

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

Otakar Ostrčil: Suita c moll pro velký orchestr, op. 14

Analýza v kontextu doby

bakalářská diplomová práce

Muzikologie

2009

Filip Válek

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jen pramenů a literatury uvedených v seznamu v závěru práce. Souhlasím s tím, aby tato práce byla využita ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

V Olomouci dne 30. dubna 2009

Filip Válek

Obsah

Úvod	4
Stav bádání.....	5
Hudební život v Praze ve vztahu ke Gustavu Mahlerovi v období od roku 1898 do roku 1914	13
Pražské premiéry Mahlerových děl	13
Kult Gustava Mahlera v české Praze s přihlédnutím k úloze Otakara Ostrčila v něm do roku 1914	31
Suita c moll	41
Od začátku skicování po první provedení.....	41
Analytická část	50
I. Pochod	53
II. Scherzino	60
III. Variace	63
IV. Serenáda.....	65
V. Fuga	68
Shrnutí a závěr	72
Summary.....	73
Zusammenfassung.....	74
Anotace	75
Prameny a literatura.....	76
Přílohy	80

Úvod

Texty o Otakaru Ostrčilovi snad vždy spojují jeho dílo *Suitu c moll* se jménem Gustava Mahlera, od prvních monografií až po dnešní dobu bývá přímo uváděna jako skladba autorova mahlerovského období. Nikde však nebyl tento vztah v celistvosti podrobně zkoumán, což bychom se přítomnou prací pokusili učinit. V současnosti vznikají badatelské práce zaměřené na vztahy vůdčích (nejen) českých skladatelských osobností k dobovým směrům nebo k jejich hlavním představitelům (mezi reprezentativní práci tohoto druhu můžeme zařadit např. nedávno vzniklou magisterskou diplomovou práci Veroniky Vejvodové s názvem *Leoš Janáček a Richard Strauss*; Vejvodová 2007). Analýzou *Suity c moll* v hudebně-historickém kontextu doby tak chceme na tuto tendenci navázat (zabýváme se však pouze *Suitou*, ne celým dílem O. Ostrčila ve vztahu ke G. Mahlerovi, protože se jedná o bakalářskou práci). Cílem naší práce tedy bude na dobovém pozadí, pomocí dostupných pramenů a literatury poukázat na charakteristické znaky *Suity c moll*, včetně jejích mahlerovských rysů, jestliže zde nějaké jsou.

Stav bádání

Suitu c moll dopsal Otakar Ostrčil 7. září 1912, poprvé ji hrála Česká filharmonie za řízení skladatele v Praze 8. března 1914. Autograf partitury¹ je uložen v Českém muzeu hudby v Praze pod signaturou Tr B 503 (Ostrčil 1912). Partitura za Ostrčilova života nevyšla tiskem. První vydání realizovala Společnost Otakara Ostrčila v roce 1939, *Suitu* doplnil klavírním výtahem pro dvě ruce Karel Šolc² (Ostrčil 1939). Druhé a zatím poslední vydání bylo publikováno v roce 1959 (Ostrčil 1959), v rámci edice kapesních partitur (pod číslem 128) ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, s drobnými korekturami a s předmluvou od J. Plavce, ale již bez klavírního výtahu. Nahrávky *Suity* vyšly v Supraphonu, první v provedení Českou filharmonií s dirigentem Karlem Ančerlem v roce 1954 (DV 5418, VM 1266, LPV 427) na gramofonových deskách, nyní znovu vydané v remasterované podobě na CD v rámci řady Karel Ančerl Gold edition, vol. 35, v roce 2004 (SU 3695-2 901; edice obdržela jednu z nejprestižnějších cen v oblasti hudebních nahrávek Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros). Z roku 1979 pochází LP nahrávka *Suity* od Symfonického orchestru Československého rozhlasu, za řízení Jaroslava Krombholce, vydal Panton (D 1612).

Za první badatelské příspěvky můžeme považovat již předkoncertní a koncertní recenze z periodik Smetana a Hudební revue, ve kterých je již o charakteru *Suity* velmi mnoho řečeno, včetně základního rozboru formálního a tematického. Dá se dokonce říci, že všechny další texty z těchto původních článků čerpají takovým způsobem, že dlouhou dobu nově vzniklé práce nepřinášejí žádné nové informace. Podrobněji se k nim vrátíme v analytické části, zde uvedeme pouze chronologický seznam odkazů: Zich 1914, Veselý 1914,

¹ Partitura je psána v konečné podobě, neobsahuje žádné škrty ani úpravy, jedná se o čistopis, ve kterém jsou pouze skladatelovou rukou opraveny drobné chyby v notách (červenou a modrou tužkou). Psáno na papír: J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke No. 9, 28 linig.

² Významný klavírista a autor klavírních výtahů (1893–1985) operních, symfonických a kantátových děl českých autorů, jako např. B. Smetana, A. Dvořák, B. Martinů, O. Ostrčil, B. Vomáčka, O. Jeremiáš, V. Trojan, J. Seidel, J. Hanuš aj., dnes již považovaný za klasika oboru.

Nejedlý 1914, Vycpálek 1914 (otištěna i knižně; Patzaková 1959, s. 30n). Zprostředkovaně, v recenzi skladby O. Jeremiáše (jeho skladba zazněla na koncertě spolu s Ostrčilovou *Suity*) se vyjádřil K. B. Jiráček (Patzaková 1959, s. 31nn). K důležitým pramenům patří korespondence, která je již z velké části vydána knižně: korespondence Otakara Ostrčila s Leošem Janáčkem (Rektorys 1948), s Vilémem Zítkem (Rektorys 1951), s Otakarem Jeremiášem (Patzaková 1959) a se Zdeňkem Nejedlým (Zachařová 1982). Posledně jmenovaná jako jediná zachycuje období od vzniku *Suity* až po její provedení (a také období předchozí a následující), podrobně bude k ní přihlíženo v dalším textu. Zbylá korespondence a ostatní prameny jsou z velké části již zpracovány a inventarizovány. Největší jejich úložiště se nachází v Českém muzeu hudby (kde je uložen i zatím nezpracovaný archiv Společnosti Otakara Ostrčila; některá čísla věstníku, který Společnost vydávala, byly r. 2002 zničeny povodní). Část pozůstalosti O. Ostrčila se nachází v Soběslavi, v pobočce Husitského muzea Tábor, další dokumenty v Archivu Akademie věd (jako součást fondu Zdeňka Nejedlého), v Archivu Národního divadla, v hudebním archivu Národního muzea v Praze a v Janáčkově archivu Moravského zemského muzea. Na soupisu pramenů a tematickém katalogu v současnosti pracuje Markéta Kratochvílová (která momentálně zpracovává na UP v Olomouci disertační práci zaměřenou převážně na orchestrální díla Ostrčilova). V roce 1971 vyšel soupis bibliografie sestavený Blankou Červinkovou (Červinková 1971), který je však již dnes zastaralý a nekompletní (to se týká pramenů nových, ale i starých).

Vzpomínkový charakter má útlá brožurka Jiřího Mařánka *Poslední interview. Na paměť Otakara Ostrčila* (Mařánek 1935), která zachycuje přímé Ostrčilovy názory a čerpá i z prvního interview z roku 1929 (uveřejněného v *Rozpravách Aventina*). Za zmínění stojí: „*Které dílo a který tvůrčí zjev poslední doby na Vás zapůsobil? Mahler.*“ (Mařánek 1935, s. 26). Důležitý článek, týkající se i přímo *Suity*, vyšel v *Pestrém týdnu*³ po dokončení *Křížové*

³ Časopis *Pestrý týden* patřil mezi nejlepší ilustrované časopisy vycházející v období první a druhé československé republiky a za Protektorátu Čechy a Morava (od 2. 11. 1926 do 28. 4. 1945). Udržoval si

cesty v roce 1929 (Götzová 1929). Za ocitování jistě stojí: „Mohli byste nám říci, jak komponujete? Počátkem práce u mne je vždy hudební nápad. Vybudování práce je vedeno hudební invencí. Dělal-li jsem kdy plán předem, bez hudebního nápadu, dopadlo vše jinak. Suita c moll, jedna z mých nejsubtilnějších prací, nazývána jest mými přáteli Suitou ‚Podolskou‘, jelikož vznikla z dojmů, nasbíraných v mém dlouholetém prázdninovém bydlišti, Vápenném Podole v Železných horách. Ale vznikla **absolutně hudebně** [zvýraznil F. V.]. To jest, teprve, když bylo dílo hotovo – uvědomil jsem si jeho vnitřní vztahy k Vápennému Podolu.“ (Götzová 1929, s. 7). Své názory v těchto interview sice Ostrčil vyřkl dlouho po napsání *Suity*, přesto vyjadřují základní postoje, které skladatel zachovával takřka po celé své zralé tvůrčí období.

Ještě za skladatelova života se o Ostrčilovu tvorbu a její vývoj zajímali dva přední čeští muzikologové: Zdeněk Nejedlý a Vladimír Helfert, kteří svá stanoviska k umělci prezentovali nejen skrze hudební periodika, ale i knižně: Nejedlý napsal biografii *Otakar Ostrčil. Vrůst a uzrání* (Nejedlý 1935),⁴ sledující skladatelův vývoj od narození až do roku 1919. *Suitě* v uvedené práci věnuje poměrně rozsáhlý výklad (tamtéž, s. 240–261), založený především na dříve napsané recenzi koncertu (Nejedlý 1914), který ale informačně nepřináší nic nového. Helfert podstatně referoval o Ostrčilovi např. v článcích *Ostrčilův tvůrčí princip* (1935), *Dvě ztráty české hudby. Josef Suk, Otakar Ostrčil* (Helfert 1936a) aj., které syntetizoval v publikaci *Česká moderní hudba* (Helfert 1936b). Především v knize vyzdvihl Ostrčilovu cílevědomou tektonickou metodičnost a konstruktivismus, směřující postupně k tektonickému objektivismu (Ostrčilův inspirační zdroj mimo subjekt staví do protikladu Novákovu a Sukovu subjektivismu) a nové věčnosti (k čemuž prý spěje ve svých symfonických dílech a první signál k tomuto jeho obratu od romantismu je údajně již v *Impromptu* z roku 1911). U Mahlera údajně našel plodné podněty

vysoký standard obrazového a psaného zpravodajství, do vrcholného období světové úrovně patří ročníky 1938–1939 (Vilgus 2001, s. 80).

⁴ Evidentně z jeho práce čerpala, a nic nového nepřinesla magisterská diplomová práce Jiřího Macka z roku 1956 *Otakar Ostrčil. Zrození umělce* (Macek 1956).

k volné polyfoničnosti a tendenci k monumentální stavebnosti (Ostrčilově stylu je vlastní tendence k velké linii a ke „katedrállovému architektonismu“, nikoli k detailu a k drobným formám). Své myšlenky dokázal nejlépe realizovat na poli opery a symfonického orchestru. Ostrčilova harmonie prý vzniká důsledným polymelodickým uplatňováním linearismu při typicky polyfonním myšlení. V souvislosti se *Suitou* se zmínil, že ze všech Ostrčilových děl prozrazuje nejvíce Mahlerovy vlivy, ale v závěrečné fuze že je možno spatřit tentýž konstruktivismus jako v *Impromptu* (Helfert 1936b, s. 74–81).

Stručnou, ale celý Ostrčilův tvůrčí vývoj sledující biografii napsal Josef Bartoš v roce 1936. Co se týká *Suity*, nepřináší o ní informačně nic nového, drží se popisného stylu podobnému Nejedlého textům, a má charakter popularizační. Zmíňme jen dobrou poznámku o instrumentační lehkosti (oproti Mahlerovi) a o narůstání rafinovanosti témat, která se prý (kolem roku 1910) stávají vědomě ironickými i úmyslně triviálními, a o rytmech, které nabývají pochodového rázu (Bartoš 1936, s. 44–47).

V roce 1936 vyšel popularizační spis Mirko Očadlíka *Svět orchestru, II. díl, české orchestrální skladby*, kde *Suitě* věnuje krátkou pasáž. Kromě již známých informací konstatoval, že Ostrčil ve *Suitě*, kterou anticipoval renesanci cyklické formy, svou snahou o objektivní pozorovatelství dosáhl symbiózy představ mimohudebních s principy ryze hudebními, čímž se přiblížil tvůrčí poetice později hlášané I. Stravinským (neoklasicismus). Dále o charakteru *Suity* prohlásil, že: „Její samoučelnost tvarová pak napověděla ony možnosti, které uskutečňovala nová hudba až v dalších desetiletích, zejména v onom čase, kdy nadvládu nad novou tvorbou převzali Stravinskij, Hindemith a pařížská Šestka.“ (Očadlík 1936, s. 408–413).

Brzy na to se v Hudebních rozhledech objevil článek Jiřího Válka *Poučení z díla Otakara Ostrčila* (Válek 1954), který se dá označit za směsici propagandy levicových názorů spolu s hudební „vědou“. Válek si zde přikreslil Ostrčila „k obrazu svému“, sice na základě faktů, ale použitých často v kontextech, které původně neobsahovaly. Mimo jiné se ohradil proti výše zmíněnému Očadlíkovu tvrzení. Na druhou stranu se zmínil o dopise, který

napsal Ostrčil Nejedlému v roce 1909, o kterém nenacházíme žádnou zprávu v kompletní vydané korespondenci (Zachařová uvedla, že v letech 1906–1911 nastala mezi Nejedlým a Ostrčilem přestávka v přátelství a z tohoto období neuvádí žádnou korespondenci; Zachařová 1982, s. 87), v případě věrohodnosti tvrzení se jedná o odkaz na cenný pramen.

Jiří Válek je také autorem obsáhlé stati *Technické prostředky hudební mluvy Otakara Ostrčila* (Válek 1965–1966), která vyšla v Hudební vědě jako třídílný seriál. Tato práce již tak vyhraněná („protiimperialistická“) politická stanoviska neobsahuje a snaží se být legitimní muzikologickou prací. Primárně je stať zaměřena na *Křížovou cestu* a *Honzovo království* a částečně je konfrontuje s *Impromptu* a operou *Poupě*. Napsal, že ve středním období, které začíná od *Kunálových očí* (a zahrnuje *Suitu*), se údajně Ostrčil učil i na dílech R. Strausse a C. Debussyho (především orchestrální instrumentaci), což prý plyne ze skladatelových deníků, dopisů a vzpomínek současníků. K Mahlerovi jej poutala prý spíše programnost, hudebně ideové zaměření a z jeho díla se učil mistrovství hudebního vyjádření nových myšlenek, což jej vedlo k programovému (funkčnímu) uvolnění formy a k využití nových intonačních oblastí ve stavbě melodie a její kombinace s jinými melodiemi, tj. nové polyfonie (tamtéž, s. 598). Text je popisnou sondou do hudební řeči Ostrčilovy, obsahuje mnoho zajímavých postřehů, ale postrádá trochu celkový nadhled (hlavně na Ostrčila jako autora díla v kontextu jiných skladatelů českých či zahraničních). Celkově však autor z velké části rehabilitoval Ostrčila od svých dřívějších značně skreslených názorů a vytvořil kvalitní studii.

Autorem dalšího, přímo průkopnického článku *Ostrčilův stylový přínos a jeho vnitřní polarita* je Jaroslav Jiránek (Jiránek 1968). K zařazení O. Ostrčila do kontextu doby využil kvalitní stať Karla Risingera *Vývoj technických prostředků hudební řeči v české hudbě v období 1890–1918* (Risinger 1967), použitou později pro text do DČHK (DČHK 1972, s. 193–212). Jiránek hlavně řešil Ostrčilův přechod od romantismu k modernějšímu výrazu (charakteristický mimořádnou vývojovou kontinuitou a současně prudkým dynamickým vývojem), který spatřoval především v důsledném domýšlení právě

romantických ideálů, ve kterých Ostrčil celý život vězel. Zmiňme stručně některé důležité myšlenky Jiránkem prezentované (hlavně ty, co se *Suity* týkají): Svůj romantismus Ostrčil likvidoval „vnitřně“ rušením pozůstatků ještě klasické estetiky (pravidla rozvodů akordů), vydal se na cestu stupňování napětí (důsledná chromaticizace hudebního materiálu, směřující až k zrovnoprávnění všech dvanácti tónů, k atonalitě ale poslední krok neučinil). Vyzdvihl souhlasně s Helfertem Ostrčilův smysl pro tektoniku, na druhou stranu nesouhlasil s tradovaným (a stále přejímaným) přesvědčením o Ostrčilově východisku jeho specifické hudební řeči v přísné polyfonii, ale konstatuje, že nástroje a jejich svobodné stavebné (výrazově hierarchizované) vedení je prius a výsledná polyfonní tkáň posterius (tím myslel, ač uplatňoval linearismus vedení hlasů, sledoval více souzvuky, než aby dodržel důslednost linearismu). Průběžným plošným zahušťováním (metoda orchestrálně plošné konstrukce Ostrčilova vedle Stravinského melodicko rytmické konstrukce) či rozředováním disonanční charakteristiky dosahuje ostrčilovsky specifického vytváření kontinuálně proměnných zvukově barevných ploch („Klangfarbenmelodie“). U G. Mahlera se inspiroval janusovskou tváří jeho odkazu: žánrovou konkrétností (aniž by to narušilo tektoniku jeho děl) a symfonickým ožívováním žánrových „zkamenělin“ (tím, že jim propůjčil dynamický procesuální tvar subjektivního výrazu svou metodou orchestrálně plošné konstrukce). Obojí uplatnil i ve *Suitě*.

