milij A. Balakirev, in: *Hudební revue*, listopad 1908, r. 1, č. 9, s. 446–449.
- Kalenský 1912 Kalenský, B.: *Antonín Dvořák: Sborník statí o jeho díle a životě*, Umělecká beseda, Praha 1912.
- Knittl, Holý 1874 Knittl, K., Holý, J.: (Zasláno) P. t. obyvatelstvu kr. hl. města Prahy!, in: *Dalibor*, 12. září 1874, r. 2, č. 37, s. 296.
- Knittl 1896 Knittl, K.: Koncerty „České filharmonie“, in: *Dalibor*, 18. dubna 1896, r. 18, č. 20/21, s. 149–151.
- Kraus 1925 Kraus, A. V.: *Smetana v Göteborgu*, J. Otto, Praha 1925.
- Kříčka 1922 Kříčka, J.: „Madonno přecistá.“ Z opery Hipolyta, hudební příloha č. 1 k časopisu *Dalibor*, 1. listopadu 1922, r. 39, č. 1.
- Květ 1934 Květ, J. M.: Emanuel Chvála a Josef Suk, in: *Tempo*, září 1934, r. 14, č. 1, s. 9–19.
- Květ 1946 Květ, J. M. (ed.): *Živá slova Josefa Suka*, Topičova edice, Praha 1946.
- Lošťák 1896 Lošťák, L.: Otevřený list mladé hudební generaci v Čechách a na Moravě, in: *Dalibor*, 16. května 1896, r. 18, č. 24/25, s. 193–194 a 19. září, č. 35/36/37, s. 293.
- Löwenbach 1910 Löwenbach, J.: In memoriam Ludwig Hartmann, in: *Hudební revue*, březen 1910, r. 3, č. 3, s. 174–175.
- Löwenbach 1947 Löwenbach, J.: *Českoruské vztahy hudební*, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1947.

- Ludvová ed 2006 Petránek, P., Reiterrerová, V.: Karel Bendl, in: *Hudební divadlo v českých zemích – Osobnosti 19. století* (J. Ludvová, ed.), Divadelní ústav, Praha 2006.
- Meliš 1868 Meliš, A. E.: *Průvodce hudební a divadelní*, Knapp, Praha 1868.
- Naše řeč 1917 heslo Vojště, in: *Naše řeč*, 1917, r. 1, č. 7, [online]: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=141>.
- Nejedlý 1910 Nejedlý, Z.: *J. B. Foerster*, Mojmír Urbánek, Praha 1910.
- Nouza 2005 Nouza, Z., Nový, M.: *Josef Suk – tematický katalog skladeb*, Editio Bärenreiter, Praha 2005.
- Novák 1913 Novák, V.: Svatební košile, in: *Hudební revue*, listopad 1913, r. 7, č. 2, s. 61–66.
- Novák 1917 Novák, A.: Bedřich Smetana a Jan Neruda, in: *Hudební revue*, listopad 1917, r. 11, č. 2, s. 45–47.
- Očadlík 1939 Očadlík, M.: *Libuše: vznik Smetanovy zpěvohry*, Melantrich, Praha 1939.
- Očadlík 1940 Očadlík, M.: *E. Krásnohorská – B. Smetana. Vzájemná korespondence*, F. Topič, Praha 1940.
- Otto 1909 Otto, J.: *Ottův slovník naučný*, 28 sv., J. Otto, Praha 1888–1909.
- Pivoda 1881 Pivoda, F.: *O hudbě Wagnerově*, J. Otto, Praha 1881.
- Pražák 1948 Pražák, P.: *Smetanovy zpěvohry*, svazek 4, Za svobodu, Praha 1948.
- Schulzová 1950 Schulzová, A.: *Zdenko Fibich: Hrstka upomínek a intimních rysů* (L. Boháček, ed.), Orbis, Praha 1950, původně jako články v časopisu *Květy*, 1902, r. 24, č. 6, s. 768–783 a 1903, r. 25, č. 1, s. 67–84.
- Redakce 1907 Časopis „Politik“ [konec deníku *Politik* nový název *Union*]: in: *Národní politika*, 2. října 1907 (ranní vydání), r. 25, č. 272, s. 5.
- Reitler 1916 Reitler, J.: Vídeň, in: *Hudební revue*, leden 1916, r. 9, č. 4, s. 151–152.
- Rubeš 1924 Rubeš, F. J.: *Pan Amanuensis na venku, aneb Putování za novelou*, R. Promberger, Olomouc 1924.
- Schnierer 1999 Schnierer, M.: *Vítězslav Novák – tematický a bibliografický katalog*, Editio Praga, Praha 1999.
- Sova 1912 Sova, A.: Zrání, in: *Česká kultura*, 20. září 1912, r. 1, č. 1, s. 9–11.
- Srb-Debrnov 1880 Srb-Debrnov, J.: *Zápisky ze života B. Smetany*, Národní muzeum – České muzeum hudby, Muzeum Bedřicha Smetany, inv. č. S 487, signatura W 31/8.
- Srb-Debrnov 1902 Srb-Debrnov, J.: *Z deníků Bedřicha Smetany*, M. Urbánek, Praha 1902.
- Stecker 1885 Stecker, K.: První koncert Ant. Rubinsteina, in: *Dalibor*, 28. prosince 1885, r. 7, č. 48, s. 470–471.
- Stroupežnický 1885 Stroupežnický, L.: Paní mincmistrová, in: *Lumír*, 1. května 1885, r. 13, č. 13, s. 193–196.
- Šourek 1914 Šourek, O.: Skladby Josefa Suka, in: *Hudební revue*, leden/únor 1914, r. 7, č. 4/5, s. 186–198.
- Šourek 1920 Šourek, O.: Nová opera Janáčkova, in: *Hudební revue*, únor/březen 1920, r. 13, č. 5/6, s. 179–201.
- Šourek et al. 1942 Šourek, O., Rutte, M., Talich, V. et al.: *Smetanův operní epilog: k novým dramaturgickým úpravám Čertovy stěny*, F. Topič, Praha 1942.
- Štědroň 1940 Štědroň, B.: Pražský karneval, in: *Hudební věstník*, 1. dubna 1940, r. 33, č. 4, s. 82–84.
- Štědroň 1946 Štědroň, B.: *Janáček ve vzpomínkách a dopisech*, Topičova edice, Praha 1946.
- Štěpán 1918 Štěpán, V.: Josefa Suka „Zrání“, in: *Hudební revue*, prosinec 1918, r. 12, č. 3, s. 89–96.
- Štěpán 1945 Štěpán, V.: *Novák a Suk*, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1945.
- Šubert 1910 Šubert, F. A.: *Dějiny národního divadla v Praze 1883–1900*, Unie, Praha 1910.
- Teige 1893 Teige, K.: *Skladby Smetanovy*, F. A. Urbánek, Praha 1893.
- Teige 1896 Teige, K. (ed.): *Dopisy Smetanovy*, nakladatel F. A. Urbánek v Praze 1896.
- Teichman 1946 Teichman, Josef: *Bedřich Smetana. Život a dílo*, Orbis, Praha 1946.
- Tillmanová 2017 Tillmanová, H.: *Teatro italiano v Praze 1875–1880*, Institut umění – Divadelní ústav, Praha 2017.
- U.-L. 2012 Výrok *Schlagt ihn tot*,... in: Universal-Lexikon, aktualizován 2012, [online]: [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/297087/](http://universal_lexikon.deacademic.com/297087/)  
Schlagt ihn tot, den Hund!\_Es\_ist\_ein\_Rezensent, celá báseň, [online]: [http://gedichte.xbib.de/Goethe\\_gedicht\\_Rezensent.htm](http://gedichte.xbib.de/Goethe_gedicht_Rezensent.htm).
- Vrchlický 1885 Anubis: Listy z Prahy XI, in: *Lumír*, 10. května 1885, r. 13, č. 14, s. 223–224.

- Wagner 1870 Wagner, R.: *Beethoven*, Verlag von E. W. Fritzsche, Lipsko 1870.
- Zahrádka 2012 Zahrádka, J.: *Výlety páně Broučkovy – kapitoly ke genezi a recepci díla Janáčkovy opery*, disertační práce, školitel Jiří Vysloužil, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2012.
- Zelený 1894 Zelený, V. V.: *O Bedřichu Smetanovi*, F. Šimáček, Praha 1894.
- Zítek 1919 Zítek, O.: Koncerty České filharmonie, in: *Hudební revue*, březen 1919, r. 12, č. 6, s. 247–249.

# VI

## Anotace

### Anotace

**Jméno autora:** Mgr. Filip Karlík

**Školící pracoviště:** Katedra muzikologie

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého v Olomouci

**Název disertační práce:** Hudební spisovatel a skladatel Emanuel Chvála (1851 – 1924)

**Školitel:** Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

**Počet stran:** 350

**Počet stran příloh:** 38

**Charakteristika práce:**

Emanuel Chvála (1. 1. 1851 – 28. 10. 1924) svou tvůrčí energii vtiskl zejména do hudební kritiky. Pod šifrou -la publikoval v denním tisku v letech 1880–1921 (*Politik, Národní politika*) a výběr svých článků spolu s dalšími postřehy uspořádal do *Paměťí*.

Chválovo opus magnum opřené o intenzivní recenzentskou aktivitu a výbornou znalost posuzovaných skladeb, je vzácně uceleným zdrojem informací k jednomu z nejpozoruhodnějších období hudebních dějin českých zemí. Reflektuje zejména působení B. Smetany, A. Dvořáka a Z. Fibicha, zachycuje komplikovaný vztah Leoše Janáčka k Národnímu divadlu nebo osudy skladatelů mladší generace – J. Suka a V. Nováka, okrajově také B. Martinů.

### Annotation

**Name of the author:** Mgr. Filip Karlík

**Supervising research establishment:** Department of Musicology

Faculty of Arts

Palacký University in Olomouc

**The title of the thesis:** Music Writer and Composer Emanuel Chvála (1851 – 1924)

**Supervisor:** Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

**Number of pages:** 350

**Number of pages of attachments:** 38

**Charakteristika práce:**

Emanuel Chvála (1. 1. 1851 – 28. 10. 1924) devoted his main energy to music criticism. Chvála began by writing music reviews for *Lumír*, *Posel z Prahy* and *Dalibor*, but his writings are more frequently identifiable by the cipher -la in the journal *Politik/Národní politika*, which was active for more than forty years (1880–1921). He collected a selection of his articles together with other observations into his Memoires, where he reflected especially composers like B. Smetana, A. Dvořák, Z. Fibich, and from younger generation – J. Suk and V. Novák.

Chvála's chef d'oeuvre is a rare source of information on one of the most remarkable periods of Czech music history, because it is based on both – intensive critical activity and an excellent knowledge of the musical works under discussion.

# VII

## Přílohy

### Seznam příloh

Soupis článků E. Chvály z periodik, které jsou citovány v Pamětech

Seznam skladeb E. Chvály

Jmenný rejstřík

Obrazové přílohy:

1. Několik vybraných portrétů a podpisů Emanuela Chvály
2. Ukázky z vydaných not
3. Přílohy k edičnímu zpracování

### Soupis článků E. Chvály z periodik, které jsou citovány v Pamětech

#### Dalibor

Chválův cyklus článků na pokračování *Smetanovy skladby*, in: *Dalibor*, 10. října 1880, r. 2, č. 29, s. 225–227, 20. října, č. 30, s. 233–235, 1. listopadu, č. 31, s. 241–243, 10. listopadu, č. 32, s. 249–250, 20. listopadu, č. 33, s. 257–258, 1. prosince, č. 34, s. 265–266, 10. prosince, č. 35, s. 273–275, 10. března 1881, r. 3, č. 8, s. 57–59, 20. března, č. 9, s. 65–67, 20. srpna, č. 24/25, s. 188, 10. září, č. 26, s. 199–200

1886 – [Fibichova ouvertura *Noc na Karlštejně*] – 21. srpna 1886, r. 8, č. 31, s. 301–305

#### Lumír

10. února 1878 – *Šelma sedlák* [Dvořák] – r. 6, č. 27, s. 64

30. září 1878 – *Smetana a jeho „Tajemství“* – r. 6, č. 27, s. 424–426

10. prosince 1879 – *Zdeněk Fibich* – r. 7, č. 34, s. 533–536

#### Politik

15. února 1880 – *Vanda* [Dvořák] – r. 19, č. 45, s. 6

21. dubna 1880 – *Mein Vaterland* [Smetana] – r. 19, č. 110, s. 1–2

27. srpna 1880 – *Böhmische Tänze* [Smetana] – r. 19, č. 237, s. 1–3

16. prosince 1880 – [Fibichův klavírní kvartet *op. 11*] – r. 19, č. 347, s. 6

28. prosince 1880 – *Stabat mater* [Dvořák] – r. 19, č. 358, s. 1–2

7. ledna 1881 – [Šeborova *Husitská nevěsta*] – r. 20, č. 7, s. 3

30. ledna 1881 – [Dvořákův *Král a uhlíř*] – r. 20, č. 30, s. 7

5. června 1881 – *Libuša* [Smetana] – r. 20, č. 155, s. 1–3

12. června 1881 – *Die erste Vorstellung im böhmischen Nationaltheater* [První představení v českém Národním divadle] – r. 20, č. 161, s. 1–2