Miroslav Karel Černý vystoupil na brněnském kolokviu *Musica Bohemica et Europea* v roce 1970 s referátem *Ad vocem Dreigestirn Wagner – Brahms – Mahler in der Beziehung zur tschechischen Musik*, zkoumajícím vliv Wagnera, Brahmsa a Mahlera na české skladatele. Z českých skladatelů jmenoval v části o G. Mahlerovi O. Ostrčila, O. Jeremiáše a K. B. Jiráka jako autory nesoucí ve své tvorbě stopy inspirací Mahlerovými timbry, mahlerovskými meditacemi (v tektonice), ironiemi a trivialismy, ale shrnul, že vliv Gustava Mahlera byl u nich pouze částečný (a v mnohých případech také těžko vymežitelný), protože šli svou vlastní tvůrčí cestou (Černý 1970, s. 394).

V roce 1972 vyšel první ze dvou dílů kolektivní badatelské práce velkého významu *Dějiny české hudební kultury 1890/1945* (DČHK 1972), zahrnující

období let 1890–1918. Mimo jiné zde J. Jiránek zpracoval kapitolu Formování stylů, kde využil své dřívější studie o Ostrčilovi (DČHK 1972, s. 212–235). Autorem textu kapitoly Umělecké osobnosti o Otakaru Ostrčilovi byl Vladimír Lébl (DČHK 1972, s. 148–153), který výstižně charakterizoval Ostrčila jako umělce s vytříbeným intelektem a silným sklonem k racionálnímu řešení věcí osobních i uměleckých, i jeho blízkost k Masarykově filosofii křesťanského humanismu. Jeho tvorba je dle Lébla oproti jiným jeho skladatelským současníkům vysoce intenzivní a ekonomická, nesoucí pečeť téměř absolutní objektivnosti (tyto znaky se objevují již v rané tvorbě fibichovského charakteru). Ve *Suitě* (a už i v *Impromptu*) se snažil nově uchopit a zformovat určitý hudební materiál, odkrýt a vyčerpat nosnost hudebních myšlenek jejich rozvíjením a zejména vzájemnou konfrontací. Silnou stránkou *Suity* není novost hudební invence, ani novost postupů, ale jejich netradiční, neromantické užití. *Suita* po formální stránce přináší v pěti charakterově odlišných větách přesně zvládnuté typy nové, lineárně cítěné útvarnosti (DČHK 1972, s. 158).

Vladimír Lébl navázal na práci M. K. Černého studií *Pražské mahlerovství let 1898–1918* (Lébl 1975), ve které zpracoval vztah pražského hudebního života vůči G. Mahlerovi a jeho dílu do roku 1918. Pražským hudebním životem na přelomu století se hodně zabývá také Jitka Ludvová (Ludvová 1983, 1996, 2007). K práci obou autorů (a autorům dalším) se podrobněji vrátíme v dalším textu.

Vladimír Hudec je autorem stati *Stilwandlungen im Schaffen Otakar Ostrčils* (Hudec 1985), integrující poznatky Helfertovy, Válkovy a Jiránkovy v jeden přehledný celek.

Rozboru Ostrčilovy fugy věnoval část kapitoly Josef Smolka v publikaci *Fuga v české hudbě* (Smolka 1987, s. 374n). Stylem zpracování se přiblížil Miloš Schnierer svou knihou *Svět orchestru 20. století* k Očadlíkově spisu, a v jeho prvním dílu i velmi stručně analyzoval Ostrčilovu *Suitu c moll* (Schnierer 1995, s. 283–287). Podrobněji se k oběma publikacím vrátíme v analytické části.

Na závěr zmiňme autory významných slovníkových hesel: Petra Kvasničková (MGG 2004), Josef Plavec (ČHS 1965), Oldřich Pukl (GROVE 1980).

Hudební život v Praze ve vztahu ke Gustavu Mahlerovi v období od roku 1898 do roku 1914

Pražské premiéry Mahlerových děl

Gustav Mahler působil jako druhý kapelník v Německém zemském divadle v Praze v sezóně 1885/1886. Jeho ředitel Angelo Neumann⁵ mu v hojně míře umožnil pracovat na velkých úkolech,⁶ což Mahlerovi doposud nikdo jinde nedovolil. 25. října 1885 dirigoval Mahler *Mistry pěvce norimberské* a dva dny nato se objevil poprvé dlouhý článek zaměřený na kapelníka a výkon orchestru – v Bohemii.⁷ Dříve zmiňovaly časopisy orchestr, pouze když bylo možné vytknout kolize a nepřesnosti, od tohoto představení Mahlerovu práci reflektovali se zvláštní pozorností a psali o cílevědomém vytváření jiného interpretačního stylu (Ludvová 1996, s. 15). Praha byla pro Mahlera i místem prvního skladatelského úspěchu: „V dubnu 1886 řídil Mahler dobročinný koncert, na němž – odhlédneme-li od ztracené kasselské jevištní hudby – vystoupil **poprvé na veřejnosti jako skladatel** [zvýraznil F. V.]. Betty

⁵ Po zahájení provozu nově postaveného Nového německého divadla v roce 1888 byl Neumann jeho ředitelem až do roku 1910. Mahlera obdivoval od doby, co ho poznal, a sledoval s pýchou jeho umělecký vývoj. Sám se považoval za jeho objevitele a přítele. V roce 1906 odstoupil z divadla Leo Blech, hlavní osobnost Neumannovy éry, a divadlo se pomalu dostávalo do úpadku. Krizi vyřešila až smrt A. Neumanna a nástup nového vedení. Hudebním děním v německé Praze se podrobně zabývá studie Jitky Ludvové (Ludvová 1983) a také stať o osudech pražských divadelních ředitelích 19. století (Ludvová 2007).

⁶ Kvůli mírné laxnosti prvního kapelníka Ludwiga Slanského dirigoval *Čarostřelce*, *Fidelia*, *Ifigenii v Aulidě*, *Mistry pěvce*, *Tannhäusera*, *Rýnské zlato* a *Valkýru* (obě díla v pražské premiéře), *Únos ze Serailu* a *Vodaře*. Úspěch sklídilo jeho provedení Beethovenovy *IX. symfonie*.

⁷ Kromě kritiky Vojtěcha Adalberta Kulhánka v Bohemii vnímaly pozitivně provedení *Mistrů pěvců norimberských* periodika *Politik* (28. 10. 1885 Emanuel Chvála), *Prager Zeitung* (29. 10. 1885 Julius Steinberg) a *Prager Tagblatt* (27. 10. 1885 Carl Tobisch) (Ludvová 1996, s. 80n).

Franková⁸ zazpívala s Mahlerovým klavírním doprovodem tři jeho písně, z nichž jedna, *Hans a Gréta*, se líbila tak, že ji sopranistka musela zopakovat.“ (Blaukopf 1998, s. 61). Prestižní koncert ve prospěch studentů práv v zimní zahradě Grandhotelu Bräuer 18. dubna 1886 byl již druhým ročníkem a Mahlerovi německé divadlo svěřilo sestavení pořadu, který trval tři hodiny. Kromě jiných skladeb dirigoval Brucknerovo Scherzo ze Symfonie d moll, vlastně první uvedení díla Antona Brucknera v Praze vůbec. Kritiku fascinovalo Mahlerovo dirigování z paměti. Kritiky Bohemie a Prager Tagblatt uvádí pouze opakovanou píseň *Hans und Grete*, o ostatních se vyjadřují jen povšechně a nejmenují je. Pouze Prager Zwischenaktszeitung navíc poznamenává, že Betty zpívala *Steh' auf!* a *Lied der fahrenden Gesellen*. Jitka Ludvová první z nich identifikovala jako starší název pro píseň *Frühlingsmorgen* a o druhé píše, že je možné se jen domýšlet, která z cyklu to byla (v kritice je opravdu jen *Lied der fahrenden Gesellen*) a konstatuje, že hlasu Betty Frankové mohla zřejmě nejvíce vyhovovat *Ging heut' morgen über's feld* (Ludvová 1996, s. 20). Jelikož byl Mahler zavázán dříve uzavřenou smlouvou, musel odejít do Lipska, přesto, že byl v Praze spokojený. Neumann chtěl získat Mahlera ihned po vypršení Lipské smlouvy, sympatie k tomuto činu byly na obou stranách, jak Neumannově, tak i Mahlerově. Neumannovi ale bránila již podepsaná smlouva s dirigentem Karlem Muckem a jako druhého kapelníka by ani jednoho z nich zaměstnat nemohl. Situace mu žádnou jinou možnost neposkytla (Ludvová 1996, s. 21n).

Neumann byl spoluprací s Mahlerem nadšen a zval ho alespoň na hostování, když nemohl působit trvale. Poprvé přijel v roce 1888, aby uvedl svou rekonstrukci Weberova fragmentu opery *Die drei Pintos* (*Tři Pintové*).⁹ Uspěl, stejně jako sedm měsíců před tím při lednové premiéře v Lipsku. Obecenstvem byl přijat jako dobrý známý a dílo dosáhlo jedenácti repríz.

⁸ Její kariéře věnovala Jitka Ludvová podrobnou práci a její pozici zpěvačky za Mahlerovy éry trefně vystihuje: „Ve svém oboru jasně kralovala, její výkony často pochvalně komentoval i český tisk, který se jinak německým divadlem nezabýval.“ (Ludvová 1996, s. 17).

⁹ v kulatých závorkách u názvů děl uvádím běžně užívané české ekvivalenty, viz např. publikaci *Gustav Mahler* (Blaukopf 1998) přeloženou Jitkou Ludvovou a Evou Pátkovou.

Mahlerova dirigentská kariéra rostla, postupně prošel Lipskem, Budapeští, Hamburkem (1891–1897) až dosáhl postu ředitele Císařské královské dvorní opery ve Vídni (1897¹⁰–1907). Projevoval stále větší touhu prosadit se i jako skladatel.¹¹ První snahy uvést dílo Gustava Mahlera na českou scénu v Praze projevili Josef Bohuslav Foerster¹² v sezóně 1895/6. Foerster nejprve v Národních listech napsal rozbor Mahlerovy *II. symfonie* pod dojmem jejího

¹⁰ Při nástupu do Vídně zaujal pozornost české Prahy provedením *Dalibora* s Vilémem Hešem. Mahlerovo pojetí a překlad Maxe Kalbecka ovšem vyvolaly nemalé pozdvižení a nesouhlas, ale národní povaze Čechů svitla alespoň naděje k provedení dalších takových děl. Akcentování slovanských opusů Mahlerovi často přinášelo útoky a nepříjemnosti z německé strany. Od této doby čeští Pražané Mahlera pozorně sledovali (Lébl 1975, s. 111n uvádí výčet českých děl provedených Mahlerem).

¹¹ Uvedení jeho děl se zpočátku setkávalo s nepochopením a neúspěchem, přesto se objevovaly i protichůdné ohlasy a tento názorový rozpor přilákal pozornost i osobností, jako byli Bruno Walter (tehdy ještě mladíček) a hlavně Richard Strauss. Strauss projevili zájem seznámit berlínské publikum s instrumentální částí Mahlerovy *II. symfonie*, k čemuž došlo v březnu 1895. Tak Strauss pomohl Mahlerovi klesit cestu jako symfonikovi. Průlom nastal Mahlerovým uvedením celé *II. symfonie* v Berlíně 13. prosince 1895. Nakladatel Weingartner požádal o jeho partitury a Berlín, Drážďany i Lipsko nabízely možnosti provedení Mahlerových děl. Nejčastěji se hrály fragmenty symfonií, což Mahler sice velmi těžce nesl, přesto byl vděčný, že je uváděn a slyšen (Blaukopf 1998, s. 93–100).

¹² Foerster pracoval v Hamburku v letech 1893–1903. V roce 1893 odjel do Hamburku za svou chotí, která zde téhož roku dostala angažmá od Polliniho (vlastním jménem Bernhard Pohl), ředitele na tehdejší dobu moderně vybaveného Městského divadla v Hamburku, tedy i ředitele Gustava Mahlera. Foerster zde působil jako hudební referent (mj. V listu *Hamburger Nachrichten*), soukromě vyučoval a roku 1901 se stal profesorem klavíru na tamější konzervatoři (Blaukopf 1998, s. 78n). V Hamburku se Foerster s Mahlerem velmi sblížili, Foerster jako jediný z hudebníků dokázal tehdy zcela ocenit jeho první tři symfonie, stal se jedním z mála jeho přátel. Mahler obdivoval zase Foersterovy skladby a v roce 1896 provedl světovou premiéru Foersterovy *III. symfonie*. Z hamburských let se nám od Foerstera zachovalo mnoho cenných pramenů o Mahlerovi, o jeho prvních třech symfoniích, o jeho způsobu práce na autorevizích a revizích děl jiných autorů, o vztahu k jiným hudebním osobnostem, skladatelům aj., a jak tvrdí Lébl, je nejspíš možné, že zde podnítil Foerster Mahlerův zájem o dílo B. Smetany (Lébl 1975, s. 120). Když Berta Foersterová-Lautererová přešla v roce 1901 do angažmá ke Gustavu Mahlerovi do Vídně, její manžel ji v roce 1903 následoval. Ve Vídni nastoupil na místo profesora skladby na Nové konzervatoři a působil i jako referent periodik *Wiener Tagblatt* a *Die Zeit*. Vztah Mahlera k Foersterovi ve Vídni již nebyl tak důvěrný, nedošlo ani na v Hamburku slíbené provedení všech Foersterových symfonií Mahlerem, což jistě zapříčinila Mahlerova exponovaná a choulostivá pozice ve dvorní opeře. I přesto nám Foerster zachoval několik svědeckví v dobovém tisku spolu s později vydanými vzpomínkovými knihami, jejichž výčet udává Lébl (Lébl 1975, s. 121n). Autentičnost knižních pramenů občas zkrlesluje Foersterovo psaní po paměti bez dostatečných poznámek.

(dle berlínské kritiky) neúspěšného berlínského provedení, poprvé představil Mahlerovu osobnost českému čtenáři a poté zprostředkoval nabídku Gustava Mahlera, který chtěl dirigovat svoji *II. symfonii* bez nároku na honorář v Praze. Foerster neuspěl (hudební kruhy realizaci díla zamítly, údajně nejvíce proti brojil kapelník Adolf Čech) a ještě byl morálně zostuzen za snahu pomoci se prosadit „jakémusi“ německému kapelníkovi, chlebovárci své manželky (Lébl 1975, s. 111).

Když přijel Mahler na Neumannovo pozvání do Prahy v roce 1898 uvést svou *I. symfonii*, viděli ho Pražané již jako „osobnost velkého světa“ (Lébl 1975, s.103). Symfonické koncerty byly pořádány v německé Praze jen jako součást provozu Nového německého divadla.¹³ Aby se mohlo provedení Mahlerovy *I. symfonie* uskutečnit, musel být divadelní orchestr posílen a rozšířen českými hráči na 90 členů (výdaje při takovém projektu převyšovaly výnos). Vyprodaný sál přijal Mahlerovo představení s nadšením, i sám skladatel byl velmi spokojen. Kritické ohlasy k *I. symfonii* zněly v pozitivním tónu – jak Richarda Batky¹⁴

¹³ První filharmonický koncert A. Neumann uspořádal 20. listopadu 1887, ale zpočátku nebyly jeho snahy obecně dostatečně kvitovány, tudíž souvislého provozu bylo dosaženo až v sezóně 1890/1891. Od sezóny 1894/95 se především díky Neumannově stálé vytrvalosti a úspěšnému koncertu orchestru Berlínské filharmonie s dirigentem K. Muckem rozšířil počet abonentů v dostatečné míře a koncerty se staly stálou součástí programu divadelního spolku. Definitivní okruh posluchačů a modernější dramaturgii přinesl příchod Leo Blecha na místo prvního kapelníka v roce 1898 a za stabilizaci moderního programového typu se zasloužil Alexandr Zemlinský od roku 1911 (Ludvová 1983, s. 119n).