16. června 1881 – *Libuše* [Smetana] – r. 20, č. 165, s. 1–2

13. září 1881 – *Černohorci* [Bendl] – r. 20, č. 254, s. 1–2



4. října 1881 – *Tvrde palice* [Dvořák] – r. 20, č. 275, s. 1–2
15. listopadu 1881 – *Blaník* [Fibich] – r. 20, č. 317, s. 1–2
27. listopadu 1881 – [Fibichův *Blaník*] – r. 20, č. 329, s. 6
29. listopadu 1881 – *Blaník* [Fibich] – r. 20, č. 331, s. 1–2
4. května 1882 – *Eine Smetana-Feier* [Smetanova oslava; *Prodaná nevěsta*] – r. 21, č. 123, s. 1–2
30. července 1882 – *Die Jungfrau von Orleans* [Čajkovskij] – r. 21, č. 209, s. 1–2
29. srpna 1882 – [o liknavosti příprav k otevření Národního divadla] – nenalezeno
8. října 1882 – *Anton Dvořák* – r. 21, č. 278, s. 1–3
11. října 1882 – *Dimitrij* [Dvořák] – r. 21, č. 280, s. 1–2
29. října 1882 – *Zur heutigen Opernnovität* [Smetanova *Čertova stěna*] – r. 21, č. 296, s. 1–3
1. listopadu 1882 – *Čertova stěna* [Smetana] – r. 21, č. 298, s. 1–3
17. února 1883 – *Koncerte* [Fibichův *Vodník* – koncertní provedení] – r. 22, č. 41, s. 1–2
19. května 1883 – *Koncerte* [Fibichova *1. symfonie F dur*] – r. 22, č. 119, s. 1–2
27. březen 1884 – *Zur morgigen Opernnovität* [Fibichova *Nevěsta messinská*] – r. 23, č. 81, s. 5
30. března 1884 – *Nevěsta messinská* [Fibich] – r. 23, č. 84, s. 1–2
3. dubna 1884 – [Fibichova *Nevěsta messinská*] – r. 23, č. 88, s. 5
9. dubna 1884 – *Koncerte* [Kovařovicův *Únos Persefony*] – r. 23, č. 94, s. 3
2. května 1884 – [Šeborova *Husitská nevěsta*] – r. 23, č. 116, s. 4–5
15. května 1884 – *Am offenen Grabe des großen Künstlers!* [Bedřicha Smetany] – r. 23, č. 129, s. 1–2
16. května 1884 – *Ženichové* [Kovařovic] – r. 23, č. 130, s. 1–2
22. června 1884 – [Kovařovicův balet *Hašiš*] – r. 23, č. 166, s. 8
21. listopadu 1884 – [Káanova symfonická báseň *Sakuntala*] – r. 23, č. 317, s. 5
6. března 1885 – [Foersterovy tři skladby pro malý orchestr; *Praeludium, Intermezzo, Nokturno*] – r. 24, č. 64, s. 4
9. dubna 1885 – *Koncerte* [Fibichovy *Vigilie*] – r. 24, č. 97, s. 1–3
11. dubna 1885 – [Smetanovi *Braniboři v Čechách*] – r. 24, č. 99, s. 4
12. května 1885 – *Friedrich Smetana. Zum Jahrestage seines Todes* – r. 24, č. 130, s. 1–3
19. května 1885 – *Svatební košile* [Dvořák] – r. 24, č. 137, s. 1–2
4. června 1885 – *Popelka* [Rozkošný] – r. 24, č. 152, s. 1–2
9. října 1885 – [Fibichova *Nevěsta messinská*] – r. 24, č. 277, s. 5
13. února 1886 – *Cesta oknem* [Kovařovic] – r. 25, č. 44, s. 1–2
28. dubna 1886 – [Foersterova *Sonáta a moll* pro klavír a housle] – r. 25, č. 117, s. 5
11. června 1886 – *Štědrý den* [Bendl] – r. 25, č. 161, s. 6
7. prosince 1886 – [Smetanův *Dalibor*] – r. 25, č. 338, s. 5
14. prosince 1886 – [Smetanův *Dalibor*] – r. 25, č. 345, s. 6
27. února 1887 – *Svatá Ludmila* [Dvořák] – r. 26, č. 58, s. 1–3
10. února 1889 – *Die neue Oper von Dvořák [Jakobín]* – r. 28, č. 41, s. 2–4
14. února 1889 – *Jakobín* [Dvořák] – r. 28, č. 45, s. 1–3
8. dubna 1890 – [Foersterova *první symfonie*] – r. 29, č. 96, nenalezeno – večerní vydání není k dispozici
5. prosince 1890 – [Weisův *Triumfator*] – r. 29, č. 334, večerní vydání, s. 3
12. května 1891 – [Smetanova *Libuše*] – r. 30, č. 130, s. 6
23. května 1891 – [Sukův *klavírní kvartet a moll*] – r. 30, č. 140, večerní vydání, s. 3
11. listopadu 1891 – *Smrt Hippodamie* [Fibich] – r. 30, č. 310, s. 1–2
19. ledna 1892 – *Viola* [Weis] – r. 31, č. 19, s. 5

24. ledna 1892 – [Schumannův kvartet *F-dur* v podání členů budoucího Českého kvarteta] – r. 31, č. 24, s. 8–9
1. dubna 1892 – [Weisovy *Slovanské tance*] – r. 31, č. 92, večerní vydání, s. 3
27. dubna 1892 – Dvořák's *Requiem* – r. 31, č. 117, s. 1–3
29. dubna 1892 – [Sukův klavírní kvartet *a moll*] – r. 31, č. 119, večerní vydání, s. 3
1. května 1892 – [Dvořákovy ouvertury *V přírodě, Karneval a Othello*] – r. 31, č. 121, s. 8
9. června 1892 – *Musikalische Meditationen über die Wiener ausstellung* – r. 31, č. 158, s. 1–2
12. července 1892 – [Šeborovo zhudebnění *Carova kurýra*] – r. 31, č. 191, s. 6
13. října 1892 – *Piková dáma* [Čajkovskij] – r. 31, č. 283, s. 5–6
8. listopadu 1892 – [Kovařovicova opera *Noc Šimona a Judy*] – r. 31, č. 309, s. 1–2
29. ledna 1893 – *Debora* [Foerster] – r. 32, č. 29, s. 2–3
12. dubna 1893 – [Fibichova *druhá symfonie Es dur*] – r. 32, č. 101, s. 5
15. dubna 1893 – [Smetanovy *Dvě vdovy* v úpravě V. J. Novotného] – r. 32, č. 104, s. 4
7. listopadu 1893 – [Novákovy *Klavírní variace na Schumannovo téma*] – r. 32, č. 309, s. 5
11. listopadu 1893 – [Sukův *Klavírní kvintet g moll*] – r. 32, č. 313, s. 4–5
8. března 1894 – [Kličkova kantáta *Příchod Čechů na Říp*] – r. 33, č. 66, s. 4
13. března 1894 – *Das Konzert des böhmischen Journalistenvereines* [Fibichův *Kvintet D-dur, op. 42*] – r. 33, č. 71, s. 1–2
6. dubna 1894 – [Fibichův *Blaník*] – r. 33, č. 94, s. 6–7
8. června 1894 – *Symphonie [c-moll] von K. Weis* – r. 33, č. 156, s. 2
10. listopadu 1894 – *Die umgearbeitete „Dimitrij“ von Anton Dvořák* – r. 33, č. 311, s. 1–2
5. února 1895 – Musik [Fibichovy *Nalady, dojmy a upomínky*] – r. 34, č. 36, ranní vydání, s. 1–2
3. března 1895 – *Bouře* [Fibich] – r. 34, č. 62, ranní vydání, s. 1–2
13. dubna 1895 – [Sukova *Pohádka zimního večera*] – r. 34, č. 102, ranní vydání, s. 5
3. května 1895 – [Bendlův *smýčkový kvartet F dur*] – r. 34, č. 121, ranní vydání, s. 5–6
27. června 1895 – *Máti Mila* [Bendl] – r. 34, č. 175, ranní vydání, s. 1–2
25. září 1895 – *Zur 300. Aufführung der Oper „Prodaná nevěsta“ von Friedrich Smetana* – r. 34, č. 265, ranní vydání, s. 1–2
1. října 1895 – *Ausstellungskonzerte* [Nováková *Čtyřvětá serenáda op. 9*] – r. 34, č. 271, ranní vydání, s. 6
12. prosince 1895 – *Koncerte* [Novákův *klavírní kvartet c moll*] – r. 34, č. 343, ranní vydání, s. 6
14. února 1896 – *Hedy* [Fibich] – r. 35, č. 44, ranní vydání, s. 1–3
28. června 1896 – *Smetaniana* [Smetanova biografie] – r. 35, č. 177, večerní vydání, s. 1–2
4. listopadu 1896 – *Koncerte* [Bendlova *Ouvertura A-dur, op. 115*] – r. 35, č. 304, ranní vydání, s. 6
27. listopadu 1896 – *Koncerte* [Sukův *první smýčkový kvartet B dur*] – r. 35, č. 327, ranní vydání, s. 7
20. ledna 1897 – [udělení kapelnického místa Národního divadla K. Kovařovicovi] – r. 36, č. 20, ranní vydání, s. 7
23. května 1897 – *Perdita* [Nešvera] – r. 36, č. 142, ranní vydání, s. 1–2
11. července 1897 – *Bajaja* [Káanův balet] – r. 36, č. 190, ranní vydání, s. 1–2
30. prosince 1897 – *Šárka* [Fibich] – r. 36, č. 360, ranní vydání, s. 1–2
26. ledna 1898 – [Novákův *klavírní kvintet, op. 12*] – r. 37, č. 26, ranní vydání, s. 6
6. dubna 1898 – [*Tod und Verklärung* Richarda Strausse] – r. 37, č. 96, ranní vydání, s. 6
8. dubna 1898 – *Schauspielmusik* [Sukovo zhudebnění pohádky *Radúz a Mahulena*] – r. 37, č. 98, ranní vydání, s. 6
21. června 1898 – [Dvořákův přepracovaný *Jakobín*] – r. 37, č. 169, ranní vydání, s. 1–2
19. ledna 1899 – [Weisovy *Blatácké písně*] – r. 38, č. 19, ranní vydání, s. 6
3. února 1899 – *Koncerte* [Dvořákova *Píseň bohatýrská*] – r. 38, č. 34, ranní vydání, s. 1–2
30. března 1899 – [Dvořákovo *Te Deum*] – r. 38, č. 89, ranní vydání, s. 5–6
10. června 1899 – *Kníže Igor* [Borodin] – r. 38, č. 159, ranní vydání, s. 1–3

20. září 1899 – [Smetanovy *Dvě vdovy*] – r. 38, č. 261, ranní vydání, s. 4
29. listopadu 1899 – [Sukova *první symfonie E dur op. 14*] – r. 38, č. 331, ranní vydání, s. 5
4. února 1900 – *Andrea Crini* [Hanuš Trneček] – r. 39, č. 34, ranní vydání, s. 1–2
11. listopadu 1900 – *Pád Arkuna* [Fibich] – r. 39, č. 312, ranní vydání, s. 2–4
21. listopadu 1900 – [Novákovo *Smyčcové kvarteto G dur*] – r. 39, č. 322, ranní vydání, s. 5
16. března 1901 – [Kàanův *klavírní koncert fis moll*] – r. 40, č. 75, ranní vydání, s. 6
1. listopadu 1901 – [scénické provedení Dvořákova oratoria *Svatá Ludmila*] – r. 40, č. 301, ranní vydání, s. 8
1. ledna 1902 – [Foersterův symfonický obraz *Mé mládí*] – r. 41, č. 1, ranní vydání, s. 6
28. ledna 1902 – *Pohádka o Honzovi* [Nedbal] – r. 41, č. 27, ranní vydání, s. 1–3
27. listopadu 1902 – [Novákova symfonická báseň *V Tatrách*] – r. 41, č. 326, ranní vydání, s. 6
21. prosince 1902 – [Korsakovova *Carská nevěsta*] – r. 41, č. 349, ranní vydání, s. 8
14. května 1903 – *Die Smetana-Woche im Nationaltheater [Braniboři v Čechách]* – r. 42, č. 132, ranní vydání, s. 4–5
11. prosince 1903 – [Sukova *první symfonie E dur*] – r. 42, č. 338, ranní vydání, s. 6–7
15. prosince 1903 – Klaviermusik [Sukovy cykly *Jaro* a *Letní dojmy*, Novákova *Slovácká suita*] – r. 42, č. 342, ranní vydání, s. 6
12. ledna 1904 – [Sukova *Fantazie pro housle a orchestr, op. 24*] – r. 43, č. 12, ranní vydání, s. 6
8. března 1904 – [Smetanův *Druhý smyčcový kvartet*] – r. 43, č. 68, ranní vydání, s. 5
16. dubna 1904 – *Olim* [Kàan] – r. 43, č. 106, ranní vydání, s. 1–2
16. prosince 1904 – *Vlasty skon* [Ostrčil] – r. 43, č. 347, ranní vydání, s. 1–2
24. ledna 1905 – [Ostrčilova *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici*] – r. 44, č. 24, ranní vydání, s. 4
11. února 1905 – [Novákova symfonická báseň *O věčné touze*] – r. 44, ranní vydání, č. 42, s. 6
5. března 1905 – [Foersterův *druhý smyčcový kvartet D dur* a *Cyrano de Bergerac* Novákova *Sonata eroica*] – r. 44, č. 64, ranní vydání, s. 6–7
28. března 1905 – [Sukova *Praga*] – r. 44, č. 86, ranní vydání, s. 4–5
20. dubna 1905 – [Sukovo *Fantastické scherzo*] – r. 44, č. 109, ranní vydání, s. 5
1. června 1905 – [Novákovo *klavírní trio*] – r. 44, č. 149, ranní vydání, s. 7
20. srpna 1905 – Nationaltheater [Fibichova trilogie *Hippodamie*] – r. 44, č. 228, ranní vydání, s. 7
24. listopadu 1905 – [Foersterova *čtvrtá symfonie c moll op. 54*] – r. 44, č. 324, ranní vydání, s. 7
9. března 1906 – [Novákova *Serenáda F dur*] – r. 45, č. 67, ranní vydání, s. 6
24. října 1906 – [Novákův *Smyčcový kvartet D dur, op. 35*] – r. 45, č. 293, ranní vydání, s. 6
31. ledna 1907 – *Friedrich Smetana und M. A. Balakirev* [Balakirevova symfonická básněň *V Čechách*] – r. 46, č. 31, ranní vydání, s. 6
5. února 1907 – *Koncerte* [Sukův *Asrael*] – r. 46, č. 36, ranní vydání, s. 1–2
17. března 1907 – [Smetanův *druhý smyčcový kvartet*] – r. 46, č. 76, ranní vydání, s. 7
1. května 1907 – [Bendlův *Švanda dudák*] – r. 46, č. 119, ranní vydání, s. 1–2
18. května 1907 – [k úpravám Smetanových oper] – r. 46, č. 136, ranní vydání, s. 4
29. června 1907 – *Labutí jezero* [Čajkovskij] – r. 46, č. 177, ranní vydání, s. 7–8

## Union

27. listopadu 1907 – *Polský žid* [Weis] – r. 46, č. 328, s. 1–2
28. ledna 1908 – [Nedbalův balet *Z pohádky do pohádky*] – r. 47, č. 27, s. 5
9. dubna 1908 – [Novákova symfonická báseň *Toman a lesní panna*] – r. 47, č. 99, s. 4–5
9. dubna 1908 – [Foersterova *Stabat mater*] – r. 47, č. 99, s. 4–5
27. listopadu 1908 – *Kunálovy oči* [Ostrčil] – r. 47, č. 327, s. 5–6

14. ledna 1910 – [Sukovy klavírní skladby] – r. 49, č. 14, s. 1  
 20. prosince 1910 – [Weisova opereta *Sultánova nevěsta*] – r. 49, č. 350, s. 1–2  
 27. ledna 1911 – *Poupě* [Ostrčil] – r. 50, č. 27, s. 1–2  
 20. února 1912 – [Sukův *druhý smyčcový kvartet*] – r. 51, č. 51, s. 7–8  
 31. března 1912 – *Útok na mlýn* [Weis] – r. 51, č. 90, s. 1–2  
 18. dubna 1912 – [Ostrčilovo *Impromptu*] – r. 51, č. 107, s. 7–8  
 7. listopadu 1912 – [Novákův *Erotikon*] – r. 51, č. 309, s. 7  
 16. ledna 1913 – [Novákův *Pan*] – r. 52, č. 15, s. 1–2  
 29. září 1914 – [Sukovy *Meditace na chorál sv. Václava*] – r. 53, č. 268, s. 7

## Národní politika

2. září 1896 – *Májová noc* [Rimskij-Korsakov] – r. 14, č. 242, ranní vydání, s. 1–2  
 26. dubna 1898 – *Psohlavci* [Kovařovic] – r. 16, č. 115, ranní vydání, s. 1–2  
 24. září 1898 – A. Wenig: *Na večer Bílé soboty. Hudba A. V. Horáka* – r. 16, č. 263, ranní vydání, s. 1  
 3. ledna 1899 – *Eva* [Foerster] – r. 17, č. 3, ranní vydání, s. 1–2  
 25. listopadu 1899 – *Čert a Káča* [Dvořák] – r. 17, č. 327, ranní vydání, s. 1–2  
 21. října 1900 – *Za Zdeňkem Fibichem!* – r. 18, č. 291, ranní vydání, s. 33  
 2. dubna 1901 – *Rusalka* [Dvořák] – r. 19, č. 91, ranní vydání, s. 1–2  
 26. listopadu 1901 – *Na starém bělidle* [Kovařovic] – r. 19, č. 326, ranní vydání, s. 1–2  
 1. ledna 1903 – *Sukova hudba k Zeyerově legendě „Pod jabloní“* – r. 21, č. 1, ranní vydání, s. 21–22  
 27. března 1904 – Zpěvohra. *Armida* [Dvořák] – r. 22, č. 87, ranní vydání, s. 8–9  
 3. května 1904 – *Nad hrobem velkého umělce!* [nekrolog Antonína Dvořáka] – r. 22, č. 123, ranní vydání, s. 1–2  
 12. dubna 1905 – *Stabat mater* Františka Musila] – r. 23, č. 101, odpolední vydání, s. 4  
 18. dubna 1905 – *Jessika* [Foerster] – r. 23, č. 107, ranní vydání, s. 1–2  
 25. listopadu 1905 – *Koncerty české jednoty pro orchestrální hudbu* [Foersterova *čtvrtá symfonie*] – r. 23, č. 325, odpolední vydání, s. 3  
 28. ledna 1909 – [Sukova *Pohádka léta*] – r. 27, č. 28, odpolední vydání, s. 5  
 12. května 1909 – *Vliv díla Smetanova* – r. 27, č. 130, s. 1–2  
 29. prosince 1909 – *Padesáté výročí narozenin českého skladatele J. B. Foerstera* – r. 27, č. 358, s. 8  
 18. října 1910 – *Památce Fibichově* – r. 28, č. 287, s. 1–2  
 30. října 1910 – Zpěvohra [sté představení Kovařovicových *Psohlavců*] – r. 28, č. 299, s. 11  
 20. října 1911 – Zpěvohra [Foersterova *Jessika*] – r. 29, č. 290, ranní vydání, s. 8  
 16. listopadu 1911 – *Milkování* – [Neumann] – r. 29, č. 317, ranní vydání, s. 7  
 8. prosince 1912 – *Karel Kovařovic padesátníkem* – r. 30, č. 339, ranní vydání, s. 11  
 4. února 1913 – [Sukova *Pohádka léta*] – r. 31, č. 34, ranní vydání, s. 7  
 13. března 1913 – *Koncerty [Renesanční symfonie es moll Rudolfa Karla]* – r. 31, č. 71, ranní vydání, s. 9  
 16. června 1913 – *Jan Malát sedmdesátníkem* – r. 31, č. 163, s. 6  
 1. září 1913 – *Opereta [Weisův *Expresní vlak do Nizzy*]* – r. 31, č. 240, s. 6  
 26. října 1913 – *Svatební noc* [Zamrzla] – r. 31, č. 294, ranní vydání, s. 10  
 5. prosince 1913 – [Svatební *košile* V. Nováka] – r. 31, č. 334, ranní vydání, s. 8–9  
 11. března 1914 – [Ostrčilova *Suita c moll*] – r. 32, č. 68, ranní vydání, s. 7  
 15. března 1914 – *Skladatel Josef Suk [Radúz a Mahulena]* – r. 32, č. 72, ranní vydání, s. 9  
 22. března 1914 – [Šeborova *Zmařená svatba*] – r. 32, č. 79, ranní vydání, s. 10

30. června 1914 – *Ughlu* [Piskáček] – r. 32, č. 177, ranní vydání, s. 2–3
12. října 1915 – *Zvíkovský rarášek* [Novák] – r. 33, č. 283, ranní vydání, s. 3–4
29. října 1915 – *Koncerty* [Sukův klavírní kvintet *g moll*] – r. 33, č. 300, ranní vydání, s. 9
2. listopadu 1915 – *Pantomima* [*Evelinin únos* s hudbou J. Weinbergra] – r. 33, č. 303, ranní vydání, s. 9–10
25. listopadu 1915 – [Novákův klavírní koncert *e moll*] – r. 33, č. 326, příloha k odpolednímu vydání, s. 1
4. prosince 1915 – *Jan Malát †* – r. 33, č. 335, ranní vydání, s. 9
23. prosince 1915 – [Kličkovy skladby pro varhany] – r. 33, č. 354, příloha k odpolednímu vydání, s. 1
28. května 1916 – *Její pastorkyňa* [Janáček] – r. 34, č. 147, příloha, s. 1–2
21. listopadu 1916 – *Karlštejn* [Novák] – r. 34, č. 323, ranní vydání, s. 1–3
12. května 1917 – *Stará práva* [Spilka] – r. 35, č. 129, ranní vydání, s. 2–3
16. srpna 1918 – [*Srdce Pikangovo* Gustava Rooba] – r. 36, č. 186, ranní vydání, s. 1
30. října 1918 – *Zrání* [Suk] – r. 36, č. 251, ranní vydání, s. 6
8. listopadu 1918 – *Zrání* [Suk] – r. 36, č. 260, ranní vydání, s. 5
12. listopadu 1918 – [Pickova opera *Malíř Rainer*] – r. 36, č. 264, ranní vydání, s. 5
23. prosince 1918 – *Nepřemožení* [Foerster] – r. 36, č. 305, odpolední vydání, s. 5
15. dubna 1919 – *Starý král* [Jaroslav Jeremiáš] – r. 37, č. 104, ranní vydání, s. 1–2
25. dubna 1920—*Výlety páně Broučkovy* [Janáček] – r. 38, č. 114, ranní vydání, s. 3–5

### Národní listy

13. listopadu 1880 – *Divadelní táčky* (pořádá J. Neruda). *Recensent operní p. E. Chvála vypravuje* [o Smetanových *Braniborech v Čechách*] – r. 20, č. 273, s. 1–2

## Seznam skladeb Emanuela Chvály

Ač Chválova skladatelská tvorba nemá a neměla ani zdaleka tak velký význam jako jeho recenzentská činnost, což vždy zdůrazňoval i on sám, přesto podstatná část jeho kompozic za jeho života vyšla tiskem, převážně v nakladatelském domě Urbánků. Následující seznam proto uvádí hlavně výčet dochovaných tištěných děl. Vydaný notový materiál je v současnosti k dispozici především ve fondech tuzemských knihoven (např. v Národní knihovně České republiky), ale příležitostně je dostupný i v jiných evropských či amerických knihovnách (viz např. databázi [www.worldcat.org](http://www.worldcat.org)). Existuje rovněž ve formě skenových kopií nebo v podobě faksimilních zahraničních reprintů v online databázích (např. [imslp.org](http://imslp.org)). Základní soupis Chválovy tvorby obsahuje slovníkové heslo B. Štědrone (ČSHS 1963), z čehož vycházíme. V Národním muzeu – Českém muzeu hudby (dále NM–ČMH) jsou ve fondu E. Chvály uloženy a katalogizovány kromě některých tištěných not zejména manuskripty skladeb v podobě autografu (vzácně i opisu), čehož jsme využili k doplnění seznamu skladeb. Signaturu a místo uložení pramene k dané položce uvádíme v závorce. Navíc lze dodat, že v pozůstalosti E. Chvály se dochovalo minimálně dalších 158 listů skic nejrůznějších skladeb (NM–ČMH, signatura XXXI–D–78).

### Pro klavír na dvě ruce:

*Dostaveníčko* Hudební album, r. 1892, č. 4, uspořádal Z. Fibich, vydal F. A. Urbánek

*Lístky do památníku* vydal F. A. Urbánek, autograf je z roku 1881 (NM–ČMH, signatura XXXI–D–61)

*Mazurka*, autograf, zřejmě z roku 1881 (NM–ČMH, signatura XXXI–D–52)

*Nocturno*, věnované K. Slavkovskému, vydal V. Urbánek v Praze, VU 55

*Píseň beze slov* (Song without words, Boston 1917, The Boston Music Company)

*Pohádky* (1902, Princ a Víla, Šípková Růženka, Meluzína), věnované své dceři Jitce, vyšly v Hudební příloze Zlaté Prahy, r. VII. č. 10, 11, r. XVII, č. 10, 11, 12, vydal J. Otto.