¹⁴ Přínos Richarda Batky (1868–1922) vizme především v jeho kritikách. Stal se hudebním referentem Bohemie a oproti ostatním „opatrným“ přispěvatelům-diletantům (jako např. Wenzel Ritter von Bělsky z Prager Tagblatt) nesmlouvavě kritizoval mělké operní módy a operetní brak. Podílel se i na divadelním dění jako libretista a organizátor. Mahlera obdivoval vytrvale celý život a akcentoval česko-německé prvky v jeho tvorbě. Batkovy články a kritiky ale nejsou emfatickými ódami, jak bylo tehdy zvykem psát v okruhu mahlerovců, nýbrž vypovídají mnoho podstatného o Mahlerově hudbě. Ve svých *Geschichte der böhmischen Musik* ustanovil Batka Mahlera čelním představitelem pojmu *Deutschböhmisches Musik*, čímž jej postavil do konkurence předním osobnostem české hudby, např. B. Smetanovi, a vyvolal tak ostrou polemiku se Zdeňkem Nejedlým. Spolu s texty F. Adlera, O. Zicha a Z. Nejedlého patří k tomu nejlepšímu, co bylo v Praze před válkou o Mahlerovi napsáno. Korespondence (Bartoš 1962, Mahler – Dopisy, s. 145n, 163n) svědčí i o Mahlerově povědomí o Batkovi a o tom, že si jej též cenil. (Lébl 1975, s. 100n).

v Bohemii, ale tak i konzervativce Wenzela Rittera Bělského v Prager Tagblattu a především Josefa Stranského¹⁵ v Batkově Neue musikalische Rundschau: „Ve všech slovech a řádcích věnovaných Mahlerovi bylo něco specificky pražského: pýcha nad vzestupem umělce, jenž byl považován za domácího, i pocity méněcennosti, prozrazující se hektickým obdivem k Vídní jako centru moci, vzdělanosti, kultury.“ (Lébl 1975, s. 104). Mahler poprvé zažil po všech stranách jednoznačně kladný velký skladatelský triumf v Praze.

Následující rok (1899) dirigoval Mahler v Praze Beethovenovu *IX. symfonii* při příležitosti Maifestspiele. Neumann chtěl pozvat Mahlera na další hostování, ale Mahler byl ve Vídni příliš vytížen, než aby mohl nabídky přijmout.

V roce 1901 pozval Neumann na hostování Richarda Strausse, ten ve stínu své symfonické básně *Also sprach Zarathustra* provedl Mahlerův cyklus písní *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Písně potulného tovaryše*). Batka „[...] upozornil na spřízněnost cyklu s *I. symfonií*, zdůraznil [...] německo-české prvky díla, a vyslovil přání uslyšet v příští sezóně Mahlerovu *II. symfonii* vzhledem k tomu, že ‚imposanter lässt sich die landsmännische Tonkunst gar nicht repräsentieren‘.“ (Lébl 1975, s. 105). V roce 1902 však Leo Blech¹⁶ dirigoval jen druhou větu *III. symfonie*.

Poprvé v české části Prahy hrála 18. prosince 1903 v Rudolfinu Mahlerovu hudbu Česká filharmonie.¹⁷ Tehdy zazněla dosud v Praze neprovedená *II. symfonie* pod dirigentskou taktovkou Oskara Nedbala.¹⁸

¹⁵ Josef Stransky, nadšený mahlerián, který v roce 1899 zkoušel roli kapelníka v Novém německém divadle, ale neuspěl. Později nastoupil v New Yorku na Mahlerovo místo ředitele filharmonických koncertů.

¹⁶ Do Prahy přišel v roce 1899. Richard Batka upřednostňoval nejdříve J. Stranskeho, ale později se spřátelili. Vztah k Mahlerovi jako Batka neměl, raději uváděl dílo R. Strausse a proslulou se stala jím v Praze premiérována opera *Salome* v roce 1906.

¹⁷ Spoluúčinkovaly sdružené sbory pražského a vinohradského Hlaholu, a sólistky Božena Durasová a Gabriela Horvátová.

¹⁸ v České filharmonii působil v letech 1896–1906, potom ve Vídni dirigoval do roku 1918 Tonkünstlerverein (do Prahy s tímto souborem přijel zahrát roku 1908 Mahlerovu *I. symfonii*) a do roku 1919 uskutečnil 19 představení některých symfonií Gustava Mahlera (viz Lébl 1975, s. 122). Vídeňská

Výjimečně vyprodaný sál a potřeba opakování stejného díla o deset dní později hovoří o jednoznačném úspěchu u publika. Na koncert přijela i Mahlerova žena. K provedení Mahlerova díla vedly O. Nedbala osobní i citové důvody: Když Mahler působil jako ředitel Dvorní opery ve Vídni, provedl v říjnu 1903 celý Nedbalův balet *Pohádko o Honzovi*, což Mahlerovi jistě nechtěl zapomenout.¹⁹ Citovou příchyllost k Mahlerovi projevil po koncertu v basilejském chrámu v červnu 1903 (kde Mahler dirigoval svou *II. symfonií*), když před Mahlerem poklekl a políbil mu ruku (Lébl 1975, s. 122).

Až 25. února 1904 přijel do Prahy Mahler znovu dirigovat. Provedl celou svou *III. symfonií*,²⁰ která tehdy vzbudila silný, avšak nikoli již tak jednoznačně pozitivní ohlas jako *I. symfonie*. Bipolárnost názorů kritiky výstižně vyjadřují obsáhlé referáty Batky a Bělského. Batka na straně Mahlera jednak napsal přivítací článek k jeho příjezdu, kde načrtl jeho životopisný a tvůrčí portrét, a pak premiérovou recenzi koncertu, kde dílo analyzoval. Bělský „[...] *III. symfonií* odsoudil jako dlouhou, banální, útržkovitou a divokou, prokazující spíše autorskou vůli, chtění, než skutečnou schopnost, skutečné umění.“ (Lébl 1975, s. 105n). Max Brod²¹ správně vystihl v revue Schaubühne „[...] magický,

kritika si jej vážila za hájení Mahlerova díla v době brojící proti Mahlerovi jako skladateli na vídeňské půdě. Od roku 1923 působil ve funkci ředitele a operního šéfa Slovenského národního divadla v Bratislavě. V českém baletu a operetě představoval zakladatelskou osobnost, stylem navázal na módní berlínské a vídeňské skladatelské proudy, patrné jsou i stopy dvořákovské školy. V přepjaté poválečné době byl bohužel v Praze označen za zrádce, což pak vedlo až k jeho tragické záhřebské sebevraždě roku 1930. (DČHK 1972, s. 130).

¹⁹ Premiéra 3. října 1903 (v Praze 24. ledna 1902). Nastudování Nedbalova díla se Mahler věnoval s velkou pečlivostí, provedení se uskutečnilo ve velkolepé výpravě (více než 180 tisíc korun) a bylo údajně prvním baletem, který překonal Mahlerovu nechuť k tomuto žánru. *Pohádka o Honzovi* se stala jistým způsobem i „slavnostní hrou“, když byla hrána na počest státní návštěvy saského krále Jiřího ve Vídni (už 28. dubna 1903, ale jen první dva obrazy), později na počest krále belgického (17. října 1903) a anglického (v roce 1904) (Šíp 1973, s. 117).

²⁰ Vyžádala si velký provozovací aparát, finanční deficit činil 4 500 korun. Mahler přijel až v den premiéry, tak velkou měl důvěru v Neumanna a Blecha.

²¹ Židovský spisovatel, skladatel, právník, hudební vědec a překladatel libret do němčiny. Napsal průkopnickou syntetickou práci o Leoši Janáčkovi (1924), byl důvěrníkem a přítelem spisovatele F. Kafky, jehož dílo zachránil. Z Prahy odešel v roce 1939 do Izraele.

uhrančivý vliv Mahlerovy osobnosti, působící zejména na mladou a nejmladší generaci.“ (Lébl 1975, s. 106). Emfatické reakce máme doloženy kromě Broda (a výše zmíněného Nedbala) také v případě Arthura Bodanského, který před Mahlerovou ženou vyznal svou lásku k Mahlerovi nad lásku k jakékoli ženě (Lébl 1975, s.106) a v umírněnější podobě také v Ostrčilově případě, když napsal Nejedlému: „[...] šel bych teď za Mahlera do ohně.“ (Zachařová 1982, s. 27). Ostrčilovi bylo tehdy 23 let.

Dne 2. ledna 1905 dirigoval Leo Blech Mahlerovu *V. symfonii*. Publikum i kritika reagovali opět kladně i záporně a došlo k vyvrcholení střetu o Mahlerovu hudbu na půdě německé Prahy. I když dílo stojí stále na romantických základech, přesto, jak píše Blaukopf (Blaukopf 1998, s. 155nn), zahajuje *V. symfonie* odklon od faktury ještě mírně klavírní (ve smyslu, že klavírní výtah dokáže vyjádřit všechny hudební myšlenky symfonie) k ryze orchestrální a objevuje se i neobvyklá polyfonie (vyskytuje se již i ve *III. symfonii*); individualizace a sólistické požadavky na každý jednotlivý nástroj pak možná vysvětlují následující citát: „Výkon orchestru byl oceněn jednoznačně a sám Blech učinil nezvyklé gesto, když mu veřejně poděkoval za namáhavou práci a za pochopení.“ (Lébl 1975, s. 107). Batka se postavil tradičně na Mahlerovu stranu svým referátem, v němž vzpomněl jeho diskusi s Mahlerem o programnosti *III. symfonie* a pak se pokusil rekonstruovat vnitřní, psychologický program *V. symfonie*. William Ritter²² nastínil příbuznost Mahlerovy tvorby se secesí: „Jde [hudba Gustava Mahlera] ruku v ruce s dílem Ropsovým,²³ symbolizujíc moderní Vídeň: jako by byla hrána ve wagnerovské architektuře a zdobena Klimtem²⁴ a Kolo Moserem.“²⁵ (Lébl 1975, s. 107).

²² Francouzský spisovatel, estetik, plodný publicista a kritik (1867–1948), žijící delší dobu v Mnichově. Četné studie věnoval české i slovenské kultuře a přispíval kritikami, překládanými J. Cádrou, do Hudebních rozhledů. Napsal monografii o B. Smetanovi (Nováček, Z., ČHS 1965, s. 425).

²³ Félicien Rops (1833–1898), belgický kreslíř a především grafik, samouk. Zařadit jej můžeme mezi francouzské předchůdce symbolismu. Mistrovsky ovládal techniku leptu (řada *Satanique* z roku 1871), snažil se uplatňovat ženské akty v co nejsmyslnějších pozicích, vysmíval se měšťanské počestnosti. V Paříži si založil ateliér a vydával série frivolních grafických listů, které byly ihned po vydání rozebrány. Mezi jeho přátele patřili: Barbey d'Aureville (jemu ilustroval knihu *Diaboliques*), Guy

V říjnu 1907 doprovázel v Novém německém divadle na klavír Otto Klemperer²⁶ Mahlerovy *Kindertotenlieder* (*Písně o mrtvých dětech*). Původně je nacvičil s orchestrem, ten ale v říjnu začal kvůli mzdám stávkovat proti Neumannovi, a tak musel tehdy ještě jako mladý elév nahradit na neodvolatelném koncertu celý doprovodný aparát klavírem. Tentýž rok v listopadu dirigoval na Plodinové burze Vilém Zemánek²⁷ Českou filharmonii při provedení Mahlerovy *IV. symfonie*. Mahler se o tom zmínil v dopise své

de Maupassant a Charles Baudelaire. V Čechách jej objevil, obdivoval a poprvé o něm publikoval Karel Hlaváček (1874–1898), symbolistický a dekadentní básník (Mráz 2003, s. 29).

²⁴ Gustav Klimt (1862–1918), rakouský malíř s českými kořeny, inspirátor nového slohu – secese, nejprve v ateliéru tvořil ve skupině dekorační malby pro architektky F. Fellnera a H. Helmera (Karlovy Vary) v Laufbergerově (jeho učitel) stylu; za výzdobu schodiště Burgtheatru ocenění zlatým křížem za zásluhy císařem Františkem Josefem I.; po smrti jeho mladšího bratra Ernsta Klimta se skupina rozpadla. V roce 1897 založil spolu s dalšími devatenácti umělci protikonzervativní spolek Vereinigung bildener Künstler Österreichs – Secession (Vídeňskou secesi), jehož byl do roku 1905 předsedou. Secesní je jeho záliba v použití neobvyklých formátů (dlouhý a úzký obdélník), kdy se lidská postava proměňuje v asymetrický ornament, vyrostlý z množství drobných ornamentů, založených na geometrických tvarech, čtverci, kruhu a spirále (trilogie *Filozofie*, *Lékařství* a *Právnictví*). V letech 1905–1908 krystalizuje jeho tzv. „zlatý styl“, ve kterém kombinuje lineární kresbu se stylizovanou plošnou zkratkou, do níž převádí veškeré plastické tvary, prorůstá ji dekorem z jemných barevných púltónů prolnutých stříbrem a zlatem (výzdoba Stockletova paláce, *Polibek* aj.). V období 1912–1918 u něj ustupuje dekorativnost ve prospěch duchovního výrazu. Ovlivnil řadu mladých malířů, např. O. Kokoschku a E. Schieleho (Mráz 2003, s. 96n).

²⁵ Koloman Moser, jeden z rakouských architektů a propagátorů nového slohu. Žák největšího rakouského architekta konce 19. století Otto Wagnera (1841–1918). O. Wagner původně vyšel z historismu, od kterého se dobral k jednoduchým uzavřeným tvarům a stereometrické jasnosti architektonických prvků. K. Moser, dohromady se spolužákem Josefem Hoffmannem (1870–1956), vrcholným architektem vídeňské secese (Stockletův palác v Bruselu z let 1905–1911), založil roku 1903 dílny Wiener Werkstätten pro secesní umělecká řemesla (Mráz 2003, s. 79n).

²⁶ v Novém německém divadle působil jako dirigent v letech 1907–1910.

²⁷ Dobrý organizátor, obchodník, umělecký šéf a dirigent České filharmonie v letech 1902–1917, v jejímž čele se oproti očekávání (jako nadějného jej objevil O. Nedbal) nestal příliš tvůrčí osobností (což se projevilo hlavně při hostování dirigentů jako O. Nedbal, K. Kovařovic aj., kdy interpretační úroveň orchestru vždy rapidně stoupla). Všichni jej ale cenili, co se týče řízení Mahlerových děl. Prováděl je kvalitně a často (do roku 1918 dirigoval na deseti koncertech některé z Mahlerových děl, viz tabulku v kapitole 2.2). Přiměl jej k tomu jeho poradce J. Boleška a později možná i Z. Nejedlého vytrvalý kritický tlak či inspirace z úspěchů provedení Mahlerových děl O. Ostrčilem.

ženě: „Dirigent zdejšího českého orchestru dr Zemánek [...] se mi osobně velmi zamlouvá. Provedení, jak mi vyprávěl Bodanzky²⁸ i ostatní bylo prý znamenité.“ (Lébl 1975, s. 125). To hovoří za vše.

V roce 1908 se konala Jubilejní výstava pražské obchodní a živnostenské komory v prostorách holešovického výstaviště. Přes den se pořádaly koncerty populárního charakteru a večer zněly skladby umělecky hodnotnější. Díky tzv. Výstavnímu orchestru, sestaveného z padesáti členů České filharmonie a z šestnácti hráčů německých, mohli tehdy diváci slyšet deset filharmonických koncertů (z celkových 157 koncertů). Jako sólisté vystoupili pianisté Ferruccio Busoni a Emil Sauer, houslista Santa Vicca, samostatné večery účinkovali PSMU a sopranistka Ema Destinnová. Taktovky se ujali Vilém Zemánek a Jan Elsnic, hostovali L. V. Čelanský, O. Nedbal, Vasil Safonov, Artur Nikisch, Michael Serbulov, A. Bodanzky a pro první filharmonický koncert 23. května získal dr Anselm Götz, německý člen výstavního výboru, Gustava Mahlera. Původně chtěl provést vlastní *VI. symfonii*, nakonec rozumně ustoupil a řídil Beethovenovy a Wagnerovy skladby. Aby vyhověl i požadavkům české strany, dirigoval předehru k *Prodané nevěstě* (navrhl mu ji V. Zemánek). Úpravy, které Mahler ve skladbách provedl, reflektoval Josef Boleška.²⁹ Zaměřil se především všeobecně na průběh veřejnosti nepřístupných zkoušek a na retuše (dle něj přesahující obvyklost) v Beethovenových skladbách. Nezapomněl se zmínit o šikovných kopistech České filharmonie, kteří během zkoušek rychle přepsali noty do archivu České filharmonie (a to si Mahler po každé zkoušce party posbíral). (Boleška 1911, s. 300–303). O. Klemperer po letech vzpomněl

²⁸ Arthur Bodanzky působil v Novém německém divadle jako druhý kapelník v letech 1907–1909, vedle prvního Rudolfa Krzyzanowského. Oba doporučil A. Neumannovi Gustav Mahler. V roce 1908 provedl Mahlerovu *II. symfonii*.