*Polka I., Polka IV.*, autograf asi z roku 1878 (NM–ČMH, signatura XXXI–D–64)

*Rondo*, dedikované Z. Fibichovi, autograf z roku 1879 (NM–ČMH, signatura XXXI–D–63)

*Sedmero sousedských nápadů* (1885), Hudební příloha Humoristických listů, r. 1885, č. 27, vydal J. R. Vilímek, Praha  
*Scherzino* vydal F. A. Urbánek (U.375, 2. vydání) v rámci Sbírký velmi snadných skladeb pro piano na dvě ruce, Mladý český pianista, č. 19, F. A. Urbánek

*Silhouetty* (1879), dedikované B. Smetanovi, ve Vídni a v Praze vydal E. Wetzler

*Valčík*, České album taneční č. 1, vydal F. A. Urbánek v Praze

*Ze chvíl ladných a teskných* pro Hudební salon zlaté Prahy 1897, příloha ku Zlaté Praze č. 14, r. 1, č. 8, uspořádal K. Kovařovic a vydal J. Otto, dále vydal F. A. Urbánek (1898)

### Pro klavír na čtyři ruce (mimo úprav):

*Obrázky z Babičky Boženy Němcové* (1902), věnované dceři Jitce, vydal M. Urbánek, MU 53

*Serenáda*, skica autografu pochází z roku 1892 (NM–ČMH, signatura XXXI–D–55)

*Sousedské, v komorním slohu*, upravil Karel Kovařovic, vydal F. A. Urbánek, U.744

*Veseloherní pochod* (1891) vydal F. A. Urbánek, autograf nese datum 1886 (NM–ČMH, signatura XXVIII–B–37)

### Pro housle a klavír:

*Andante a Scherzo* (1882)

*Canzonetta* (1904)

*Malá suita* (1895) pro housle a klavír ve snadném slohu nese dedikaci: „Svým dětem Jitce a Jaroslavovi.“, vydal ji F. A. Urbánek v Praze, U.940

*Mazurky* (např. 1881, 1899), v edici Mladý houslista (několik ročníků, výbor skladeb známých skladatelů) vydal J. R. Vilímek; další v Českém houslovém albu, které uspořádal a revidoval J. Vratislavský, Orbis, Praha 1952 (NM–ČMH, signatura XXVII–F–182)

*Polonéza* (1879)

*Romanza* (1882), vydal F. A. Urbánek

*Serenáda* (1901)

#### **Komorní skladby:**

*Klavírní kvintet B dur* (1903), autograf z roku 1902 (NM-ČMH, signatura XXXI-D-49)

*Klavírní trio g moll* (1901, 1902) pro housle violoncello a klavír, věnované Českému triu, vydal M. Urbánek, MU 26

*Smyčcový kvartet c moll* (1897), věnovaný Českému kvartetu: K. Hoffmanovi, J. Sukovi, O. Nedbalovi, H. Wihanovi, vydal N. Simrock v Berlíně v roce 1898 (No. 10945), autograf je z roku 1897 (NM-ČMH, signatura XXXI-D-66)

*Smyčcový kvartet d moll* (1886), vydal F. A. Urbánek, U.284

*Volkstänze im Kammerstil* (asi z roku 1894) pro dvoje housle, violu a cello, věnované O. Hostinskému, vydal F. A. Urbánek, U.745 (reprint Merton v Londýně 2010, No. 4121), vyšly také v úpravě od K. Kovařovice pro klavír na čtyři ruce jako *Sousedské*, vydal F. A. Urbánek, U.744

#### **Orchestrální skladby:**

*Koncertní ouvertura* pro velký orchestr, autograf (NM-ČMH, signatura XXXI-D-67), autograf úpravy pro klavír na čtyři ruce (NM-ČMH, signatura XXXI-D-48)

*Mazurka* pro velký orchestr, upravil Antonín Stanislav Müller, Akademie čtenářského spolku pro rok 1881 (NM-ČMH, signatura XXXI-D-51)

*Mazurky C dur pro orchestr*, autograf z roku 1899 (NM-ČMH, signatura XXXI-D-50)

*O posvícení – symfonický obraz* (1902), klavírní výtah na čtyři ruce upravil J. Kàan a vydal M. Urbánek, MU 54, autograf orchestrální partitury vlastní T. Bröker a její transkripci nabídl volně k dispozici na svých webových stránkách [www.tobias-broeker.de/rare-manuscripts/a-f/chvala-emanuel](http://www.tobias-broeker.de/rare-manuscripts/a-f/chvala-emanuel) [online duben 2021]

*Sousedské* (1879) pro velký orchestr, vyšly také v úpravě pro čtyřruční klavír u F. A. Urbánka (1892); dochovaly se i další čtyři rozpracované či neúplně dochované skladby téhož názvu v podobě autografu (NM-ČMH, signatura XXXI-D-60)

*Z jarních dojmů – sinfionetta o čtyřech větách* (1899), verzi pro klavír na čtyři ruce upravil J. Kàan a vydal F. A. Urbánek, U.1169, autograf původní skladby je z roku 1898 (NM-ČMH, signatura VII-B-386)

#### **Písně:**

*Belsazar*, píseň na německý text neznámého autora, nedokončený rukopis, pravděpodobně z roku 1879 (NM-ČMH, signatura XXXI-D-75)

*Čtvero písní* (1879) pro jeden hlas s průvodem piana (*Umlklo stromů šumění* – V. Hálek, *Vlaštovička lítá* – lidová píseň, *Když jsme byli mladší* – J. Langer, *Ó, jak jsi krásná* – M. Krajník), vydal F. A. Urbánek

*Jarní píseň* na slova J. V. Sládka pro sólový hlas s průvodem orchestru, z roku 1880, obdržela cenu Umělecké besedy, vyšla v Daliboru č. 8, autograf (NM-ČMH, signatura XXXI-D-77)

*Masopustní noc*, zpěv s průvodem klavíru na verše Jaroslava Kvapila, vydal F. Topič v Praze

*Nejnovější písničky* na slova F. S. Procházky pro bas (*Poklad nejdražší, Raci*), autograf (NM-ČMH, signatura XXXI-D-73)

*Ó, jak jsi krásná* ze sbírky *Čtvero písní* vyšla ve Věnci písní 15 českých skladatelův, pro vyšší i střední hlas, s průvodem klavíru, vydal F. A. Urbánek, U.1417; nebo také jako hudební příloha č. 3 v Daliboru

*Píseň* na slova J. V. Sládka, pro vysoký hlas s průvodem klavíru (*V mé duši tisíc skřivánek...*) vyšla v Kytici nejkrasších písní českých skladatelů pro vysoký hlas s průvodem klavíru, uspořádal Z. Fibich, F. A. Urbánek, U.533 nebo U. 1100 (4. vydání)

*Písně* pro zpěv a klavír (*Večer u jezera, Oči moje..., Vítr krajem pláče*), autograf je z roku 1879 (NM-ČMH, signatura XXXI-D-74)

*Slovenská* (1881), Slavnostní album Jejich císařským Výsostem korunnímu princovi Rudolfovi a arcikněžně Stefanii na památku sňatku Jejich věnované Umělecká beseda, E. Starý, Praha 1881

*Starosvětské písničky* (1900) pro sólový hlas s průvodem piana, na slova J. V. Sládka (*Tráva, Starý mládenec, Hubičky, Pověz mi, Nehněvej se, Soumrak*), vydal F. A. Urbánek, U.1168

*Tré písní* (1882) pro jeden hlas s průvodem piana (Vyznání – F. L. Čelakovský, *Ten ptáček, ten se nazpívá* – V. Hálek, *Pomoc pro náramnou lásku* – F. L. Čelakovský), vydal F. A. Urbánek  
*Zmizelá radost* (1896) pro zpěv a klavír, na slova F. L. Čelakovského, premie Umělecké besedy

#### **Ženské sbory:**

*Nejnovější písničky* pro tři ženské hlasy na slova F. S. Procházky (*Zálety, Kvetení, Zelená travičko, Zkouška*), věnované dámskému odboru Hlaholu plzeňského, vydal M. Urbánek, MU 104

*Tři písničky* na slova F. S. Procházky (*Milování, Oklamaná, Hubičky*), M. Urbánek, MU 27

#### **Mužské sbory:**

*Červená voda* na slova L. Quise, spolu s dalšími autory v rámci Sbírký čtvero zpěvů pro mužské hlasy, Dalibor č. 82, sešit 1, vydal F. A. Urbánek, U.34

*Duma na hrobě mých dětí* na slova F. S. Procházky pro sólový baryton s průvodem mužského sboru brummo, skica (NM-ČMH, signatura XXXI-D-72)

*Dvě sborův* (*Starý zvoník* na slova A. E. Mužíka, *To se ví z Písniček* L. Quise), věnované Pěveckým sdružením učitelů pražských a moravských, vydal F. A. Urbánek, Dalibor č. 82, U.1676

*Hesla*, složená k 1. českému hudebnímu festivalu 1904, Praha, Pěvecká obec československá 1924

*Lásky osení*, čtvero zpěv na slova L. Quise, Dalibor. Sbírká čtvero zpěvů pro mužské hlasy, sešit 5, vydal F. A. Urbánek

*Pěvecký pozdrav*, na slova J. V. Sládka, autograf z roku 1880 (NM-ČMH, signatura I-D-46)

*Tichá noc* (1879)

*Vy hory modravé* (1878)

#### **Smišené sbory:**

*Lešetínské zvony* (1887) na báseň S. Čecha, vydal F. A. Urbánek, Lýra, sešit 5, U.355 (druhé vydání, 1929), autograf pochází z roku 1886 (NM-ČMH, signatura XXXI-E-67)

#### **Opera:**

*Záboj* (1909; premiéra v Národním divadle 9. března 1918), na libreto J. Vrchlického, v autografu skici jsou uvedena data 1907, 1908, 1909, připojeno i libreto a dva listy s poznámkami (NM-ČMH, signatura XXXI-D-70); autograf klavírního výtahu je z let 1910 a 1912 (NM-ČMH, signatura XXXI-D-69); libreto vydal v edici Dramatická díla Jaroslava Vrchlického, č. 33 F. Šimáček v Praze roku 1918

## **Jmenný rejstřík**

Rejstřík obsahuje pouze jména osob, nejsou v něm obsaženy názvy hudebních uskupení či institucí. Seznam neobsahuje čísla stran výskytu jednotlivých jmen, slouží pouze jako soupis pro snadnější fulltextové vyhledávání v elektronické verzi disertační práce.

### **A**

Alarcón, Pedro Antonio de

Albersová, Alžběta (provdaná Chválová, viz tam)

Alfano, Franco

Alighieri, Dante

Ambros, August Wilhelm

Andersen, Hans Christian

Anger, Mořic Stanislav

Arbes, Jakub

Arklová, Tereza

Auber, Daniel François Esprit

Averino, Eugenio

### **B**

Bahenská, Marie

Bach, Johan Sebastian (Jan Šebastian)

Bach, Otto

Bala, Nicholas

Balakirev, Milij Alexejevič

Baldessari-Plumlovská, Vojtěška

Barbarani (též Barbarini), Pietro



Bartoš, František  
Bartoš, Josef  
Batka, Richard  
Bauer, Johann Friedrich  
Bayer, František  
Becker, Jean  
Bečka, Bohumil  
Beethoven, Ludvig van  
Běhal, Claudio  
Bělák, Václav (viz František Šimáček)  
Benda, Jiří (Antonín)  
Bendl, Karel  
Benecková, Fröjda  
Beneš, Bohuslav  
Beneš-Šumavský, Václav  
Bennewitz, Antonín  
Benoni, Bohumil  
Benoniová, Hana  
Beranová, Emanuela (provdaná Chvállová, viz tam)  
Berger, Augustin  
Berger, Otto  
Berkovec, Jiří  
Berlioz, Hector  
Bernkopf, Jiří  
Berra, Marco  
Beveridge, David R.  
Bittner, Jiří  
Bittnerová, Marie  
Bizet, Georges  
Blodek, Vilém  
Böhm, Jindřich Hanuš  
Böhm, Theobald  
Boieldieu, François Adrien  
Boito, Arrigo  
Boleška, Josef  
Borecký, Jaromír  
Borodin, Alexandr Porfirjevič  
Bráfová, Libuše  
Brahms, Johannes  
Branberger, Jan  
Brod, Max  
Bruckner, Anton  
Buffon, Georges Louis  
Bülow, Hans von  
Bürger, Gottfried August  
Burian, Karel  
Byron, Georg Gordon

## C

Cain, Henri  
Cainer, Josef  
Carré, Michel ml.