²⁹ Hudební publicista především časopisu Dalibor a Hudební revue (1868–1914). Iniciovat vznik České filharmonie v roce 1901 po stávce orchestru Národního divadla, kde pak spolupracoval s O. Nedbalem a později s V. Zemánkem, jehož podnítil, jakožto jeho poradce, k provádění Mahlerových děl. Stál i při zrodu Českého kvarteta a Komorního spolku. Přes značný rozhled projevoval jako kritik názorovou nestálost a často i tendenční ráz. Oblíbil si dílo A. Dvořáka, ale pro novější směry pochopení neměl, ač je zpočátku spisovatelsky sledoval (např. Mahlera) (Štědroň, B., ČHS 1963, s. 119).

nezvyklost tehdejšího provedení Beethovenových a Wagnerových skladeb, kde změny některých temp, nebo naopak stejná tempa v jiném díle zapříčinili takové rozdíly, že zněly jako nové symfonické opusy (Lébl 1975, s. 125).

Mahler se cítil v Praze velmi dobře, i výbornost a poddajnost orchestru si pochvaloval (Lébl 1975, s. 125). Díky tomu změnil rozhodnutí provést světovou premiéru své *VII. symfonie* v Berlíně či v Mnichově a určil ji pro Prahu. Na posledním zářijovém výstavním filharmonickém koncertu 19. září 1908 zahrál Výstavní orchestr pod Mahlerovým vedením *VII. symfonii*. Orchester musel být rozšířen o hráče Nového německého divadla i o profesory konzervatoře na počet sto členů a nacvičoval pod dirigentskou taktovkou V. Zemánka od poloviny srpna. Mahler přijel až dva týdny před koncertem, které věnoval retuším, autokritickému odposlouchávání a neustálému překomponování. Četnost zkoušek a jejich nezvyklá atmosféra přilákaly všeobecnou pozornost a zájem o symfonii stoupal. Do Prahy se na premiéru sjel celý okruh „mahlerovců“, mezi nimi: Guido Adler,³⁰ S. Lipiner, A. Berg, A. Webern aj. Lébl uvádí kuriózní situaci, která provázela provedení: Ten večer se konal karneval, a tak se příchozí na premiéru museli prodírat rejem masek. Po doznění Mahlerova díla zaskočila vycházející diváky císařská hymna v podání vojenské „Platzmusik“ (Lébl 1975, s. 126). Podivuhodná to symbióza symfonie spolu s maskami a dechovkou – přímo mahlerovská. Sympatie diváků narůstaly s každou větou, až na konci Mahlera zahrnuli ovacemi. J. Boleška se zmínil o dvojím dirigentském zakolísání a vyzdvihl generálku nad oficiální premiéru, kde podle něj dirigoval ještě „[...] s nepokrytým nadšením“ (Boleška 1911, s. 303). Alma Mahlerová i O. Klemperer se vyjádřili v tónu berlínských či vídeňských kritik, že to byl pouze succès d'estime (Lébl 1975, s. 126). „Ti

³⁰ Adler roku 1885 nastoupil na místo mimořádného profesora německé části univerzity v Praze, záhy rozpoznal Mahlerův talent a velmi jej podporoval v roce 1888 poskytl doporučení pro jmenování Mahlera ředitelem Královské maďarské opery v Budapešti, r. 1897 domluvil peněžitou podporu pro vydání partitur Mahlerovy *I. a III. symfonie*, od roku 1898 byl důvěrníkem Mahlerovy rodiny ve Vídni a po Mahlerově smrti vydal dodnes aktuální a inspirativní drobnou monografii (Adler 1916).

zasvěcenější, např. Felix Adler,³¹ označili úspěch premiéry dokonce za nebyvalý, překvapující, srovnávající tuto Mahlerovu premiéru s většinou minulých. Z pražské kritiky pozitivně reagoval vedle F. Adlera také Batka v Prager Tagblatt a nejmenovaný pisatel v Prager Abendblatt, Zdeněk Nejedlý³² ve Dni a kupodivu také Šilhan³³ v Národních listech a anonym v Daliboru; zásadně negativní kritiku napsal pouze Nebuška³⁴ v Hudební revue.“ (Lébl 1975, s. 127).

V roce 1910 (18. 4.) dirigoval Otakar Ostrčil Orchestrální sdružení na Plodinové burze, kde zazněly tři písně³⁵ ze sbírky *Des Knaben Wunderhorn* (*Chlapcův kouzelný roh*)³⁶ v podání Gabriely Horvátové. Celé dílo se dočkalo provedení až 8. března 1913 v rámci Cyklu písní Gustava Mahlera, vzniklého z iniciativy Z. Nejedlého, jenž k němu vedl úvodní výklady. Konal se v sále Hlaholu, zpívali: Eliška Svěčená (soprán), Růžena Wolfová (soprán), František Jelínek (tenor), A. Strahl (jméno a obor neuvedeny) a na klavír je doprovázel

³¹ Stal se nástupcem po R. Batkovi v Bohemii. Přišel z Drážďan a zpočátku nasadil silně kritický kurs proti Novému německému divadlu.

³² Jemu bude věnováno více textu v následující kapitole.

³³ Antonín Šilhan (1875–1952), český hudební kritik a spisovatel, přispíval zejména do Národních listů v letech 1910–1941, větší články, četné kritiky a recenze psal i do periodik Smetana a Hudební revue. Stal se horlivým členem a funkcionářem Umělecké besedy, v rámci jejího sborníku publikoval studii o jejím hudebním odboru s užitečným přehledem populárních koncertů (Černušák, G., ČHS 1965, s. 692).

³⁴ Otakar Nebuška (1875–1952), hudební spisovatel, organizátor a skladatel samouk. Po zanechání skladatelské činnosti přispěl životopisy hudebníků (V. Novák, J. Suk, O. Nedbal, K. Hoffmeister) do *Kalendáře českých hudebníků*, pak psal do Dalibora, Národních listů, ale hlavně do Hudební revue, kterou založil spolu s K. Steckerem a K. Hoffmeisterem. Místopředseda a reformátor Umělecké besedy, podílel se na reorganizaci Hudební matice ve vůdčí vydavatelský podnik nové české hudby, kde připravil k tisku téměř všechna díla v letech 1907–1925, předseda komise pro nové vydání díla A. Dvořáka (Černušák, G., ČHS 1965, s. 152n).

³⁵ *Der Schildwache Nachtlid* [Zpěv noční hlídky], *Wer hat dies Liedlein erdacht?* [Odkud tu písničku znám?] a *Wo die schönen Trompeten blasen* [Kde zvuk krásných mne polnic vábí]. V hranatých závorkách u písní uvádíme překlady uvedené tehdy na koncertním programu, český překlad Josef Vymětal.

³⁶ v té době si ještě nemohl dovolit hrát s Orchestrálním sdružením větší Mahlerovo dílo kvůli prozatím nedostatečnému počtu hudebníků. Brzy se mu však rozšíření povedlo, načež dosáhl 27. ledna 1913 velmi kvalitního provedení Mahlerovy *V. symfonie*, pro úspěch reprízované 2. února.

Otakar Ostrčil. Orchestrálního provedení se kompletnímu cyklu v pražském prostředí mahlerovského období nedostalo.

Hned 28. října 1911³⁷ dirigoval Ostrčil na Koncertu hudebního listu Smetana Českou filharmonii, ovšem jen jako hostující dirigent. Karel Burian (tenor) zazpíval dvě písně z Mahlerova cyklu Sedm písní z poslední doby: *Revelge [Budíček]*³⁸ na texty z *Chlapcova kouzelného rohu* (Clemens Brentano a Achim von Arnim) a *Ich bin der Welt abhanden gekommen [Já žiji vzdálen této země hluku]* na Rückertovy texty. Další tři písně: *Um Mitternacht [Šla půlnoc dál]*, *Ich atmet' einen Linden Duft [Já dýši rád tu vůni lípy!]* a *Liebst du um Schönheit [Rád máš-li krásu]*, také na Rückertovy texty z téhož cyklu, zazněly až 7. května 1915 v hotelu Central na Večeru Spolku pro pěstování písně v Praze. Zpívala Anna Slavíková-Jordánová (soprán), doprovázel O. Ostrčil na klavír. Zbylé písně cyklu: *Der Tamboursg' sell* na texty z *Chlapcova kouzelného rohu* a *Blicke mir nicht in die Lieder* na Rückertovy texty v mahlerovském období v Praze na koncertech nezazněly vůbec.

Rok 1912 poctil Prahu dvěma mahlerovskými premiérami. První z nich se odehrála v české části Prahy, konkrétně ve Smetanově síni, kde Česká filharmonie 28. ledna zahrála v čele s V. Zemánkem Mahlerovu *VI. symfonii*. Té neplatila tak velická pozornost jako provedení *VIII. symfonie* orchestrem Německého zemského divadla v Novém německém divadle ve dnech 28. a 29. března pod taktovkou Alexandra Zemlinského.³⁹ Přesto zmiňme alespoň stať

³⁷ Poznamenejme, že dne 18. května 1911 zemřel Gustav Mahler.

³⁸ Viz poznámku č. 31. Od 3. 10. 1915, kdy V. Zemánek dirigoval některé z Mahlerových písní, se začalo užívat překladů od Otakara Zicha po celý zbytek Mahlerova kultu v Praze a užívá se jich i v současnosti (Ludvová 1996, s. 84–90).

³⁹ v roce 1911 jej angažoval H. Teweles na místo 1. dirigenta Nového německého divadla, aby nahradil pochybného Paula Ottenheimera. S Mahlerem se důvěrně seznámil v roce 1900, kdy mu dvorní opera provedla operu *Es war einmal*, Mahlerovu ženu učil hudební teorii, v roce 1906 vytvořil klavírní výtah Mahlerovy *VI. symfonie* a od května 1907 na Mahlerovo přání nastoupil do funkce kapelníka dvorní opery. Po odstoupení Mahlera Zemlinsky působil ve Volksoper. Spolu s Arnoldem Schönbergem (kterého učil harmonii a provdal za něj svou dceru) patřil k nejvěrnějším mahlerovcům a do roku 1918 dirigoval v Praze na deseti koncertech některé z Mahlerových děl (viz tabulku č. 2), což patřilo k jeho vrcholným výkonům. Stal se prvním dirigentem Nového německého divadla, který vzbudil pozornost i

M. Broda inspirovanou jejím provedením (Lébl 1975, s. 106), ale hlavně Brodův obdiv k Mahlerovy manifestovaný Brodovými kompozičními pokusy jím uvedenými na koncertě dne 17. března 1912 v Praze.⁴⁰

Když v roce 1906 dokončil Mahler *VIII. symfonii*, musel čekat, až nashromáždí dostatečné finanční prostředky na její provedení. Podařilo se mu je nasbírat a symfonii realizovat až za čtyři roky v Mnichově. Ve Vídni zazněla ve stejném roce jako v Praze, tudíž rovněž velmi brzy. Mnichovské provedení čítalo 1030 účinkujících, což dokládá přetištěný program v Blaukopfově knize (Blaukopf 1998, s. 201); oproti tomu v Praze vystoupilo odhadem pouze 520 osob (Lébl 1975, s. 109). Pražskou premiéru provázely nemalé komplikace, když z antisemitských důvodů (směřovaných proti Židům: G. Mahlerovi, A. Zemlinskému i řediteli Heinrichu Tewelesovi⁴¹) odřekli slíbenou pomoc mnozí členové pěveckých spolků Deutscher Männergesangverein a Deutscher Singverein. Situaci na poslední chvíli zachránil stodvacetičlenný Filharmonický sbor z Vídně, který tam dílo zpíval již 14. a 15. března, finanční výdaje tím ale výrazně stouply. Dne 25. 3. přijel do Prahy Arnold Schönberg přednést svou studii o Mahlerovi (původně zamýšlenou pouze o Mahlerově *Osmé symfonii*) v Lese- und Redehalle deutscher Studenten v Krakovské ulici. Vyzdvihl význam Mahlerova génia, ostře vystoupil proti dosud uplatňovaným výtkám tehdejších kritiků vůči Mahlerovu dílu (jako banálnost a neoriginálnost témat, přílišná sentimentalita atd.) a v mnohém se stal jeho text podnětným pro další muzikologická bádání (upozornil např. Na některé tektonické originality,

v českém hudebním životě, a i když byl „jen“ 1. dirigent, stál ve stejné vůdčí roli jako K. Kovařovic v Národním divadle. Do Prahy pozval ke spolupráci do Nového německého divadla: Karla Horwitze (1911–1914), Heinricha Jalowetze (1916–1923) a Antona Webera (asi 1917, záznamy z popřevratové doby se nedochovaly). Lébl podrobně uvádí prameny a literaturu k A. Zemlinskému (Lébl 1975, s. 108).

⁴⁰ Koncert pořádal Klub deutscher Künstlerinnen. V Brodově klavírním doprovodu zazněla mj. píseň „[...] *Pavillon aus Porzellan*, napsaná na text dobře známý z Mahlerovy *Písně o zemi*. Felix Adler Brodovy skladby nemilosrdně zřezal a vytkl nápadné vlivy Regera, Mahlera a Schönberga.“ (Lébl 1975, s. 106).

⁴¹ Jako dramaturg A. Neumanna působil od roku 1888 až do roku 1900. Funkci ředitele Nového německého divadla zastával po Neumannově éře v letech 1911–1918, před tím byl referentem Bohemie a šéfredaktor Prager Tagblattu, mj. angažoval dirigenta Alexandra Zemlinského.

na přeceňování Mahlerovy instrumentace na úkor jiných kvalit v Mahlerově díle atd.). Shrnuje to nakonec slovy: „Bojoval jsem tu o Mahlera a jeho dílo. Polemizoval jsem, řekl jsem tvrdá a ostrá slova proti jeho protivníkům.“ (Schönberg 2004, s. 40) a Lébl dodává: „[...] jeho proslov vzbudil hluboký dojem, byl velmi komentován a patří dodnes k nejpodstatnějším mahlerovským konfesím.“ (Lébl 1975, s. 110). Generální zkouška i obě provedení (konaná pod názvem Gustav Mahler – Fest) reflektovala celá Praha. Tisk, jak německý, tak i český, se o situaci nesmírně zajímal a podával o všem podrobné informace. Přestože němečtí pořadatelé nevyužili možnosti pronajmutí např. Smetanovy síně a představení se uskutečnilo ve stísněných prostorách, působilo provedení symfonie velkolepě a přísně odborná kritéria, zoufající si nad nedostatkem místa a nekvalitou poslechu, šla nakonec stranou.

3. dubna 1913 zpívali Maria Philippiová (alt) a William Miller (tenor) v Novém německém divadle za doprovodu orchestru Německého zemského divadla s dirigentem A. Zemlinským Mahlerovy *Das Lied von der Erde (Písň o zemi)*. Dílo napsané na čínskou poezii přebásněnou Hansem Bethge.

Dne 6. listopadu 1918 dirigoval O. Ostrčil Českou filharmonii jako host při příležitosti cyklu symfonických koncertů Dámského komitétu ve Smetanově síni Mahlerovu *IX. symfonii*. Byla to poslední premiéra Mahlerova symfonického díla v Praze. „Jakkoli byla Mahlerova tvorba hojně hrána v Praze i po roce 1918, pro mahlerovství ve smyslu určitého hnutí byl tento rok přece jen hraničním. Ve dvacátých letech se již nezadržitelně prosadily nové vrstvy hudebních aktualit, mahlerovské kritiky ztrácely na bojovně polemickém tónu a staly se běžnými referáty posuzujícími kvalitu interpretace ad hoc [...]. Pražské mahlerovství se stalo historií a muselo přejít mnoho let a událostí, než byl Mahlerův zjev poznovu mocně aktualizován, ve světě i u nás.“ (Lébl 1975, s. 128).

Následující přehledová tabulka porovnává uvedení Mahlerových děl poprvé v Praze se světovými premiérami. Údaje vychází z přílohy Léblovy

studie (Lébl 1975, s. 132–135),⁴² z hesla Mahler, Gustav ve slovníku Grove (Mitchell, D., GROVE 1995, s. 527nn) a z publikace Jitky Ludvové (Ludvová 1996). Díla jsou seřazena podle data jejich vzniku.

Dílo	Premiéra		V Praze poprvé uvedeno
	Rok	Místo	
píseň Hans a Gréta (Mahler)	1886	Praha	1886
píseň Frühlingmorgen (R. Leander)	1886	Praha	1886
píseň Ging heut' morgen über's Feld (nejistá informace) ze sbírky Písně potulného tovaryše (Mahler)	1886	Praha	1886
rekonstrukce opery K. M. von Webera Tři Pintové	1888	Lipsko	1888
Symfonie č. 1	1889	Budapešť	1898
Symfonie č. 2	1895	Berlín	1903
Písně potulného tovaryše (Mahler)	1896	Berlín	1901
Der Schildwache Nachtlied z písňové sbírky Chlapcův kouzelný roh (Brentano a Arnim)	1892	Berlín	1910
Wer hat dies Liedlein erdacht? z písňové sbírky Chlapcův kouzelný roh (Brentano a Arnim)	1893	Hamburg	1910
Wo die schönen Trompeten blasen z písňové sbírky Chlapcův kouzelný roh (Brentano a Arnim)	1900	Vídeň	1910
Chlapcův kouzelný roh (Brentano a Arnim)	1900	Vídeň	1913
druhá věta z 3. symfonie	1896	Berlín	1902
Symfonie č. 3	1902	Krefeld	1904
Symfonie č. 4	1901	Mnichov	1907
Symfonie č. 5	1904	Kolín nad Rýnem	1905
Písně o mrtvých dětech (Rückert)	1905	Vídeň	1907
Revelge z cyklu Sedm písní z poslední doby na texty z Chlapcova kouzelného rohu (Brentano a Arnim)	1905	Vídeň	1911
Ich bin der Welt abhanden gekommen z cyklu Sedm písní z poslední doby (Rückert)	1905	Vídeň	1911
Ich atmet' einen Linden Duft z cyklu Sedm písní z poslední doby (Rückert)	1905	Vídeň	1915
Um Mitternacht z cyklu Sedm písní z poslední doby (Rückert)	1905	Vídeň	1915
Liebst du um Schönheit z cyklu Sedm písní z poslední doby (Rückert)	1905	Vídeň	1915
Symfonie č. 6	1906	Essen	1912

⁴² Lébl ve všech případech textové přílohy chybně označuje Viléma Zemánka jako Václava.

Symfonie č. 7	1908	Praha	1908
Symfonie č. 8	1910	Mnichov	1912
Píseň o zemi (Bethge)	1911	Mnichov	1913
Symfonie č. 9	1912	Vídeň	1918

Mahlerova díla v Praze zazněla poměrně záhy po jejich světových premiérách. Počáteční zásluhy na Mahlerově recepci u nás měla německá část Prahy (konkrétně jeho „objevitel“ a pražský ředitel Nového německého divadla Angelo Neumann). Německé instituce v Praze své české protějšky však nijak zřetelně nepřevýšily početností mahlerovských premiér, jen minimálně. Abychom jen nerozlišovali, můžeme také konstatovat vzájemné oboustranné spolupráce či výpomoci dané jednak nedostatkem kvalitních instrumentalistů v počátcích symfonického provozu, ale také Mahlerovými požadavky na velké množství hráčů u některých jeho symfonií. Podobně jako Richard Wagner stal se i Gustav Mahler uměleckým ideálem pražských Čechů i Němců.

K celkovému zhodnocení mahlerovského období nám dobře poslouží tabulka, která čerpá z týchž zdrojů jako předchozí, přičemž díla jsou řazena dle Soupisu Mahlerova díla, který uveřejnila Mezinárodní společnost Gustava Mahlera, podobně jako je využito v Blaukopfově knize (Blaukopf 1998, s. 231n).

Dílo	Provedeno dne	Místo provedení, orchestr, poznámka	Dirigent
Čtrnáct písní a zpěvů z mladých let	18.4.1886	Grandhotel Bräuer, jen 2 písně, klavír G. Mahler	
	12.10.1909	jen 2 písně, nejspíš premiérově	
	7.5.1915	jen 7 písní, hotel Central, klavír O. Ostrčil	
Písně potulného tovaryše	18.4.1886	Grandhotel Bräuer, 1 píseň (nejistá), klavír G. Mahler	
	14.3.1901	Nové německé divadlo, orch. NZD	R. Strauss
	23.3.1909	Rudolfinum, ČF	K. Kovařovic
	26.2.1913	sál Hlaholu, klavír O. Ostrčil	
	7.5.1915	hotel Central, klavír O. Ostrčil	
	28.10.1917	Smetanova síň, ČF	V. Zemánek
Chlapcův kouzelný roh	18.4.1910	jen 3 písně, Plodinová burza, Orchestrální sdružení	O. Ostrčil
	8.3.1913	sál Hlaholu, klavír O. Ostrčil	
	7.5.1915	jen 6 písní, hotel Central, klavír O. Ostrčil	
Písně o mrtvých dětech	16.10.1907	Nové německé divadlo, klavír O. Klemperer	
	9.3.1913	sál Hlaholu, klavír O. Ostrčil (+ Jednotlivé písně)	
	20.3.1914	Rudolfinum, orchestr NZD	A. Zemlinsky
	31.3.1916	Nové německé divadlo, orch. NZD	A. Zemlinsky
	27.1.1918	Smetanova síň, ČF	V. Zemánek
	28.2.1918	Smetanova síň, ČF	K. B. Jiráek

Sedm písní z poslední doby	28.10.1911	jen 2 písně, Rudolfinum, ČF	O. Ostrčil
	7.5.1915	jen 4 písně, hotel Central, klavír O. Ostrčil	
	3.10.1915	jen 2 písně, Smetanova síň, ČF	V. Zemánek
rekonstrukce opery K. M. von Webera <i>Tři Pintové</i>	18.8.1888	Nové německé divadlo, orch. NZD, 11 repríz	G. Mahler
	13.1.1917	Městské divadlo na Královských Vinohradech	O. Ostrčil
Symfonie č. 1 D dur	3.3.1898	Nové německé divadlo, orch. NZD	G. Mahler
	28.3.1908	Rudolfinum, Wiener Tonkünstlerorchester	O. Nedbal
Symfonie č. 2 c moll	18.12.1905	Rudolfinum, ČF	O. Nedbal
	28.12.1905	Rudolfinum, ČF	O. Nedbal
	14.10.1908	Nové německé divadlo, orch. NZD	A. Bodanzky
	2.11.1913	Rudolfinum, ČF	V. Zemánek
	25.4.1915	Smetanova síň, ČF	V. Zemánek
	9.3.1917	Nové německé divadlo, orch. NZD	A. Zemlinsky
Symfonie č. 3 d moll	6.3.1902	jen 2. věta, Nové německé divadlo, orch. NZD	L. Blech
	25.2.1904	Nové německé divadlo, orch. NZD	G. Mahler
	27.3.1914	Nové německé divadlo, orch. NZD	A. Zemlinsky
	5.4.1914	Nové německé divadlo, orch. NZD	A. Zemlinsky
Symfonie č. 4 G dur	3.11.1907	Plodinová burza, ČF	V. Zemánek
	26.12.1909	Plodinová burza, ČF	V. Zemánek
	17.3.1911	Rudolfinum, Teplitzer städtische Orchester	J. Reichert
	7.11.1915	Smetanova síň, ČF	V. Zemánek
Symfonie č. 5 cis moll	2.3.1905	Nové německé divadlo, orch. NZD	L. Blech
	27.1.1913	Rudolfinum, Orchestrální sdružení	O. Ostrčil
	2.2.1913	Rudolfinum, Orchestrální sdružení	O. Ostrčil
Symfonie č. 6 a moll	28.1.1912	Smetanova síň, ČF	V. Zemánek
	?	Smetanova síň, ČF	V. Zemánek
Symfonie č. 7 e moll	19.9.1908	Výstavní pavilón, Výstavní orchestr	G. Mahler
Symfonie č. 8 Es dur	28.3.1912	Nové německé divadlo, orch. NZD	A. Zemlinsky
	29.3.1912	Nové německé divadlo, orch. NZD	A. Zemlinsky
Symfonie č. 9 D dur	6.11.1918	Smetanova síň, ČF	O. Ostrčil
klavírní výtah Symfonie č. 1–7	13., 17., 20., 24., 27. a 31.1.1912	sál Hlaholu, výtah pro čtyřruční klavír hráli O. Ostrčil a B. Čapek	
klavírní výtah Symfonie č. 2 c moll	31.3.1913	Klementinum, výtah pro čtyřruční klavír hráli K. B. Jirák a F. Pujman	
Píseň o zemi	3.4.1913	Nové německé divadlo, orch. NZD	A. Zemlinsky
	14.3.1916	Smetanova síň, ČF	O. Ostrčil
	31.1.1918	Nové německé divadlo, orch. NZD	A. Zemlinsky
Použité zkratky: orch. NZD orchestr Německého zemského divadla ČF Česká filharmonie			

Jak bylo řečeno výše, hudební Praha česká i německá provedla zhruba stejné množství pražských premiér Mahlerových děl. Z hlediska celkového počtu mahlerovských představení však jednoznačně dominuje česká produkce (jen kdybychom započítali jedenáct repríz opery *Tři Pintové* v německém divadle,

dosáhli bychom přibližně stejné četnosti v institucích obou národností). Porovnáme-li pouze orchestr Německého zemského divadla s orchestrem České filharmonie, dosáhneme stejného počtu u obou těles. Na českou scénu se povedlo Mahlera uvést poprvé O. Nedbalovi a Česká filharmonie pod taktovkou V. Zemánka se starala o udržení Mahlera na stálém repertoáru. Ostrčil pak vhodně doplňoval produkci hlavních scén v čele Orchesterálního sdružení i jako host České filharmonie (věnoval se hodně i Mahlerovým písním a klavírnímu doprovodu). Co nás může také zajímat, je skutečnost, že z celkových šedesáti pěti provedení se podílel Otakar Ostrčil na sedmnácti, což činí 26 % z produkce celkové a 49 % z české (když ovšem počítáme i jeho klavírní činnost v Hudebním klubu). Ze symfonií zněly nejčastěji *II.* až *V.*, ostatní méně často, z písní se hrály nejvíce *Písně potulného tovaryše* a *Písně o mrtvých dětech*.

Kult Gustava Mahlera v české Praze s přihlédnutím k úloze Otakara Ostrčila v něm do roku 1914

V české Praze se objevovala Mahlerova díla spolu s díly R. Strausse, C. Debussyho, A. N. Skrjabina, A. Schönberga a jeho žáků jako součást různorodého proudu německé, francouzské a ruské soudobé hudby, což jistě přispělo k rozštěpování české hudební tvorby. V čele dobové moderny stáli V. Novák a J. Suk, když do toho se začal prosazovat O. Ostrčil, později i L. Janáček a už i mladší generace. Nebyla ani ještě ukotvena bezprostřední hudební minulost ve smyslu záštitné tradice. Díla Z. Fibicha, A. Dvořáka, ale dokonce i B. Smetany se stala terčí ostrých bojů a různých interpretací. Diference v názorech vyústily ve spor o orientaci české hudby a nenašel se nikdo, kdo by dokázal programově prosadit pluralitu hudebních hodnot. Spory o jednotné směřování byly v hudbě kolem roku 1910 daleko prudší než diskuse v oblasti výtvarné a literární, uplatňovala se často vyhrocená řešení: „bud’ – anebo“. Mahler byl do těchto bojů zahrnut a poměr k němu byl jasným ukazatelem názorové příslušnosti k táboru té či oné strany.⁴³ Nejedlému se Mahler stal hlavním, protože soudobým a aktuálním, osovým pojmem jeho estetického programu vedle Smetany a Fibicha (Lébl 1975, s. 112n). Byla to ale nejspíš obliba děl Gustava Mahlera Otakarem Ostrčilem, která původně přiměla Nejedlého ke snaze reflektovat Mahlera.

Na filozofické fakultě Karlovy univerzity, kam Otakar Ostrčil nastoupil v roce 1897 na moderní filologii a bohemistiku, se přátelil mimo jiné se Zdeňkem Nejedlým a také se Zdeňkem Wirthem. Posledně jmenovaný byl Ostrčilovým spolužákem a od něj údajně poprvé slyšel v roce 1898 o Gustavu Mahlerovi jako o mladém, velmi nadějném (ale takřka neznámém) dirigentovi,

⁴³ To například způsobilo, že se dlouhou dobu ani neuvažoval Mahlerův možný vliv na lidi z „druhého tábora“ a jejich kladný vztah k němu, ač třeba hudba Josefa Suka jistě vazby vykazuje, jak ještě bude dále řečeno. Nejedlého skupina si ho jednoduše programově přivlastnila a chovala se k němu téměř majetnický.

nastupujícím na post kapelníka dvorní opery ve Vídni. V červenci 1899 pobýval Ostrčil ve Štýrském Hradci na prázdninách u svého strýce Antonína Anděla, který mu vyprávěl o svém přátelství s Mahlerem již za studií v Jihlavě a pak i z konzervatoře ve Vídni, kde spolu chodili na opery (vzpomínal hlavně na Mahlerovo uchvácení Wagnerovými *Meistersingery*).⁴⁴ Podrobnější obraz o Mahlerovi si udělal zanedlouho po prázdninách u strýce – po přečtení Nodnaglovy knihy *Jenseits von Wagner und Liszt*, kterou pořídil Z. Nejedlý a jež dále obsahovala informace o Straussovi, Schillingsovi, Pfitznerovi a jiných. Mahlerovu hudbu poznali oba ale až na koncertě pražského německého divadla 17. března 1901, kde hráli *Písně potulného tovaryše* (viz předchozí kapitolu), to je prý natolik zaujalo (a vydráždilo k tomu poznat více), že se domluvili, že si opatří partitury čtyř symfonií, o kterých se dočetli ve výše zmíněné publikaci.⁴⁵ První dvě opatřil Nejedlý, druhé dvě měl pořídit Ostrčil a tak se i zřejmě stalo (Nejedlý 1935, s. 79n). V dopise ze 17. 6. 1902 poděkoval Ostrčil Nejedlému za půjčené symfonie a dále: „První [Mahlerovu symfonií] jsem už hrál a šel bych teď za Mahlera do ohně.“ (Zachařová 1982, s. 27) a oznamuje, že si objednává jeho *III. symfonii*. Počínaje tímto dopisem již jednoznačně dal najevo, že si Mahlerovu hudbu oblíbil.⁴⁶ Další vyznání nacházíme v dopise zasláném

⁴⁴ Do této doby se Ostrčil nijak intenzivně o Mahlerovu osobu nezajímal, jinak by si jistě nenechal uniknout Mahlerovo dirigování v Praze téhož roku v květnu (viz předchozí kapitolu), takže na Mahlerovu osobu přišla u strýce Anděla řeč spíše shodou okolností, než přímým tázáním Ostrčilovým.

⁴⁵ Je ovšem zvláštní, že si nechali uniknout 6. 3. 1902 provedení druhé věty z Mahlerovy *III. symfonie*, proto se nabízí hypotéza, že šli v roce 1901 spíš na koncert R. Strausse (jeho osobnost Nejedlý kriticky sledoval), který dirigoval svého *Zarathustru* (viz předchozí kapitolu), než že by šli cíleně na Mahlerovy písně. Dojem z nich nejspíš možná byl „[...] silný, ale spíše znepokojující, dráždivý, vzbuzující touhu, poznat více“, jak Nejedlý popisuje zážitek z koncertu v monografii o Ostrčilovi (Nejedlý 1935, s. 80), ale touha „poznat více“ asi ještě nebyla tak silná.

⁴⁶ Nejedlý se k pochopení a oblibě Mahlerovy hudby dopracoval až později (o tom pojednává další odstavec), ale je potřeba zmínit následující: Ostrčil a Nejedlý byli velmi dobří přátelé s podobnými názory na tehdejší hudební dění (např. oba milovali dílo Smetanova a Fibichova), proto nejspíš Nejedlého zaujalo Ostrčilovo nadšení pro Mahlera (které ho muselo vnitřně provokovat, protože sám k Mahlerovi zpočátku nezastával tak jednoznačně pozitivní stanovisko, jak ještě vyplývá z Nejedlého prvních kritik v časopise *Osvěta*) a nutilo ho zkoumat možný vliv Mahlerovy tvorby na Ostrčilovu skladatelskou činnost, kterou velmi bedlivě sledoval. V Ostrčilovi, jakožto Fibichovu žáku a

Nejedlému 10. 7. 1902, kde se Ostrčil zmínil o Mahlerově úspěchu premiéry *III. symfonie* na krefeldských slavnostech (poblíž Düsseldorfu) popisovaném v hudebních periodicích, přičemž nesouhlasí s referentem v Musik, který konstatuje sice úspěch, ale spíše dirigenta nežli skladatele. Pokračuje dále: „Já se zatím tou symfonií kochám celý den, a to den co den; měl jsem příležitost jednou si ji prohrát, a teď mně už ani na chvíli nejde z hlavy.“ (Zachařová 1982, s. 33). K počátkům poznávání Mahlera Nejedlým a Ostrčillem se váže ještě tento dokument: Nejedlý Ostrčilovi napsal 7. 6. 1903 z Vratislavi, právě když Ostrčil skládal státní zkoušky z bohemistiky: „Jako prezent za přestání zkoušky Vám mohu oznámit (ač nevíte-li to už), že Mahler dokončil právě *Pátou symfonii*.“ (Zachařová 1982, s. 50). Zachařová ale správně poznamenala, že Mahler *V. symfonii* psal v letech 1901–1902 (korespondenční lístek má podle jiných informací v něm obsažených správné datum), a že Nejedlého údaj je mylný.⁴⁷

Přijetí Mahlera Zdeňkem Nejedlým nebylo tak náhlé a hned jednoznačné, i když v monografii o Ostrčilovi zpětně popisuje svou cestu k Mahlerovi jako shodnou s cestou Ostrčilovou (Nejedlý 1935, s.81). První referát o Mahlerově hudbě Nejedlému vyšel v březnu 1904 v časopise Osvěta k příležitosti provedení *II. symfonie*. Vyjádřil se velmi opatrně (na základě znalosti partitur *I. až IV. symfonie*), a kdyby prý znal pouze tuto symfonii, musel by k ní zachovat velmi zdrženlivý postoj, konstatoval zdání eklekticismu na první poslech a jmenoval vlivy Wagnera, Brucknera i Smetany. Jeho názory na Mahlerovu hudbu v článcích pomalu krystalizovaly, přičemž poprvé se dobral výsostně pozitivních formulací o ní až k příležitosti premiéry *VII. symfonie* v roce 1908;

pokračovateli, viděl později budoucnost české hudby (zařadil ho do své programové linie ihned za Smetanu a Fibicha). Proto si myslíme, že je možné konstatovat, že Ostrčil, ač nepřímou (právě svou oblibou Mahlera a vlastní tvorbou s využitím některých charakteristických mahlerovských idiomů), Nejedlého pozornost k Mahlerovi usměrňoval.