361

Cimino, Giorgio Tommaso  
Czepregha, Ferencz

## Č

Čajkovskij, Petr Iljič  
Čech, Adolf  
Čech, Karel  
Čech, Svatopluk  
Čelakovský, František Ladislav  
Čelanský, Ludvík  
Čeleda, Jaroslav  
Černušák, Gracian  
Černý, Arnošt Julius  
Černý, Jaromír  
Červinka, Václav  
Červinková-Riegrová, Marie

## D

Dahn, Ludwig Felix  
Davidov, Karl Julievič  
Debussy, Claude  
Delibes, Léo  
Delmar, Axel  
Derwies, Pavel (také Derviz)  
Destinnová, Ema  
Dlouhá, Jitka (rozená Chvállová)  
Dlouhý, Jaroslav  
Dolanský, Ladislav  
Donizetti, Gaetano  
Douša, Karel  
Dreyschock, Alexander  
Durdík, Josef  
Duveyrier, Joseph Honoré (pseudonym Mélesville)  
Dvořák, Antonín  
Dyk, Viktor  
Džbánek, Antonín

## E

Ehlert, Louis  
Ehrenbergová, Eleonora  
Erben, Karel Jaromír  
Erckmann, Emil

## F

Felbiger, Jan Ignác  
Fibich, Zdeněk  
Fibichová, Betty  
Fiehler, Judith  
Fifka, Jan  
Fischer, Catalina Luisa  
Fischer, Otokar  
Flotow, Friedrich

Flögl, Arnold  
Foerster, Josef Bohuslav  
Foersterová, Berta (rozená Lautererová)  
Forman, Bohuslav  
Förster, Josef  
Försterová, Marie  
Franck, César  
Fránek, Michal  
Freiligrath, Ferdinand

## G

Gebhardtová, Florentina  
Glazunov, Alexander  
Glinka, Michail Ivanovič  
Gluck, Christoph Willibald  
Göbl, Alois  
Goethe, Johann Wolfgang  
Gogol, Nikolaj Vasiljevič  
Goldmark, Karl  
Gondinet, Edmond  
Gounod, Charles  
Gourmont, Rémy de  
Grétry, André-Ernest-Modeste  
Grieg, Edvard Hagerup  
Guth, Viktor (Vítězslav)

## H

Hálek, Vítězslav  
Händel, Georg Fridrich  
Hanka, Václav  
Hanslick, Eduard  
Harant z Polžic, Kryštof  
Harnicke, Demetrius  
Hartl, Jindřich  
Hartmann, Ludwig  
Hauptmann, Gerhart  
Havel, Rudolf  
Haydn, Joseph  
Heine, Heinrich  
Hejda, František Karel  
Helfert, Vladimír  
Heller, Servác Bonifác  
Herbart, Johann Friedrich  
Herbeck, Johann Ritter von  
Herold, Jiří  
Herrmann, Ignát  
Heš, Vilém  
Hewlett, Maurice Henry  
Heyduk, Adolf  
Hlávka, Josef  
Hlávková, Zdenka  
Hnilička, Alois

362

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
Hoffmann, Karel  
Hoffmeister, Karel  
Holá, Monika  
Holý, Josef  
Hons, Miloš  
Horák, Antonín Vojtěch  
Horvátová, Gabriela  
Hostinský, Otakar  
Houdková, Růžena  
Hradčanský, Jindřich Václav Alexander  
Hrazdira, Cyril Metoděj  
Hrobský, Karel Emanuel  
Hřímaly, Jan  
Hřímaly, Vojtěch  
Hřímaly, Vojtěch (starší)  
Hudec, Vladimír  
Hugo, Viktor  
Hula, Emil  
Huml, Jiří  
Hummel, Ferdinand  
Humperdinck, Engelbert  
Hynek, František

## Ch

Charpentier, Gustave  
Chatrian, Alexandre  
Cherubini, Luigi  
Chiarini, Lorenzo  
Chiostri, Luigi  
Chiomi  
Chlumecký (také Chlumský), J. K.  
Chmelenský, Josef Krasoslav  
Chopin, Frederyk  
Chvála, Emanuel  
Chvála, Jaroslav  
Chvála, Martin  
Chválová, Alžběta (rozená Albersová)  
Chválová, Emanuela (rozená Beranová)  
Chválová, Jitka (provdaná Dlouhá, viz tam)

## I

Ibsen, Henrik  
Indy, Vincent d'

## J

Jadassohn, Salomon  
Janáček, Leoš  
Jaques-Dalcroze, Émile  
Jeremiáš, Jaroslav  
Jeremiáš, Otakar  
Jindřich, Jindřich

Jiráak, Karel Boleslav  
Jiránek, Jaroslav  
Jiránek, Josef  
Jirásek, Alois  
Joss, Viktor  
Jurgenson, Petr Ivanovič  
Jůzl, Miloš

## K

Kaan z Albestů, Jindřich  
Kádner, Karel  
Kahnt, Christian Friedrich  
Kalenský, Boleslav Schnabel  
Kálidása  
Karásek ze Lvovic, Jiří  
Karbulka, Jaroslav  
Karel, Rudolf  
Karlík, Filip  
Karlíková, Magda  
Kazničov, B. (viz Remeš, B.)  
Khol, František  
Kiel, Friedrich  
Kiesewetter, Raphael Georg  
Kind, Johann Friedrich  
Kjuj, César  
Klička, Josef  
Knittl, Karel  
Kober, Ignác Leopold  
Köhler, Louis  
Kolár, František Karel  
Kolár, Josef Jiří  
Kolář, Josef  
Kollár, Jan  
Kolumbus, Kryštof  
Komenský, Jan Amos  
König, Adolf  
Kopecká, Vladislava  
Kopecký, Jiří  
Kopta, Václav Jan  
Koptová, Markéta  
Korngold, Erich Wolfgang  
Kosakowská  
Koukl, Antonín  
Kovařovic, Karel  
Kramuele, Josef Emil  
Krásnohorská, Eliška  
Kraus, Arnošt  
Krehan, Josef  
Krejčí, František Václav  
Krejčí, Josef  
Kross, Jaan  
Krössing, Adolf

363

Křesťan, Jiří  
Křička, Jaroslav  
Křička, Petr  
Křížkovský, Pavel  
Kubelík, Jan  
Kučera, Otakar  
Kučerová  
Kuffner, Josef  
Kuhé, Wolf  
Kukla, Karel Ladislav  
Kuna, Milan  
Kunc, Jan  
Kupková, Anna  
Kvapil, Jaroslav  
Květ, Jan Miroslav  
Květ, Michael  
Kysela, Josef

## L

Ladecký, Jan  
Lachner, Ferdinand  
Lachner, Franz  
Lachner, Vincenc  
Laichter, Jan  
Lang, Theodor  
Langer, František  
Laub, Ferdinand  
Laušmannová, Marie  
Lautererová, Berta (provdaná Foersterová, viz tam)  
Lébl, Vladimír  
Lecocq, Charles  
Ledererová, Terezie (provdaná Seifertová, viz tam)  
Leger, Karel  
Leibnitz, Gottfried Wilhelm  
Lemoine, Gustave  
Léon, Viktor  
Leoncavallo, Ruggiero  
Lesueur, Jean-François  
Lev, Josef  
Lichtenberger, A. G.  
Linhardt, Václav  
Lippschitz, Arthur  
Liszt, Ferenc  
Littleton, Alfred (Novello & Co.)  
Lobkovic, Ferdinand  
Lortzing, Albert  
Lošťák, Ludvík  
Löwenbach, Jan  
Löweová, Ida  
Ludvová, Jitka  
Lukes, Jan Ludevít  
Lully, Jean Baptiste

**M**

Macan, Karel Emanuel  
Mackerras, Charles  
Maeterlinck, Maurice  
Mahler, Gustav  
Macháček, Karel Simeon  
Malát, Jan  
Malybrok-Stielerová, Otilie  
Martinů, Bohuslav  
Marx, Adolf Bernhard  
Mařák, Jan  
Mařák, Otakar  
Mascagni, Pietro  
Masi, Enrico  
Massenet, Jules  
Mašek, Karel,  
Maturová, Růžena  
Matyas, Ann  
Mayer, Rudolf  
Maýr, Jan Nepomuk  
Měchura, Leopold Eugen  
Mej, Lev Alexandrovič  
Meliš, Emanuel Antonín  
Mendelssohn, Felix  
Menterová, Žofie  
Meyer, Max Wilhelm  
Meyerbeer, Giacomo  
Mikeš, Vladimír  
Mikovec, Ferdinand Břetislav  
Mitterer, Ignaz  
Mojžíšová, Olga  
Moor, Karel  
Mosenthal, Salomon Hermann  
Moscheles, Ignaz  
Mošna, Jindřich  
Motte Fouqué, Friedrich de la  
Mottl, Felix Josef  
Mozart, Wolfgang Amadeus  
Mrštík, Alois  
Mrštík, Vilém  
Mühlsteinová, Berta  
Müller, Celestin  
Musil, František  
Myslbek, Josef Václav

**N**

Nápravník, Eduard  
Nebeský, Pavel  
Nebeský, Václav Bolemír  
Nebuška, Otakar  
Nedbal, Oskar

Nejedlý, Zdeněk  
Němcová, Božena  
Němeček, Jan  
Neruda, Alois  
Neruda, Jan  
Nessyová-Bächerová, Julie  
Nešvera, Josef  
Neumann, František  
Newton, Isaac  
Nietzsche, Friedrich  
Nikolai, Otto  
Nissen, Anselm Moses  
Nováček, Rudolf  
Novák, Arne  
Novák, Ladislav  
Novák, Václav  
Novák, Vítězslav  
Novotný, Václav Juda

**O**

Očadlík, Mirko  
Offenbach, Jacques  
Ondříček, František  
Ondříček, Karel  
Ostrčil, Otakar  
Ottlová, Marta  
Otto, Jan

**P**

Paleček, Josef  
Patera, Jan  
Pavlis, Jan  
Pech, Jindřich  
Petránek, Pavel  
Petrželka, Vilém  
Pfleger-Moravský, Gustav  
Picka, František  
Pihert, Jindřich  
Pippich, Karel  
Piskáček, Adolf  
Pitsch, Karel František  
Pivoda, František  
Písařovicová, Marie  
Píša, Arnošt  
Plavec, Josef  
Pohl, Robert  
Pohl, S.  
Polák, Jindřich  
Polák, Robert  
Pollert, Emil  
Pollini, Bernhard (vlastním jménem Baruch Pohl)  
Popper, David

Pospíšil, Milan  
Pražák, Přemysl  
Preissová, Gabriela  
Procházka, František Serafinský  
Procházka, Jan Ludevít  
Procházka, Ladislav (pseudonym Ladislav Prokop)  
Procházková, Josefina  
Procházková, Marta  
Prokop, Ladislav (viz Procházka, Ladislav)  
Průcha, Adolf  
Puccini, Giacomo  
Pulda, Antonín  
Puškin, Alexandr Sergejevič

## Q

Quinault, Philippe  
Quis, Ladislav

## R

Raff, Joseph Joachim  
Rebikov, Vladimír Ivanovič  
Redwitz, Oskar von  
Reger, Max  
Reisinger, Václav  
Reissig, Rudolf  
Reitler, Josef  
Reittererová, Vlasta  
Rektorys, Artuš  
Remeš, Bedřich (pseudonym B. Kazničov)  
Rheinberger, Josef  
Rieger, František Ladislav  
Richter, Ernst  
Richter, Hans  
Richter, Josef  
Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andrejevič  
Roob, Gustav  
Rostand, Edmond  
Rozkošný, Josef Richard  
Rubeš, František Jaromír  
Rubinstein, Anton  
Rückaufová, Terezie  
Rüffer, Eduard

## S

Sabina, Karel  
Safonov, Vasil Iljič  
Saint-Saëns, Camille  
Scribe, Eugèn  
Seifert, Jakub  
Seifertová, Terezie (rozená Ledererová)  
Shakespeare, William  
Schack, Adolf Friedrich von

Schick, Ignác  
Schiller, Friedrich  
Schmidt, Carl Friedrich  
Schmidt, Josef  
Schmoranz, Gustav  
Schnitzler, Arthur  
Schönau, Max  
Schönberg, Arnold  
Schopenhauer, Arthur  
Schreker, Franz  
Schubert, Franz  
Schulzová, Anežka  
Schumann, Robert  
Schütz, Theodor  
Schwarz (také Švarc), Josef  
Simrock, Fritz  
Simrock, Nikolaus  
Sitt, Jan  
Sittová-Petzoldová, Marie  
Skrejšovský, Jan Stanislav  
Skuherský, František Zdeněk  
Sládek, Josef Václav  
Slavkovský, Karel  
Smetana, Bedřich  
Smetanová, Bedřiška  
Smetanová, Žofie  
Smolík, Otomar  
Sokolová, Vilma  
Souček, Stanislav  
Sova, Antonín  
Spilka, František  
Spitzer-Hegyési, Louis  
Spohr, Louis  
Srb-Debrnov, Josef  
Starý, Emanuel  
Stecker, Karel  
Strakosch, Alois  
Strauss, Johann (Jan)  
Strauss, Richard  
Stropnický, Leopold  
Stroupežnický, Ladislav  
Suda, Stanislav  
Suk, Josef  
Suk, Josef ml.  
Suková, Otilie (rozená Dvořáková)  
Svoboda, František Xaver  
Svoboda, Jan

## Š

Šamberk, František Ferdinand  
Šebesta, Vojtěch  
Šebor, Karel

Šimáček, Antonín  
Šimáček, František (pseudonym Václav Bělák)  
Šimek, Eduard  
Šípek, Karel (vlastním jménem Josef Peška)  
Škroup, František Jan  
Šlechtová, Marie  
Šmaha, Josef  
Šmilovský, Alois Vojtěch  
Šolc, Karel  
Šourek, Otakar  
Špaček, Karel  
Štědroň, Bohumír  
Štěpán, Václav  
Štolba, Josef  
Štorek, Břetislav  
Štork, Mirko  
Šťovíček, Ivan  
Šubert, František Adolf  
Švanda ze Semčic, Pavel

## T

Talich, Václav  
Tamberg, Eino  
Tasso, Torquato  
Teige, Karel  
Teichman, Josef  
Terschak, Adolf  
Theurer, Josef  
Thomas, Ambroise  
Thomé, Franz  
Tille, Václav  
Tillmanová, Hana  
Tjumeněv, Ilja Fjodorovič  
Tobisch, Karel  
Tolstoj, Lev Nikolajevič  
Tomášek, Václav Jan  
Trneček, Hanuš  
Tyl, Josef Kajetán  
Tyrrell, John

## U

Ulm, František Baltazar  
Urbánek, František Augustin  
Urbánek, Mojmír  
Urbánek, Velebín

## V

Vačlena, Karel  
Váňa, František Xaver  
Velek, Viktor

Vendler, Bohumil  
Verdi, Giuseppe  
Verne, Jules  
Veselý, Josef Otakar  
Veselý, Roman  
Viardot-Garciová, Pauline  
Vilímek, Josef Richard  
Viscusi, Achille  
Vischer, Friedrich Theodor  
Vogel, František  
Vogel, Jaroslav  
Vojtěšková, Jana  
Vrchlický, Jaroslav  
Vycpálek, Ladislav  
Vymětal, Josef

## W

Wagner, Richard  
Weber, Carl Maria von  
Weinberger, Jaromír  
Weis, Karel  
Weis, Václav  
Wellek, Bronislav  
Wenig, Adolf  
Wenzig, Josef  
Wetzler, Emanuel  
Wiedermann, Bedřich Antonín  
Wihan, Hanuš  
Witt, František Xaver  
Wolf, Hugo  
Wormser, André

## Z

Zahrádka, Jiří  
Zamrzla, Rudolf  
Zavadil, Antonín  
Zelený, Václav Vladimír  
Zemánek, Vilém  
Zeyer, Julius  
Zich, Otakar  
Zítek, Ota  
Zola, Émile  
Zubatý, Josef  
Zumsteeg, Johann Rudolf  
Züngel, Emanuel František  
Zvonař, Josef Leopold

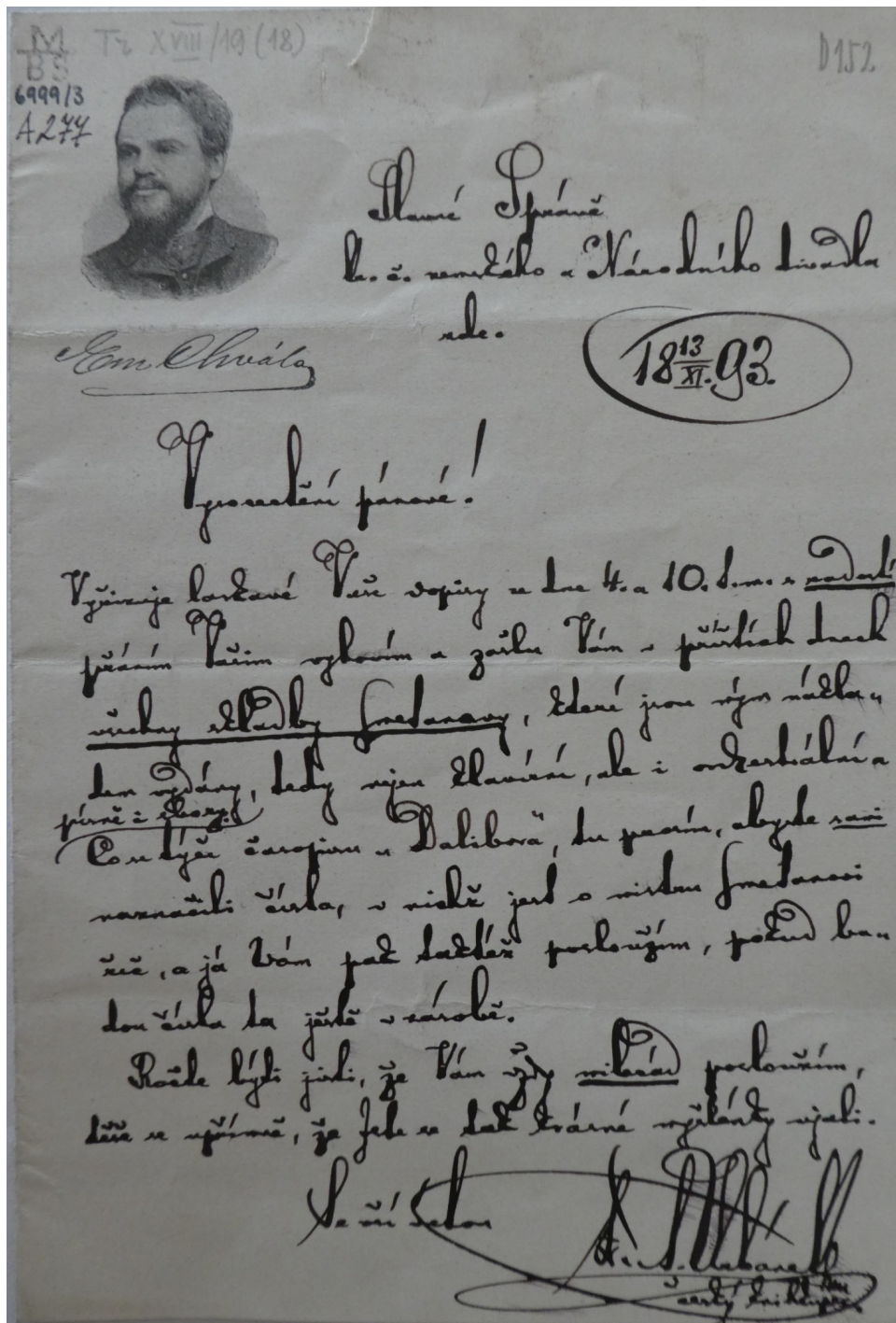
## Ž

Želenský, Karel  
Ženišek, František

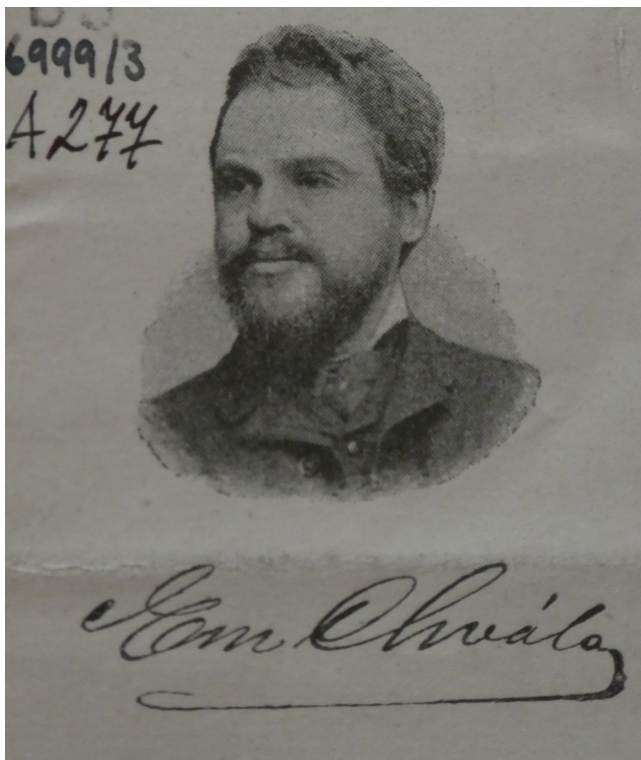
# Obrazové přílohy

## 1. Několik vybraných portrétů a podpisů Emanuela Chvály

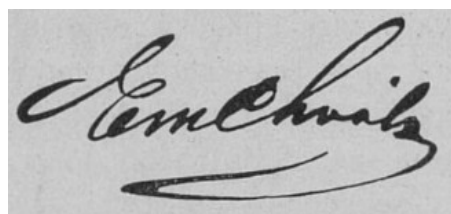
Autorovo vyobrazení na dopisním papíře. Dopis F. A. Urbánka zaslaný Správě Národního divadla ze 13. listopadu 1893. Uložen je pod signaturou A277 v NM-ČMH, v Muzeu B. Smetany, ve fondu nenotových rukopisů.



Detail autorovy podobizny s podpisem z téhož dopisu



Autorův portrét v příloze č. 1 z periodika Hudební revue r. 4, 1911, č. 1, k příležitosti Chvátalových šedesátin



Autorův podpis publikovaný v knize A. Dvořák: *sborník statí o jeho díle a životě*, vyšlo péčí Umělecké besedy, v Praze 1912



## 2. Ukázky z vydaných not

Ukázka grafického pojetí titulní strany *Sousedských*, vydaných nakladatelem F. A. Urbánkem.

Em. Chvála:  
SOUSEDSKÉ  
(Volkstänze)  
v komorním slohu. im Kammerstil.  
Pro klavír Für Klavier  
na 4 ruce zu 4 Händen  
upravil arrangirt von  
KAREL KOVAŘOVIC.  
V PRAZE. PRAG.  
Nakladatel FR. A. URBÁNEK, Verleger.  
Půjčovna hudebnin.  
U. 744  
Všechny práva vyhrazena. 12100

5. Nehněvej se.

Em. Chvála.

Allegro moderato.

Zpěv. *p*

Nehněvej se bu-du ji-ná, ho-chu můj, —  
Lí-bás-li dnes ú-sta, lí-čka, ho-chu můj, —

Klavír. *p*

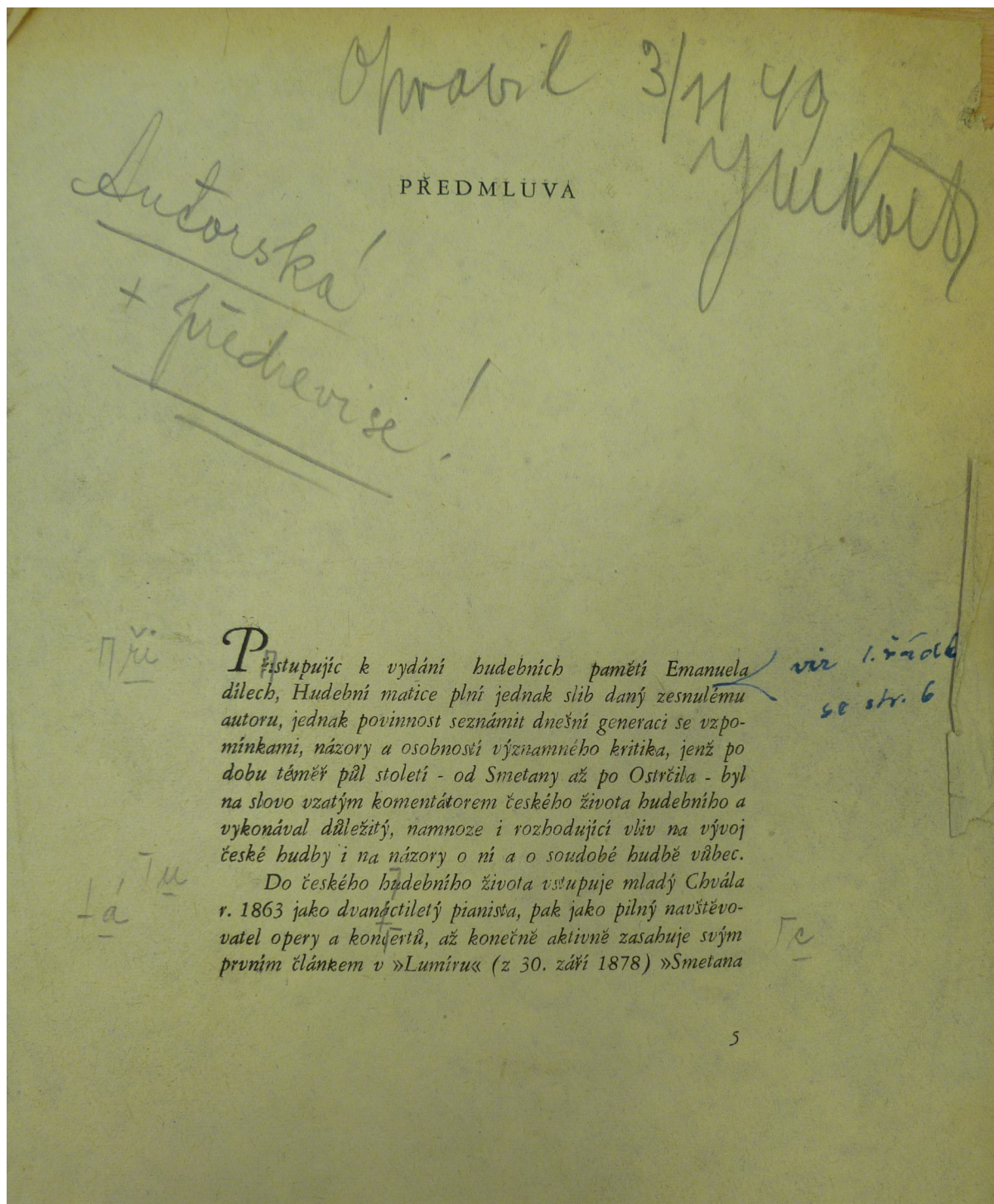
*mf* až ne-bu-du mamín-čí-na, ho-chu můj! — *f* V ná-ru-čí — mne bu-deš chrá-nit,  
jsem jak plachá vlašto-vi-čka, ho-chu můj. — A - le tvá — až bu-du že - na,

*p* ne-bu-du — ti y ni-čem brá - nit, ho - chu můj, — *pp* ho - chu můj! — *f*  
bu du - ti — chá ja - ko pě - na, ho - chu můj, — ho - chu můj! —

### 3. Přílohy k edičnímu zpracování

Následující ukázky se vztahují ke kapitole **II Ediční zpráva** a demonstrují jevy v ní popsané. Tam lze najít také lokalizaci pramenů, proto ji zde již znovu nevyepisujeme.

Ukázka z prvního dílu dvoudílné edice paměti E. Chvály, připravovaných J. M. Květem a J. Löwenbachem (autorská předtisková korektura)



*vůdci* 1

Vrstevníci a následovníci ~~hudebníků~~ hudebního  
hnutí českého.