⁴⁷ v monografii o Ostrčilovi datuje Nejedlý zmínku o Mahlerově symfonii a Ostrčilových zkouškách na 13. června 1902 (Nejedlý 1935, s. 83) (v tomto roce symfonii skutečně dokončil), ale výše uvedený pramen dokládá jiné datum jeho informace. Ostrčil 13. 6. 1902 složil závěrečnou ústní zkoušku z germanistiky (Zachařová 1982, s. 20n) a Nejedlý si ji zřejmě spletl se státní zkouškou z bohemistiky v roce 1903.

Nejedlého referát přijali s respektem i Mahlerovi odpůrci. Nejpodstatněji se k Mahlerovi vyjádřil v úvodním díle zamýšlené monografie o Mahlerovi⁴⁸ v roce 1912, kde spodobnil Mahlera jako génia překračujícího současnost,⁴⁹ mířícího v době hluboké krize⁵⁰ evropské kultury daleko kupředu a stal se pro něj prismatem, jímž bylo tehdy možno nadějně predikovat obrysy nové hudby, kultury, člověka a společnosti (Lébl 1975, s. 117n). Brožuru dedikoval Otakaru Ostrčilovi a zmínil se o ní na berlínském Kongresu estetiky a obecné vědy o umění v roce 1913 (7.–9. října), kde ale byly jeho názory na směřování hudební estetiky tvrdě odmítnuty⁵¹ a o Mahlerovi tam pak už nepadlo ani slovo, ačkoliv se mluvilo o jiných soudobých skladatelích. Jiří Fukač ve svém článku (Fukač 1989) výborně vystihl, jaké potíže činilo hudebním estetikům na počátku 20. století vyčíst něco podstatného z atypické Mahlerovy struktury, pokud se o to vůbec pokusili (mnozí raději mlčeli). Více než hudební makrostruktura byla tehdy věnována pozornost mezo- a mikrostruktura (tyto byly při poslechu Mahlerovy hudby nejnápadnější). Ocenil schopnost Nejedlého odhalit Mahlerovu snahu o udržení a rozvinutí formy symfonie a hlavně schopnost

⁴⁸ Nejedlý úvodní kapitulu nechal otisknout v Hudebním sborníku datovaném rokem 1913, který ale vyšel už v květnu roku 1912 (Nejedlý 1913), celou práci chtěl nechat vydat v německém překladu v Universální Edici, domluvu mezi ním a nakladatelem zprostředkoval J. B. Foerster. Universální Edice nakonec práci nevydalo, a jak je patrné z dlouhých průtahů, asi ani vydat nechtělo, což nejspíš Nejedlého odradilo pokračovat na dalších dílech knihy. Knižně práce nakonec vyšla až v roce 1958 (Nejedlý 1958). První práci o Mahlerovi po jeho smrti Univerzální Edice vydala až v roce 1916 – malou monografii (Adler 1916), jako přetisk studie G. Adlera z roku 1914. (Lébl 1975, s. 115n)

⁴⁹ Podobně, ale ještě výstižněji formuloval název pro svou knihu Kurt Blaukopf: *Současník budoucnosti* (Blaukopf 1998).

⁵⁰ v hudbě viděl příčinu krize hlavně v nedostatečném smyslu pro umělecké zobecnění, v užívání povrchní deskriptivnosti, v kladení důrazu na náladotvorné prvky, v nepřiměřené rafinovanosti kompozice a virtuozity, což souhrnně vyjadřoval pojmem impresionismus (poněkud jiný význam, než mu přikládáme dnes) (Lébl 1975, s. 116).

⁵¹ Svou esteticky koncipovanou monografii o Gustavu Mahlerovi dával za příklad užité estetiky, na které by měla dle něj vyrůst budoucí obecná hudební estetika. Přínos jeho historicko-prakticistního přístupu pro hudební estetiku byl zastánci nových metod tvrdě odmítnut s tvrzením, že by měla estetika stát na vlastních metodách, aniž by se podřídila nadvládě jiných disciplín. Podrobněji o Nejedlého výstupu na kongresu a jeho významu viz v referátu Jiřího Fukače (Fukač 1989, hlavně strany 299n a 302).

rozpoznat úlohu Mahlerových poukazů na arzenál univerzální zvukovosti – na syntakticko-sémantické principy (ve smyslu, že např. Mahlerovy trivialismy rozšiřují dimenzi jeho děl a umožňují modelovat mnohotvárnost světa; Fukač 1989, s. 300n).

Nepochybně se stal Zdeněk Nejedlý hlavním iniciátorem, organizátorem i mluvčím českého mahlerovství a vrchol této jeho činnosti spadá do období mezi léty 1911–1913. V roce 1910 (4. 11.) založil Nejedlý časopis Smetana a akademický Hudební klub⁵² (24. 11.), oba projekty programově zaměřené převážně na osobnosti: Smetana, Fibich, Foerster, Ostrčil a Mahler. Kolem Nejedlého se časem utvořila skupina⁵³ (často velmi pasivně přebírající jeho názory), kde i Mahler sehrál nemalou sdružující funkci. Činnost Hudebního klubu byla velmi pestrá (koncerty, besedy s významnými hosty, hudební vycházky, přehrávky novinek, přednášky a jiné) a Mahlerovi byly v rámci ní věnovány čtyři pořady,⁵⁴ na kterých se ve funkci klavírního hráče podílel i Otakar Ostrčil. Častým hostem klubu byl J. B. Foerster, který zval nejbližší známé zase do Vídně na Mahlera a vedli spolu vzájemnou hojnou korespondenci. Mahlerovské přesvědčení spojilo dohromady Nejedlého, Ostrčila, Foerstra, Bartoše, Zicha, Helferta, Jiráka, Pujmana a další v unikátní neformální společenství (Lébl 1975, s. 113, 121).

V roce 1908 byl založen časopis Hudební revue jako orgán Umělecké besedy, kde vycházely stále odmítavé kritiky Mahlerových skladeb; tyto nebyly ani tak namířeny proti Mahlerovi samotnému, ale spíš proti Nejedlého interpretaci Mahlera. Časopis chtěl hlavně zdůraznit, že není potřeba hledat

⁵² Jeho členem se mohl stát každý studující nebo absolvent české univerzity i techniky, v prvním roce činnosti měl 160 členů, v druhém již 263. Ze známých osobností se k členství hlásili: Viktor Foerster (bratr J. B. Foerstra), Richard Fibich (syn Z. Fibicha); Nejedlého spolupracovníci (viz následující poznámku); profesori: František Čáda, Jaroslav Goll, Josef Zubatý, František a Jan Krejčí; studenti: Emil Axman, Karel Boleslav Jirák, Jindřich Květ, Ludvík Kundera, Bohuslav Martinů, Jiří Mařánek, Ferdinand Pujman a jiní. (Lébl 1975, s. 115)

⁵³ Josef Bartoš, Bedřich Čapek, Artuš Rektorys, Otakar Zich, Vladimír Helfert a jiní.

⁵⁴ Koncerty: klavírní výtahy *I.–VII. symfonie*, písně v doprovodu s klavírem – viz předechozí kapitulu v textu a tabulku č. 2; úvodní výklady, proslovy a přednášky k *I.–VIII. symfonii* a písním: Z. Nejedlý (Lébl 1975, s. 115).

vzory v „cizích“ autorech, ale spíše se zaměřit na vlastní českou modernu, zosobňovanou hlavně V. Novákem a J. Sukem. Kritikové⁵⁵ si cenili Mahlera jako dirigenta a operního šéfa, z jeho tvorby hodnotili kladně pouze *II. symfonii*, částečně *VIII. symfonii* a nejednohlasně *Písně o zemi*. Negativní postoj redakce časopisu k Mahlerovi ovlivnily nepřímo i estetické názory V. Nováka, kterému byl Mahler umělecky i lidsky cizí (i když v soukromí se o něm zmiňoval i příznivěji), a který měl veliký vliv na přispěvatele časopisu – patřili totiž k jeho žákům či blízkým přátelům. Díky programu časopisu (hlavně moderna Novákova a Sukova) a jeho vyhraněné protinejedlovské orientaci (ke které měli ovšem pádný důvod díky dobovým ideovým bojům) pak odmítání Mahlera vlastně ze situace logicky vyplynulo (Lébl 1975, s. 113n).

V předešlém textu již byla místy zmíněna angažovanost Otakara Ostrčila v mahlerovském kultu v roli klavíristy a později i dirigenta, přehledně shrnutá v tabulce č. 2. Zásadní roli v Ostrčilově dirigentské kariéře sehrál jeho nástup do čela ochotnického Orchestrálního sdružení o Vánocích v roce 1908 (předtím byl veřejnosti znám převážně jako nadějný hudební skladatel), které během velmi krátké doby pozvedl na vysokou úroveň, až bylo schopno konkurovat i České filharmonii. Ostrčil si vydobyl i určitou názorovou neutralitu: jako skladatele i dirigenta jej ctily Nejedlý se svou skupinou a respektovali lidé z kruhu Umělecké besedy. Skladbu studoval soukromě u Zdeňka Fibicha v letech 1895–1900, ale dirigentem byl samouk, i když pisatelé v *Hudební revue* upozornily na vliv A. Zemlinského a A. Rektorys dokonce napsal, že se u něj učil dirigovat (Rektorys 1951, s. 30). Důležitým mezníkem v Ostrčilově dirigování Mahlerových děl se stalo dvojí provedení jeho *V. symfonie* Orchestrálním sdružením v Rudolfinu ve dnech 27. 1. a 2. 2. 1913. Orchester skladbu cvičil čtyři měsíce a jeho výkon všichni ocenili (i Mahlerovi odpůrci v Daliboru, s rozpaky však přijali symfonii jako takovou). Bez jakýchkoli národnostních zábran se ke kladným hodnocením připojil i A. Zemlinský a podstatně referoval obsáhlou statí do listu Smetana Z. Nejedlý. Po jmenování Ostrčila šéfem opery Městského

⁵⁵ o Mahlerovi psali hlavně Ladislav Vycpálek a Otakar Nebuška, ojedinele i Václav Štěpán, Karel Hoffmeister, Richard Veselý a Jan Kunc (Lébl 1975, s. 113).

divadla na Královských Vinohradech v roce 1914 provedl jako host České filharmonie a již uznávaný znalec Mahlerovy hudby 14. 3. 1916 *Píseň o zemi* a 6. 11. 1918 Mahlerovu *IX. symfonii*. Ve Vinohradském divadle pietně uvedl 13. 1. 1917 Mahlerovu rekonstrukci Weberovy opery *Tři pintové*. Nejedlý ohodnotil Ostrčilovo provedení *Píseň o zemi* za stylovější než premiéru pod taktovkou B. Waltera a A. Zemlinský, který obdivoval Ostrčila jako mahlerovského dirigenta, si také údajně cenil dle Rektoryse zejména tohoto provedení ve Smetanově síni (Lébl 1975, s. 123n).

Pokusíme-li se stopovat možné vlivy Mahlerova díla na Ostrčilovu tvorbu, můžeme se ohlédnout až k jeho raným opusům. V Ostrčilově *Symfonii A dur*, Op. 7, dokončené roku 1905, kde ještě melodicky, harmonicky, formálně i použitím orchestru jednoznačně navazuje na Fibicha, Nejedlý konstatuje určitou melodickou podobnost s Mahlerovými melodickými „banalitami“ a jejich akustické užití ve funkci parodie a satiry (Nejedlý 1906, s. 557). V opeře *Kunálových očí*, op. 11 z roku 1908, ovlivněné Straussovou *Salome*, dochází dle Nejedlého od předešlého ke třetímu aktu dále k přesunu k mahlerovskému výrazu, hudební řeč je sice Ostrčilova, ale jako by „[...] přistoupil k svému dramatu s Mahlerovou symfonií v srdci.“ (Nejedlý 1935, s. 141n). Projevuje se to u něj užitím souvislého zvukového proudu symfonické hudby, nad nímž se klenou vokální hlasy. Jeho hudební řeč se s dalšími opusy modernizuje tektonickým uvolněním tohoto zvukového proudu a užíváním volné polyfonie za účelem dosažení expresivnosti výrazu v souzvucích a později u něj nalezneme snahu zindividualizovat hlasy jednotlivých nástrojů či jejich skupin (ale v rámci jejich přirozených zvukových vlastností). Pokud nacházíme mírné známky takového moderního výrazu již ve třetím aktu *Kunálových očí*, daleko více je patrný v komické jednoaktovce *Poupě*, op. 12, z roku 1910 a v orchestrálním *Impromptu*, op. 13, z roku 1911, ale nejvíce ve *Suitě c moll*, op. 13, z roku 1912. Lébl pozoruje Ostrčilovo ovlivnění Mahlerem hlavně ve „středoevropské“ orientaci v hudebním myšlení, jež se u něj projevuje nefolklórním až antifolklórním projevem, neimpresivním, ale expresivním rázem, patrným hlavně při líčení přírodních obrazů. Postavil se tak programově do opozice

„východoevropské“ orientace V. Nováka (jehož estetika v moderně do té doby dominovala) i L. Janáčka (Lébl 1975, s. 128). Později se Ostrčilova hudební řeč vyvíjí ještě dále (jeho orchestrální tvorba vrcholí v díle *Křížová cesta*, op. 24 z roku 1928 a operní v díle *Honzovo království*, op. 25, z let 1928–1935), ale sledovat tento vývoj není již předmětem této práce.

Stručnými slovy a ve velmi obecné rovině se můžeme zmínit i o možných Mahlerových vlivech (nebo spíše vztazích) na jiné přední české skladatele komponující v období před první světovou válkou. Jestliže ještě v DČHK můžeme číst, že východisko Foersterovy tvorby bylo jasně zaklesnuto v díle Smetanově, Dvořákově a Fibichově a ovlivnění ostatními skladateli nebylo podstatné (DČHK 1972, s. 146), dnes již s tímto tvrzením vystačit nemůžeme. Doložitelné jsou např. francouzské inspirace v jeho tvorbě (v roce 2005 napsala P. Landová na Univerzitě Karlově magisterskou diplomovou práci o Foersterově *IV. symfonii*, kde porovnávala toto dílo s *III. symfonií „Varhanní“*, op. 78 od C. Saint-Saënsa), ale i jiné, protože Foerster, jakožto velký kosmopolita, se v zahraničí seznámil s mnoha skladateli (např. lze konstatovat hudební spřízněnost s J. Brahmssem, P. I. Čajkovským, E. H. Griegem; Očadlík 1946, s. 273n). Mezi Foersterovy nejbližší přátele patřil i Mahler, hlavně při pobytu v Hamburku, jehož hudbu velmi pečlivě vnímal a jistě z ní něco vstřebal i do své tvorby. Reflexnímu mahlerovskému symfonickému typu se přiblížil nejvíce ve *IV. symfonii* (Vysloužil 2001, s. 141n),⁵⁶ kterou složil už v devadesátých letech v Hamburku, ale datoval ji až rokem 1905. Jaký měl pro to asi důvod?⁵⁷ L. Janáček vůči Mahlerovi ztělesňoval určitou českou tvůrčí paralelu v přesahu hranic běžného uměleckého údělu, ale o jiném vztahu možno s největší pravděpodobností pochybovat asi stejně jako u V. Nováka (Lébl 1975, s. 131). Na druhou stranu je známo, že Janáček Mahlera vnímal spolu s R. Straussem (Mahlera ale asi až později) a často je spojoval dohromady při výuce

⁵⁶ A V. Helfert poznamenal, že k mnohým mahlerismům dospěl zcela samostatně, nezávisle na Mahlerovi již v *III. symfonii*, a že ve *IV. symfonii* (kterou datuje rokem 1896) se tak setkali dva skladatelé v mnohém kongeniální (Helfert 1936b, s. 62).

⁵⁷ v autografu se navíc nachází poznámka u jedné z vět: G. M., proč ji tam vepsal?

instrumentace. Vliv přinejmenším Straussovy instrumentace na Janáčka (*Výlety páně Broučkovy*) se úspěšně podařilo odhalit Veronice Vejvodové (Vejvodová 2007, s. 66n). Vztah J. Suka a G. Mahlera zpracoval Vladimír Karbusický (Karbusický 1990). Ve své stati nejen že popsal příbuznost Sukova díla (hlavně tetralogie: *Asrael, Pohádka léta, Zrání a Epilog*) s Mahlerovou tvorbou, ale všiml si i pravděpodobného vlivu Sukovy *Pohádky léta* na Mahlerovu čtvrtou větu X. (nedokončené) *symfonie*.⁵⁸ Stopa k tomuto tvrzení byla hledána v Mahlerově poznámce na okraji Sukovy partitury: „O lieber Tod, komm sachte!“,⁵⁹ kterou na základě biografických údajů obou skladatelů Karbusický sledoval a dále rozvedl. Zmínit můžeme i mladého Bohuslava Martinů, jehož symbolicko-dekadentně zahrocené prvotiny zpočátku psal v duchu pozdního romantismu. Mahlerův zvukový kolorit (ale i Debussyho a veristů) je velmi patrný v kompozicích B. Martinů inspirovaných orientem (sice ještě nezralých, ale kouzlo doby zachycujících), konkrétně v *Nipponari* (z roku 1912) a především v díle *Kouzelné noci* (1918), kde zvukově i textově (na čínskou poezii jako Mahler) čerpá z Mahlerových Písní o zemi (Mihule 1974, s. 16nn a 20n). A že při studiu pražské konzervatoře Mahlerovu hudbu skutečně vnímal, ukazuje nám následující citát: „[...] Vzpomínám často na naše šťastná studentská léta na Kampě, kde dveřmi bylo okno z náměstí a kde jsme prováděním Mahlerových symfonií čtyřručně⁶⁰ zneklidňovali jinak pokojné obyvatelstvo Kampy.“ (Mihule 1974, s. 14n). I když se u skladatelů české moderny najdou vlivy některých jednotlivých Mahlerových skladebných elementů, přesto nenašly odezvu u nikoho z nich Mahlerovy netradiční aglomerativní postupy (velmi vzdálené prototypu integrálního skladebného celku), dnes dobře pojmenovatelné slovy koláž a montáž, ve kterých je v současnosti nejvíce spatřována jeho

⁵⁸ Particello X. *symfonie* vzniklo v červenci a srpnu 1910 (Karbusický 1990, s. 248).

⁵⁹ „Smrti, přijď jen tiše“, Suk na základě této poznámky složil *Ukolébavku Smrti*, kterou pak věnoval „Neznámému, jenž tato slova vepsal do korekturního archu *Pohádky léta*“. Mahler Sukovo dílo obdivoval a *Pohádku léta* chtěl provést v roce 1911 v Americe, ale toho se již nedožil. O Sukovo dílo se zajímali i A. Berg a A. Schönberg, který nechal provést některé Sukovy skladby ve vídeňském Spolku pro soukromé provádění hudby (Lébl 1975, s. 128).

⁶⁰ Spolu s jeho nejlepším přítelem Stanislavem Novákem.

originálnost a geniálnost anticipace hudebního vývoje. V tomto směru ho nenásledoval ani Schönberg, považovaný za jeho legitimního nástupce a jehož formování celků bylo v tomto směru tradičnější než Mahlerovo. Spíš se u jednotlivých skladatelů jakkoli ovlivněných Mahlerem setkáváme s asimilačním procesem, „[...] jenž se zdá být vůbec typický pro českou hudbu, totiž s ‚melodizací‘ přijímaných podnětů, s uhlazováním hran a odbouráváním extrémů, s určitým zjednodušováním, přesazováním do půdy zkypřené národní tradicí, s usměrněním ve jménu kontinuity hodnot a dějů, s přeartikulováním do tvarů blízkých domácím obcím.“ (Lébl 1975, s. 130n).

Suita c moll

Od začátku skicování po první provedení

Otakar Ostrčil využil klidu vánočních svátků a volného času v rámci školních prázdnin⁶¹ a 25. prosince 1911 začal skicovat *Suitu c moll*, op. 14. Práci na skice dokončil 20. května 1912 a do orchestrace se pustil až o letních prázdninách (Zich 1914, s. 183). Redakce časopisu Smetana nezapomněla o tomto čtenáři informovat a vyjmenovala i jednotlivé části skici: pochod, scherzino, variace, polka a fuga (red. Rektorys 14. 6. 1912, s. 310). Tato informace s největší pravděpodobností nevznikla na Ostrčilův popud, o čemž svědčí jeho vlastní slova (i když k jiné příležitosti): „[...] podle svého zvyku nehovořím předem o svých dílech, nýbrž předkládám je hotová.“ (Mařánek 1935, s. 29). Pokud někdy učinil výjimku, tak to bylo čistě účelově, když dokončil ve skice operu *Legenda z Erinu*, bál se, aby někdo jiný nekomponoval též text (ke komponování tohoto textu neměl totiž zatím povolení), proto požádal Nejedlého, aby „[...] to dal do Smetany“ (Zachařová 1982, s. 119n). První část *Suity*, Pochod, rozepisoval do partitury v Luhačovicích⁶² 7. – 11. srpna, což poznamenal i do autografu *Suity* (viz v přílohách autograf *Suity c moll*

⁶¹ Otakar Ostrčil působil jako profesor češtiny a němčiny na Československé obchodní akademii v Praze v letech 1902–1919. Místo získal díky profesoru Ferdinandu Schulzovi ihned po složení závěrečné zkoušky z germanistiky 13. 6. 1902. Ve školním roce 1901/1902 byl Ostrčil na této škole suplentem (Zachařová 1982, s. 28).

⁶² v Luhačovicích (lázeňské město ve Zlínském kraji) pobýval zrovna krátce se svou matkou. V létě zde také zkoušelo pravidelně Pěvecké sdružení moravských učitelů v čele s Ferdinandem Vachem, jejichž nácvičku se Ostrčil často zúčastňoval a s nimiž se přátelil. Již 16. června, ještě před zahájením orchestrace *Suity*, napsal Ostrčil mužský sbor *Česká legenda vánoční* na slova J. Vrchlického, který Moravští učitelé premiérově uvedli v Brně 24. 11. 1912. Při prázdninovém pobytu v Luhačovicích stihl s Vachem ještě naplánovat vytvoření velké kantáty pro sóla, sbor a orchestr *Legenda o sv. Zitě*, na které začal pracovat ihned po dokončení *Suity* (Nejedlý 1935, s. 263, 274n). Do Luhačovic později jezdil Ostrčil na společnou dovolenou s L. Janáčkem (viz např. zmínky v jejich vzájemné korespondenci: Rektorys 1948, s. 44nn, 57n).

s. 1 a 24). Na druhé části, označené jako Scherzino, zde pokračoval asi po takt 255 do 16. srpna (tamtéž s. 51) a poslední čtvrtinu dokončil ve Vápenném Podole⁶³ ve dnech 23. – 24. srpna (tamtéž s. 52 a 62). Ostatní věty *Suity* vypracoval již všechny ve Vápenném Podole: III. Variace dokončil 27. srpna (tamtéž s. 78), IV. Serenádu 30. srpna (tamtéž s. 96) a V. Fugu 7. září 1912 (tamtéž s. 134).

K době skicování Ostrčilovy *Suity* se váže několik hudebních událostí, stojících za zmínění pro dokreslení pozadí vzniku díla. Po dirigování koncertu Orchestrálního sdružení 18. prosince 1911 (Nejedlý 1935, s. 305, 312), věnovaného skladatelům J. S. Bachovi (*IV. orchestrální suita* v Ostrčilově úpravě), J. B. Foersterovi (*IV. symfonie*) a V. Novákovi (*Balada dětská* a *Balada horská*), neodmítl Ostrčil nabídku Hudebního klubu a spolu s B. Čapkem provedli během ledna 1912 v sále Hlaholu čtyřručně na klavír prvních sedm Mahlerových symfonií (viz tabulku č. 2). Dne 1. 4. 1912 dirigoval na koncertě Orchestrálního sdružení ve Smetanově sále dílo Z. Fibicha *Toman a lesní panna*, Gluckovu *Druhou baletní suitu* v úpravě Felixe Mottla a Dvořákovu *IV. symfonii* (Nejedlý 1912a, s. 275). Kdyby býval byl Ostrčil „pravověrným nejedlovcem“, jistě by se bývalo na repertoáru Orchestrálního sdružení Dvořákovo dílo v době vyhocení „bojů o Dvořáka“ neobjevilo.⁶⁴ Dne 14. 4. 1912 řídil Ostrčil premiéru

⁶³ Malé české letovisko Vápenný Podol se rozkládá v klínu Železných hor ve východních Čechách, kam Ostrčil od mládí pravidelně jezdil (v letech 1894–1934) na prázdniny relaxovat a později i komponovat. Vytvořil zde mnoho svých skladeb a mezi nimi i *Suitu c moll*, které říkali Ostrčilovi přátelé „Vápennopodolská“, protože odráží tamní skladatelovy zážitky a city (z předmluvy Josefa Plavce ke kapesní partituře *Suity*; Ostrčil 1959, s. IV).

⁶⁴ Do „bojů o Dvořáka“ započatých Z. Nejedlým a jeho spolupracovníky, rozdmýchaných hlavně článkem J. Bartoše v revue *Čas* 18. 10. 1911, se Ostrčil snažil nezapojoval. I když byl Nejedlého přítel, přesto si stál na svém, pokud měl na věc jiný názor (například L. Janáčka Ostrčil oproti Nejedlému velmi obdivoval a přátelil se s ním a bylo by možno uvést mnoho dalších příkladů) a kritizoval přílišnou závislost Nejedlého žáků a spolupracovníků na Nejedlého názorech (Zachařová 1982, s. 197). Na druhou stranu, protože se chtěl k situaci stavět neutrálně, nepodpořil ani „opačný tábor“ a nepodepsal 15. 12. 1912 Protest na obhajobu Dvořáka (Zachařová 1982, s. 197; DČHK 116n).

svého díla *Impromptu*, op. 13,⁶⁵ které zaznělo v podání České filharmonie ve Smetanově sále. Předkoncertní recenze vyšly v Hudební revue (Veselý 1912), kde byl pouze proveden rozbor formy díla spolu s vyobrazením hlavních motivů, a v časopise Smetana (Čapek 1912), kde B. Čapek provedl totéž, navíc *Impromptu* charakterizoval jako „nejryzejší absolutní hudbu“ se „smělou polyfonií“ a vytušil, že v podobném duchu se bude ubírat skladatelský vývoj Ostrčilův dále. Recenzi koncertu podal Nejedlý (Nejedlý 1912b), který si všiml, jakou „radost z nově poznaného světa“ a zároveň zmatek vyvolalo dílo u posluchačů i u kritiky. Hlavně popíral jakýkoli zvrat v Ostrčilově skladatelské činnosti (který viděla denní kritika v polyfonické komplikovanosti a dříve si jí oproti Nejedlému nevšimla). Nejedlý konstatoval polyfonický sloh díla s psychologickou formou (volnou formou, určenou vnitřním obsahem díla; Ostrčilovo řešení přirovnával k Mahlerově formování). Tradiční rozdělení na hudbu programní a absolutní považoval pro označování nových instrumentálních skladeb (pro *Impromptu* obzvlášť) za nevhodné a překonané, proto volal po revizi terminologie. V květnu 1912 vyšla již zmíněná úvodní část Nejedlého plánované monografie o Mahlerovi (Nejedlý 1913), kterou věnoval Otakaru Ostrčilovi (Ostrčila Nejedlého dedikace velmi potěšila, svědčí o tom korespondence mezi nimi z dubna a května 1912; Zachařová 1982, s. 88nn). Dne 25. 5. 1912 se konal zahajovací večer sokolských slavností a Otakar Ostrčil na něm vystoupil s Orchestrálním sdružením s předehrou k *Libuši* a s *Blaníkem* od B. Smetany. Vladimír Helfert pochválil především Ostrčilovo zvolnění temp a drobné retuše, kdy pak vystoupily detaily spolu s dynamickými a melodickými odstíny, které při běžné koncertní praxi zanikaly. Ostrčilovo provedení dával za příklad všem dirigentům, jak provádět dílo B. Smetany a koncertní produkci Ostrčilova Orchestrálního sdružení obecně hodnotil jako dobově nejhodnotnější (Helfert 1912a). Podobně se vyjádřil ke koncertnímu matiné pořádaném rovněž v rámci sokolských slavností 29. 6. 1912, kde tentokrát orchestr zahrál Smetanův *Vyšehrad* a Foersterovu *Slavnostní ouverturu* (Helfert 1912c). Za připomenutí

⁶⁵ Dílo skicoval po zpěvohře *Poupě* od 25. 9. 1910 do 14. 5. 1911, instrumentaci dokončil v srpnu 1911 (Veselý 1912, s. 326).

jistě stojí i posmrtné premiérové uvedení Mahlerovy *IX. symfonie* ve Vídni 26. 6. 1912,⁶⁶ jejíž analýza vyšla v časopise Smetana (Helfert 1912b) a kterou premiérově v Praze provedl Ostrčil s Českou filharmonií až v roce 1918 (recenze českého koncertu vyšla v časopise Smetana; Nejedlý 1918).

Mezi napsáním a provedením *Suity* uběhla doba osmnácti měsíců (7. 9. 1912 – 8. 3. 1914), při které však Ostrčil skladatelsky ani dirigentsky nezahálel: kromě *Suity* složil další tři opusy (*Česká legenda vánoční* 1912, *Cizí host* 1913, *Legenda o sv. Zitě* 1913), jeden rozepsaný dokončil (*Tři písně* 1910–1913) a jeden nový začal komponovat (*Legenda z Erinu* 1913–1919). V roli dirigenta byl v této době ještě vytíženější než kdy před tím, v celistvosti a podrobně o jednotlivých koncertech pojednává (i když pouze z glorifikujícího, až nekritického hlediska) monografie o Ostrčilovi (Nejedlý 1935, s. 301–325). Nejedlý svaluje vinu prodlevy na Českou filharmonii, která údajně nejevila zvláštní ochotu k provedení díla, když vrcholil zápas mezi ní a Ostrčilovým Orchesterálním sdružením (ve kterém Ostrčil svá díla nedával provádět a na svou přílišnou skromnost v tomto směru pak trochu doplácel; Nejedlý 1935, s. 261).⁶⁷

Z. Nejedlý projevil zájem o analýzu *Suity*, ale Ostrčil požádal již dříve O. Zicha o její vypracování, a když viděl, že by se to Zicha dotklo⁶⁸, kdyby *Suitu* nechal analyzovat Nejedlému, ponechal vše při původním (tj. apeloval na Nejedlého, aby *Suitu* nechal Zichovi), jak o tom vypovídá korespondence z června a července 1913 (Zachařová 1982, s. 95n). Pro časopis Smetana platil úzus v případě předchozích posledních děl Ostrčilových, že vždy vyšla analýza i

⁶⁶ Symfonii provedli Vídeňští Filharmonici pod taktovkou B. Waltera na Hudebním Týdnu Vídeňském (Helfert 1912b, s. 6).

⁶⁷ Takový postoj vedení České filharmonie vůči Ostrčilovi mohl skutečně nastat. Orchesterální sdružení dosáhlo totiž za Ostrčilovy éry veliké popularity u obecnstva a jeho aktivita, vysoká žádanost a konkurenceschopnost vzbudily nelibost Unie hudebníků z povolání a řevnivost vedení České filharmonie, institucí na hudbě existenčně závislých (DČHK 1972, s. 85).

⁶⁸ Otakar Zich byl nedoceněn lidmi z okruhu redakce Smetany a částečně se na tom podepsala jeho izolovanost v Domažlicích, která ho odlučovala od pražského dění. Z dopisů, které psal Nejedlému, „[...] mluví trpkost, ublíženost, pocity vyřazenosti a méněcennosti.“ o Mahlerovi napsal jediný, ale analyticky hluboký a precizní článek do revue Novina (1910/11), kde si jej málokdo tehdy všiml (Lébl 1975, s. 118n).

kritika koncertu samostatně (viz např. recenze *Impromptu*), takže vždy 2 články. Nejedlý pak navrhl zpracování recenze koncertu a nakonec vyšly v časopise Smetana články oba. O Ostrčilově skromnosti vypovídají jeho řádky Nejedlému, když mu napsal: „Obával jsem se pouze, že by toho bylo příliš mnoho psáno o jedné věci.“ (Zachařová 1985, s. 96n).