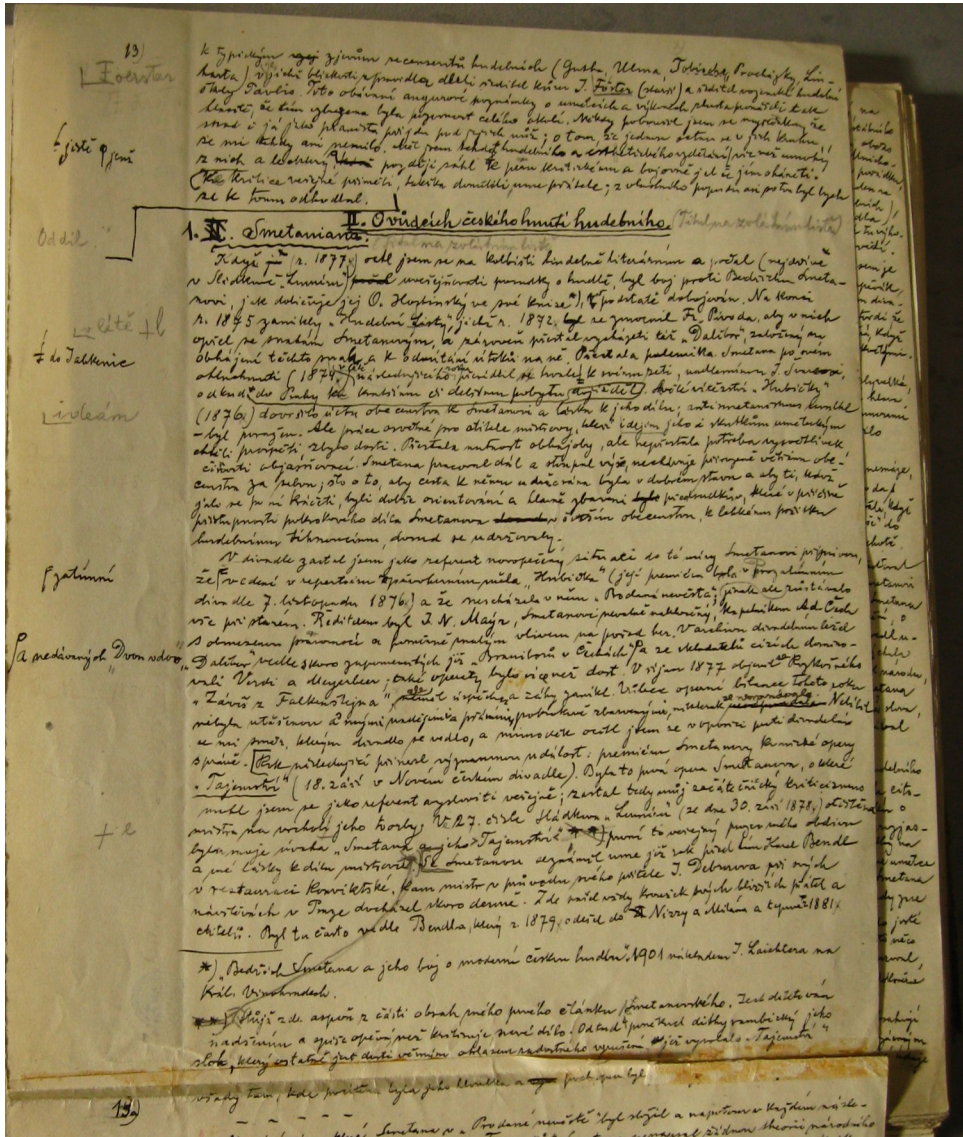
Pokud české hudební hnutí sledují a mé vzpomínky do něho vnikají - a vnikají až do jeho začátku - byl Karel ~~Bendl~~ Bendl/1838-1897/ tehdy obecně považován za jednoho z vůdců tohoto hnutí vedle Smetany a Dvořáka, ba ještě před Dvořákem, který vynikl teprve později, ani nemluvě o Fibichovi, který zápasil o první úspěchy v době, když už Bendl byl populární. Že jsem se ve svém mladickém zanícení pro Wagnera nemohl spřátelit s Bendlovým mendelssohnismem a ~~meyerbeerovskými~~ jeho meyerbeerovskými <sup>2)</sup> sklony v operě, je zřejmo, avšak to mi nikterak nebránilo smířit se s rozšířeným názorem, že Bendl má spoluvedení ve věcech české hudby. Takto bylo totiž usuzováno obecně. Bendl zejména jako mistr zpěvu sborového v produkci i reprodukci <sup>3)</sup> po 12 roků hor-  
*Pozn. autora: 3)*  
x/ byl z nejplodnějších a ve zpěvácích spolcích nejpěstovanějších skladatelů. ~~meyerbeerovskými sklony v operě, je zřejmo, avšak to mi nikterak nebránilo smířit se s rozšířeným názorem, že Bendl má spoluvedení ve věcech české hudby. Takto bylo totiž usuzováno obecně. Bendl zejména jako mistr zpěvu sborového v produkci i reprodukci po 12 roků hor-~~  
1865-1877.

livě činným a o rozkvět spolku velezasloužilým sborníkem ~~pránského~~ Hlaholu <sup>3)</sup> byl považován za patrona českého zpěvu. <sup>4)</sup> Mimoto se dopracoval záhy /již roku 1868 svou "Lejlu" <sup>4)</sup> úspěšně u divadelního a byl tedy mezi prvními, kdož mladému opernímu ústavu českému věnovali své síly. Nebyl-li tedy jmenován mezi vůdci českého hnutí hudebního, <sup>5)</sup> musí být jmenován mezi vrstevníky vůdců na prvním místě. Těm zájemcům, kteří sledovali po delší dobu mou činnost kritickou - ať blahovolně nebo nepříznivě - napadne,

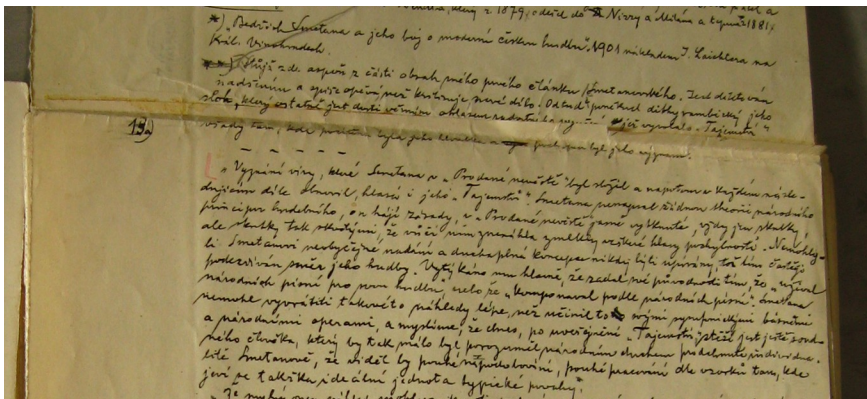
1. Rich. Wagner/1813-1883/. Viz ~~mezi~~ díl I., ~~mezi~~ str. *206-235* str. 42
2. Felix Mendelssohn/1809-1847/, Meyerbeer Giacomo/1791-1864/. Viz ~~mezi~~ I. díl
3. Bendl byl sborníkem praž. "Hlaholu" v letech 1865-1877.
4. "Lejla" byla prvně provedena 4. ledna 1868.
5. Chvála tím vysvětluje, že Bendl nebyl přiřazen do prvního dílu k Smetanovi, Dvořákovi a Fibichovi.

Ukázka vertikálně nastavovaných listů z autografu Chvátalových pamětí, list č. 13 (signatura G 6466, 3 fragmentované snímky). Na fotografiích si lze všimnout také tužkou a perem prováděných korektur či dalších jevů, popsanych v ediční zprávě.

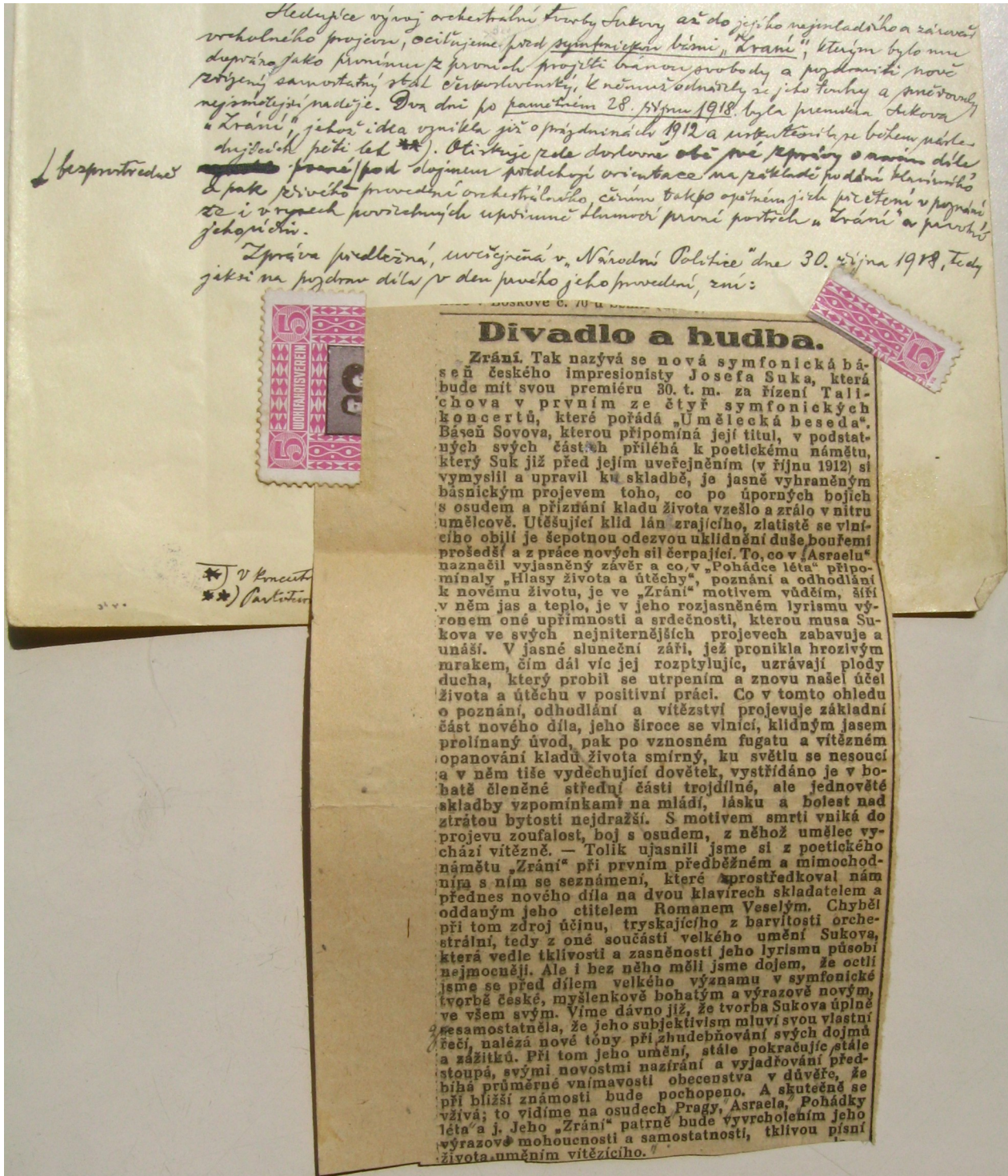
Fragment 1



Fragment 2







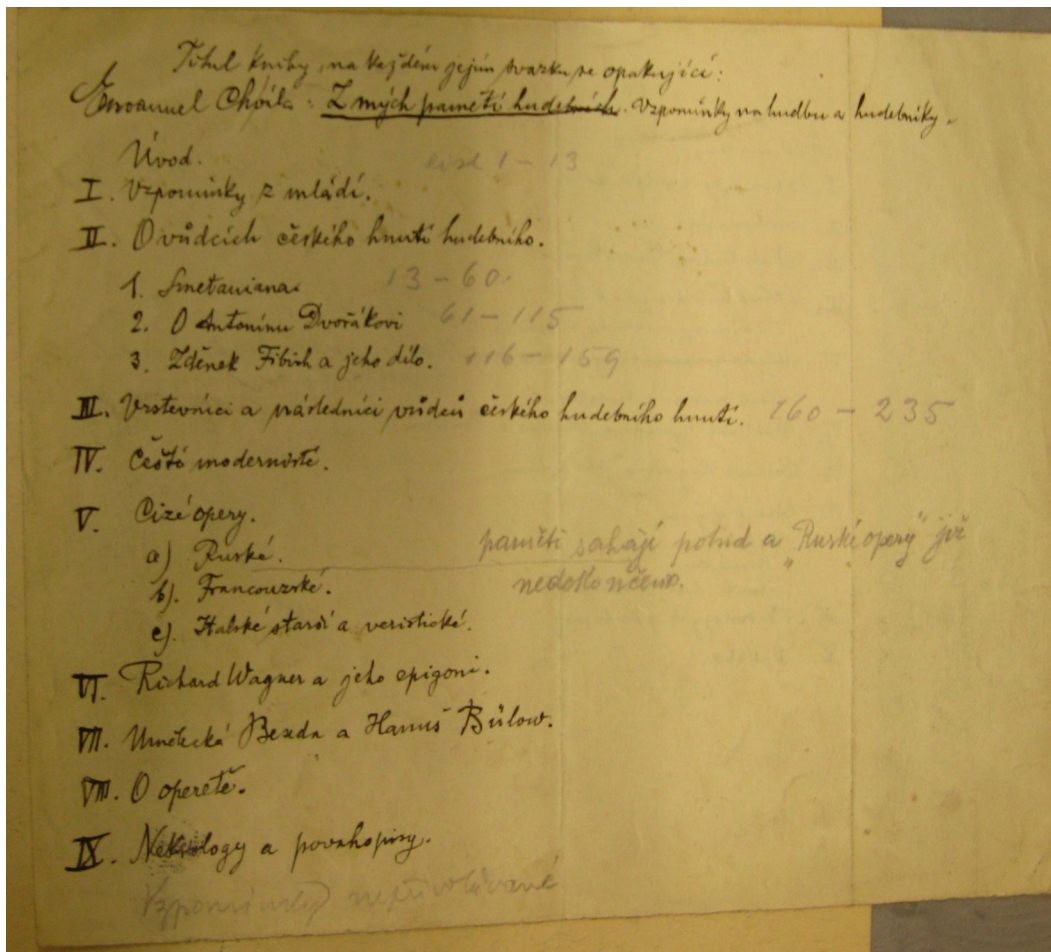






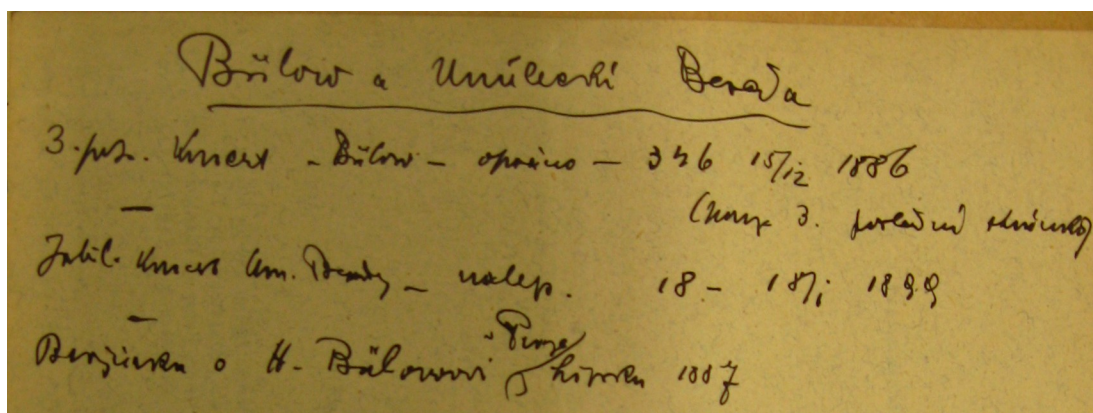
# Kunst und Literatur.

+ Koncerte. Der neu gegründete Böhmisches Verein für Orchestermusik (Česká jednota pro orkestrální hudbu v Praze) gab das erste seiner für die laufende Saison in Aussicht genommenen vier Konzerte am 26 d. im Rudolfinum unter Mitwirkung der von Oskar Nedbal geleiteten „Česká Filharmonie“. Der gut besetzte Saal, in welchem sich die Elite unserer kunstliebenden Gesellschaft versammelt hatte, darf als ein Zeichen für das Gedeihen des jungen Vereines in seinen Anfängen gelten; wir begrüßen ihn freudig, denn er verspricht gute Orchestermusik in guter Ausführung. Daß dieses Versprechen eingelöst werden wird, dafür bürgt schon der Name des Dirigenten, der heute bereits einen ehelich erworbenen Weltkruj hat. Lebrigens lieferte gleich das erste Konzert eine viel verheißende künstlerische Güteprobe. Auf dem Programme standen zwei Sinfonien und zwei symphonische Dichtungen, unter den letzteren eine Nobilität heimlicher Provenienz, das symphonische Bild „Vtáčák“ von Vitězslav Novák. In dem hoffnungsvollen Schöpfen Novák's überhantet bedeutet dieses Werk einen kräftigen Schritt, in seinem orchesterlichen Schöpfen gleich einen großen Sprung nach vorwärts. Wer noch die Overture zu „Maryša“ im Gedächtnis hat, wird in der Partitur des sympho-



Dva příklady přípravného materiálu k Chválovým pamětem z plánovaných kapitol: H. von Bülow a Umělecká beseda a R. Wagner a jeho epigoni – Wagneriana (oboje autograf G 6471)

Příklad 1



Wagnerian

Valkyrie "Parli des plannontin' se'nicie' biologie Ad. Politich Feuilleton  
 " Die Nibelungen v. Richard Wagner 16/2 1916 i. 47

die Walküre "ersten Tag der Trilogie" "die Ring des  
 " Nibelungen von Richard Wagner Minim Feuilleton  
16/2 1916 i. 47

Die Rheingold (Flauto Regina) Krakow zum  
 " Bühnenfestspiel "die Ring des Nibelungen"  
 von Richard Wagner Minim Feuilleton  
21/3 1915 i. 79

Parsifal "Ein Bühnenfestspiel von R. Wagner Minim Feuilleton  
 " 1. 2/1 1914 i. 2  
II 3/1 1914 i. 3

Tristan und Isolde von Richard Wagner Minim Feuilleton  
 " Bühnenfestspiel im Nationaltheater am 10/2 ~~1913~~  
10/2 1913 12/2 1913 i. 42

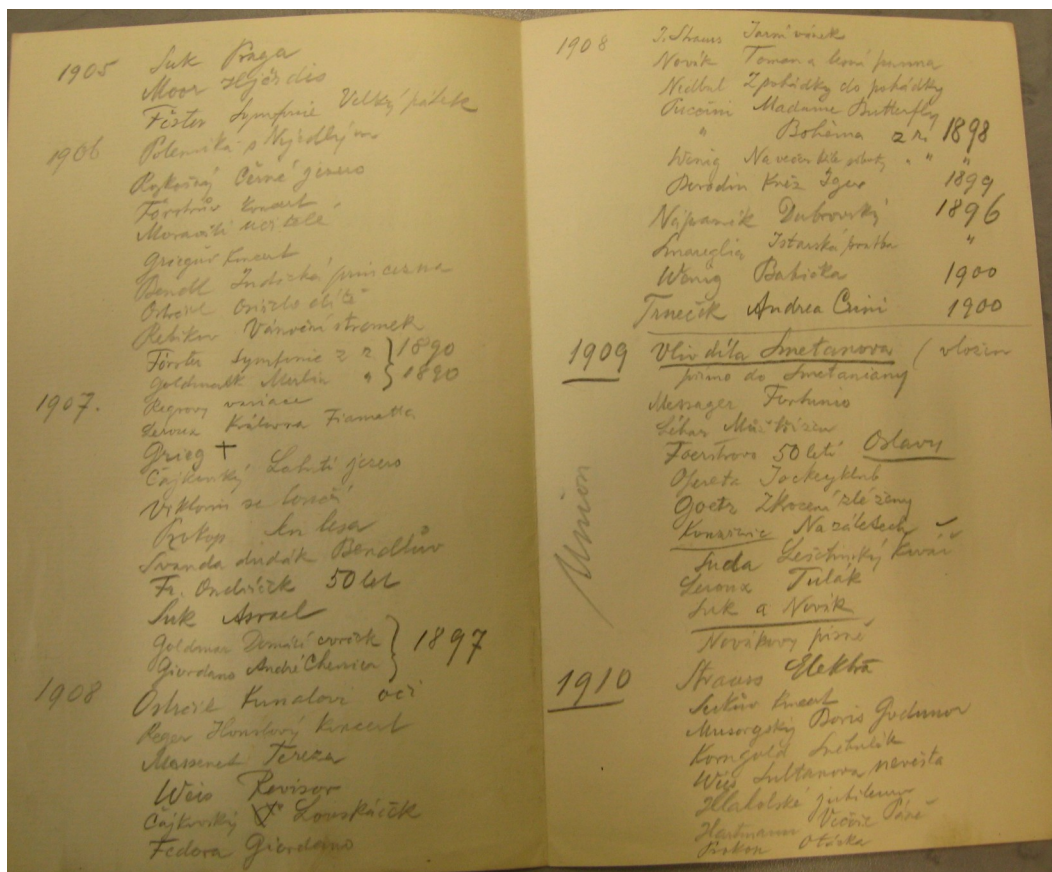
Meine Wallfahrt zum "Parsifal" II. Minim Feuilleton  
aktuelle I a II. (malim)

Wagner Feier (für die) Malpuni kunden - 10/48 10/2 ?  
 (v. u. d. d. d. d. d.)

Siegfried. Götterdämmerung (malpuni) i. 15. 15/1 1887

Richard Wagner - die Walküre Politik Feuilleton  
25/2 1883 - i. 48

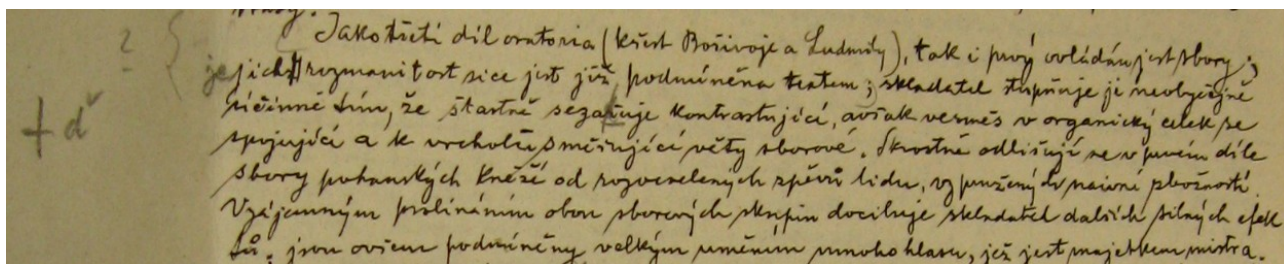
Ukázka jednoho z mnoha chronologických soupisů z přípravného materiálu paměti (autograf G 6471)



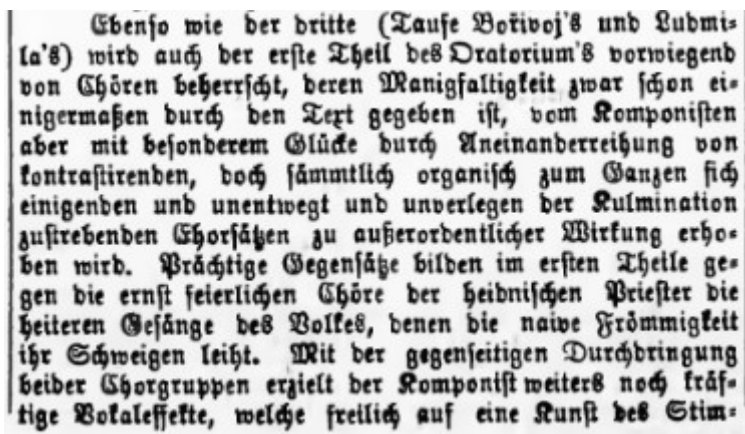
Příklad edičního zpracování textu dle autografu:

V níže uvedené ukázce z autografu *Paměti* první souvětí působí neuzavřeně kvůli výskytu slova „sice“. Pokud však chceme dodržet pravidlo textu poslední ruky, nelze jen tak bez příčiny vypustit libovolné, byť zdánlivě nadbytečné slovo, obzvláště když v uvedeném případě může docházet k různočtení. Bylo tedy zapotřebí nahlédnout do původního německy psaného článku, zveřejněného v *Politik*, abychom si jednoznačně vyložili text, a ten následně upravili. V našem případě jsme pak zvolili jako variantu úpravy editorské doplnění textu (do hranatých závorek) tak, aby mohla být užita v maximální míře verze autografu bez vypuštění slova, zároveň aby dávalo souvětí čtenáři smysl. Pro porovnání lze ještě představit řešení z edice J. M. Květa a J. Löwenbacha.

Chváliv text (překlad) v autografu *Paměti*, s. 92



Výňatek téhož textu z fejetonu *Svatá Ludmila* v periodiku *Politik* ze dne 27. února 1887, r. 26, č. 58, s. 2



Výsledný ediční přepis textu:

*Jako třetí díl oratoria (křesť Bořivoje a Ludmily), tak i první ovládnut jest sbory; jejich rozmanitost sice jest již [do určité míry] podmíněna textem, [ale] skladatel stupňuje ji neobyčejně účinně tím, že šťastně seřazuje kontrastující, avšak vesměs v organický celek se spojující a k vrcholu směřující věty sborové. Skvostně odlišují se v prvním díle sbory pohanských kněží od rozveselených zpěvů lidu, vzpružených naivní zbožností. Vzájemným prolínáním obou sborových skupin dociluje skladatel dalších silných efektů; jsou ovšem podmíněny velkým uměním mnohohlasu, jež jest majetkem mistra.*

Řešení téhož textu v edici J. Löwenbacha a J. M. Květa (v tomto případě se ještě poměrně přesně, včetně slovosledu, editoři drží předlohy, což na jiných místech nečiní):

*Jako třetí díl oratoria, „Křesť Bořivoje a Ludmily“, tak i první díl je ovládnut sbory; jejich rozmanitost je podmíněna již textem. Skladatel ji stupňuje neobyčejně účinně tím, že šťastně seřazuje kontrastující, avšak vesměs v organický celek se spojující a k vrcholu směřující věty sborové. Skvostně se odlišují v prvním dílu sbory pohanských kněží od rozveselených zpěvů lidu, naplněných naivní zbožností. Vzájemným prolínáním obou sborových skupin dociluje skladatel dalších silných efektů; jsou ovšem podmíněny Dvořákovým velkým uměním mnohohlasu.*