Před koncertem *Suity* se objevily v periodících dvě analýzy, jedna v časopise Smetana, druhá v Hudební revue. Autorem první z nich, jak jsme již zmínili, byl O. Zich. Charakterizoval *Suitu* jako neprogramní skladbu, která jen ojediněle vyvolává určité představy. Přesto se snažil charakterizovat její povahu právě pomocí představ. Popsal, že první čtyři věty spojuje přitlumení všech dojmů spojené s intimním kouzlem, temnosvit a „nokturnový“ (noční) ráz. Tím měl na mysli: „Soumrak, měnící postavy i věci v pouhé stíny, vzdálené ohlasy zvuků, to vše nezřetelné a tedy naší fantasií snadno zpracovatelné v útvary bizzarní, ale nikoli strašidelné, jako je vidí oči pověry, nýbrž s nádechem h u m o r u . Ten jest, až na volnou větu, jež jest meditací nitra v sebe uzavřeného, význačným rysem *suity*.“ (Zich 1914, s. 183). Pátou větu přirovnal k slunečnému ránu, plenéru a prohlásil, že všech pět vět údajně má určitou scénérii: venkov v létě. První čtyři věty prý také jednotí návrat pochodového tématu na konci čtvrté věty (kterým první věta začíná). Obě takto rozdělené části *Suity* dle Zicha propojuje zaznění tématu z Variací a občasné názvuky na témata ze Serenády ve Fuze (Zich 1914, s. 184). Na Zichovu obhajobu, proč *Suitu* líčil tak „obrazně“, musíme zmínit Ostrčilova vlastní slova, vážící se k vzniku *Suity*, uvedená v kapitole Stav bádání. Zakomponoval tak do technického výkladu Ostrčilovy biografické souvislosti se *Suitou* a také se nejspíš držel zažitě tradice popisných kritik k programním skladbám, protože k tomu *Suita* svým charakterem přímo vybízela (k této její vlastnosti viz dále komentář k Nejedlého recenzi níže). Po stručném, ale přiléhavém technickém popisu tematicko–motivickém ještě zdůraznil Ostrčilovu originalitu jeho hudebního projevu a vypsál i skladatele,⁶⁹ kteří na něj neměli vliv, ačkoli dříve se prý u něj objevoval a již jej ve vlastní

⁶⁹ Vyjmenoval B. Smetanu, Z. Fibicha, J. B. Foersteru, G. Mahlera a nepřímo přes Mahlera poukázal na F. Chopina a H. Berlioze (Zich 1914, s. 188).

styl vstřebal, čímž chtěl říci (nahlíženo v dobovém kontextu), že Ostrčil zde používá vlastní hudební řeč a není žádný dobový eklektik (ale stopy či vztahy k nim zde jsou). V jednodušším stylu pojal předkoncertní referát Richard Veselý v Hudební revue (Veselý 1914), který se zaměřil hlavně na popisnou analýzu díla (velmi stručnou ovšem), o které bude případně řečeno v následujících podkapitolách. *Suitu* obecně přirovnal svým charakterem k Ostrčilově rané *Baladě o mrtvém ševci a mladé tanečnici*, o které prohlásil, že je přímo prodchnuta humorem a že se jí kromě grotesknosti blíží i noční náladou (vzpomeňme zde Zichův „nokturnový“ ráz, jsou zde patrné známky, že Veselý četl Zichův článek a inspiroval se z něj). Jinak konstatoval, že většina prací Ostrčilových je vážného charakteru a že ani v jeho komické opeře *Poupě* „[...] nevznikly scény skutečně humoristické.“ (Veselý 1914, s. 205n).

Dne 8. března 1914 došlo k provedení *Suity* na 19. koncertu České filharmonie a v periodících se objevilo několik kritik. První z nich vyšla v Hudební revue a napsal ji Ladislav Vycpálek. *Suitu* zařadil do Ostrčilova období ovlivněného Mahlerem, které dle něj zahajuje *Impromptu* (o *Impromptu* prohlásil, že bylo ještě „dílem kvasu a neznalo vlastně ještě svých cílů“). *Suitu* hodnotí jako dílo velmi poetické, přes všechny ironismy⁷⁰ vroucně básnický cítěné, jak prý to zná pouze z *České legendy vánoční*. „Zde pod ironisující skořepinou skutečně medituje poeta.“ Dále pravil, že ale *Suita* není náladová (což postavil do protikladu s Mahlerovou první „Nachtmusik“ ze *VII. symfonie*) a její ryze hudební stránka stojí nesmírně vysoko: „[...] poctivá práce thematická i formová jest tu nejvyšším příkazem a skutečná vytříbenost myšlenková jest naplněním tohoto příkazu.“ o harmonii *Suity* prohlásil, že je tvořena hlavně kombinacemi polyfonní horizontály, nikoli statické vertikály, a proto že je velmi uvolněná, značně nedefinovatelná, ale tím zajímavější. Jako celek prý *Suita* působí velkolepě díky svému vnitřnímu růstu v pěti větvích, korunovaném závěrečnou fugou, „[...] nejkrásnějším a také nejsobitějším číslem celé *Suity*. Slunce-radost jest výslednicí její, výslednicí díla, které znamená veliké plus

⁷⁰ k nim počítá i mahlerovské prvky jako: „Nachtmusiky“, témata ironická a chtěně triviální a pochodové rytmy (Vycpálek 1914, s. 341).

tvorby nejen Ostrčilovy, ale i naší vůbec.“ (Vycpálek 1914, s. 341). O Ostrčilově dirigování prohlásil, že řídil *Suitu* skvěle (Vycpálek 1914, s. 341), totéž tvrdil i K. B. Jirák (Patzaková 1959, s. 33) a Nejedlý navíc dodal: „[...], že orchestr hrál nejen dobře, ale i s chutí, ano s nadšením, jež jest v naší Filharmonii bylina velmi vzácná“ (Nejedlý 1914, s. 210). Z. Nejedlý reagoval na Vycpálkův článek, ale především na některá starší konstatování kritiky, která viděla často vývojové zlomy v Ostrčilově díle (a často se u jednotlivých recenzí lišily názory, mezi kterými díly nastaly). Zdůraznil organičnost a plynulost Ostrčilova vývoje, jeho české základy,⁷¹ *Suitu* pak charakterově přirovnal spíše ke stylu (myšleno spíše pocitově) J. B. Foerstera než G. Mahlera. Konstatoval, jak i nejtěžší technické problémy staví Ostrčil ve *Suitě* do služeb svého humoru, a Fugu vyzdvihl jako nejlepší počín tehdejší české soudobé tvorby. Dále napsal, že dílo by mohlo povrchnímu pozorovateli připadat jako impresionistické díky představám, které je schopno v posluchači vyvolat, ale vrcholná fuga dává prý jasnou odpověď na předchozí celé dění, že se opravdu o impresionismus nejednalo (ale jen si pohrávalo s některými jeho technikami, čímž jeho humor ještě zesílil).⁷² Nejedlý označil *Suitu* a *Impromptu* jako díla příbuzná a podobná, s tím rozdílem, že *Impromptu* označil jako hudební báseň, kde „dynamis“ vytvořila architektonický kolos, kdežto *Suita* že má oproti němu určitější, a tudíž srozumitelnější obsah (vyjádřitelný dle Nejedlého jako člověk v přírodě). Přesto konstatoval dále, že se *Suita* v závěrečné Fuze k „dynamis“ (použité v *Impromptu*) obrací a vlastně i svým charakterem vrací. „Ostrčil tu nekreslí skutečné obrazy z přírody, ani nemaluje nálady, jež v něm vznikají, nýbrž tvoří ryze obsahovou báseň, přičemž **výraz básnický dán jest tónovým materiálem** [zvýraznil F. V.]“ (Nejedlý 1914, s.209). Vzpomeňme jen Jirákovu stat' (Jiránek 1968, s. 565), ve které byl nejspíš rozveden do důsledku právě tento Nejedlého poznatek (vyjádřen jako Ostrčilova tvorba kontinuálně proměnných zvukově barevných ploch). Nejedlý

⁷¹ Zdůrazňování vlasteneckých kořenů – to byl běžný dobový úzus, platící obzvlášť v případě Z. Nejedlého a jeho následovníků.

⁷² Podobným stylem se Nejedlý vyjádřil i v recenzi koncertu České filharmonie, dirigované V. Talichem, kde zazněla i Ostrčilova *Suita c moll* (Nejedlý 1918, s. 37n).

uvedl velmi důležitou skutečnost, která se stala po dokončení *Suity*: Ostrčil skicoval a instrumentoval *Suitu* v pořadí, v jakém se hraje dodnes. Pak si uvědomil, možná sám, možná s něčí pomocí (což je z jeho vyjádření v interview patrnější; Götzová 1929, s. 7), že se *Suita* váže k Vápennému Podolu, a vytvořily se mu asociace (možná podobné těm, co prezentoval ve svém článku Zich; Zich 1914), na základě kterých ho napadlo *Suitu* uspořádat právě podle nich. Přemýšlel, že by vyměnil pořadí vět III. Variace a IV. Serenády, čímž by dosáhl, aby „[...] večer stále více a více usínal, [...] a pak aby ihned nastoupila fuga jako kontrast proti větě volné.“ (Nejedlý 1914, s. 209n). Znamky tohoto činu jsou patrné i z partitury, kde je na straně 63 číslice III. přeškrtnuta a nově nadepsána IV. (a na straně 79 opačně), ale později byly znovu číslice přepsány zpět na jejich původní místo (viz v přílohách autograf *Suity c moll* s. 63 a 79). Nejedlý informaci použil jako jeden z dalších argumentů proti označení díla za impresionistické, protože autor prý dal přednost hudební logice před programem (o kterém dále tvrdí, že by musel být jedině v souhlasu s touto vnitřní logikou, a i tak by se dal brát pouze jako slovní parafráze hudebního dojmu nebo jako subjektivní výklad díla; Nejedlý 1914, s. 210). Dále ještě Nejedlý prohlásil, že čím má skladba hudebně určitější výraz (myšleno citový výraz, ve smyslu výše zvýrazněného textu), tím určitěji se prý tento výraz manifestuje i u posluchače, což v případě *Suity* údajně platí ve velké míře a konkretizuje se to projevem polarity humoru a vážnosti. Nejedlý se pokusil formulovat vlastní „program“ *Suity* (analogicky k Zichovu programu). Jako základ pro něj použil polaritu humor – vážnost, kdy humoru přičkl styk s realitou, která budí radost (pocitovou), a vážnosti přisoudil zahloubanost při sebeusebrání. Citujme nyní program, který se pomocí nehudebního vyjádření snaží vystihnout charakter jednotlivých vět *Suity* i celek jako takový: „Představme si obraz: umělec sedí venku v přírodě a dává na sebe působit jejím hlasům, jejím tvarům, a výsledek toho jest radost, jež žije v jeho duši a jež se přenáší i na jeho okolí. Takový jest hned úvodní ‚pochod‘ – ne tak objektivní pochod jako spíše jakoby vnějšek parodoval před vnímajícím umělcem – a to jest rozhodně humorné, již pro grotesknost tohoto vnějšku. Vnějšek však k hudebnímu básníku mluví i zvukově

a tak ve větě druhé („scherzino“) i to projevuje se humorem. Ale jest to zde již humor bezpodmínečný? Ze z dále znějí divné, táhlé zvuky nějaké harmoniky, ale ohlas těch zvuků vniká hluboko do duše umělce, ale co tam vniká, to není přece k smíchu – a tak jakoby nám ustrnul smích na rtech.[...] Jak vážně na nás působí tyto zvuky v tmavé noci. Proto umělec se zahlubává více a více v sebe sama a dá zpívat větě třetí (variaci), oné tajemné, měkké, hudebně tak Ostrčilovské písni duše, jež se noří stále hloub a hloub, jakoby sen odvrátil umělce duši ode vsí reality. Probouzí se ve větě čtvrté (serenada), vnější svět zase dolehne mu na duši, veselost se mu vrací, ale na konci věty náhle vynoří se tajemný závěr věty první. Jak nezbadatelné jest srdce lidské, jež dovede býti tklivé, i když se směje! Teprve poslední věta (fuga) definitivně rozřeší tento spor nitra a vnějšku. Není tu více onoho dualismu, není tu propasti mezi realitou a nitrem, právě tím, že tolik cítí, poznává umělec svou sílu, a tu dokumentuje úžasnou touto větou nad všechnu pochybnost. To jest pravé vítězství, radostné ve své síle, nad vsí náladovostí, hloubavostí, citovostí. Zde stojím a nemohu jinak – tak volá k nám tato závěrečná věta....“ (Nejedlý 1914, s. 210).

Jak vyplynulo z předešlého textu, analýzy a recenze uveřejněné v roce 1914 se staly silným základem pro další badatelskou činnost kolem *Suity c moll* až do současnosti. Z počátku byly některé (nebo i všechny) v nich uvedené informace a formulace často pouze přejímány, později i rozšiřovány a domýšleny.

Analytická část

Ve *Suitě* můžeme skloubením pohledu tehdejší a současné doby objevit mnoho tendencí k tehdejším směrům (kolikrát i protichůdným), nebo dokonce i anticipace směrů, které teprve měly přijít. Patrné jsou známky tendencí k romantismu, expresionismu a neoklasicismu.

Celkově použitý hudební materiál svědčí o romantismu (od raného až po vrcholný, vč. pozdního). Východisko Ostrčilovy hudební řeči tkví u jeho učitele Z. Fibicha, kterou později obohatil studiem děl pozdně romantických autorů. Ostrčil patřil v českém prostředí k nejčistším představitelům středoevropského romantismu (příklon k modálnímu bohatství domácí tradice neuplatnil, úpravám lidových písní se nevěnoval), následoval směr českého hudebního lumírovství po Fibichovi a Foersterovi a nikdy neopustil romantický ideál velikosti a vznešenosti (mravní a ideové poslání mu bylo prioritou). K impresionistické náladovosti se tak stal imunní, neboť z takového jeho pohledu mu musela připadat příliš titěrnou a hračkářskou. Přiklonil se proto ke stupňování napětí jakožto jedinému pro něj možnému východisku dalšího hudebního vývoje a k překonání pozdně romantické krize, a tak v českém prostředí jako první otevřel cestu k expresionismu, i když se jeho bezvýhradným přívržencem nikdy nestal (Jiránek 1968, s. 549–553). Na druhou stranu nešlo Ostrčilovi ani o výraz kontinuálního napětí (typického tolik pro ryzí expresionismus), spíš jen o možnost využití tohoto prvku. O Ostrčilově linearismu bylo něco málo zmíněno už v kapitole Stav bádání (Helfert konstatoval zdroj Ostrčilovy inspirace jejího vzniku u Mahlera, Jiránek Ostrčilův linearismus blíže definoval a upřesnil atd.). Tento linearismus je uplatněn jako expresionistický prvek v jednotlivých částech *Suity*, použitý pro výrazové a stavebně logické účely (uplatněný jako orchestrálně plošná metoda konstrukce, což znamená, že dosahuje zahuštění vertikální osy orchestrální fakturou oproti vrcholně romantické harmonické kumulaci). Vyskytují se tak v ní občas tvrdosti a příčnosti konfrontováním hudebního materiálu jednotlivých nástrojů či jejich skupin (konfrontované motivy jsou však tonální, případně s rozšířenou

tonalitou). Ostrčilova expresivita z pohledu dnešní doby (která již zažila např. II. vídeňskou školu a dodekafonii) se však jeví jako velmi „uhlazená“, ovšem v českém prostředí v době esteticky impresivně zaměřené dominující moderny Novákovy a Sukovy znamenal takový počín mnoho.

Ostrčilovy konstruktivistické prvky a racionální zpracovávání materiálu v předválečné době (před I. světovou válkou) ukazovaly sice na orientaci k vyvíjející se moderně expresionistické, přesto z novodobějšího pohledu na *Suitu* by mohly leckteré prvky poukázat i na anticipaci neoklasicismu (jak poukázal již i Očadlík). Především by se mohlo jednat o příklon k formě suity (místo volby např. symfonie) a její neromantické zpracování (zde připomeňme také Helfertovo konstatování Ostrčilova postupného příklonu k tektonickému objektivismu, oproti subjektivismu estetiky Novákovy a Sukovy). Dále např. Ostrčil volil názvy jednotlivých jejích částí čistě hudebně, zvolil v podstatě tradiční náplň suity, tj. útvary vesměs tanečního nebo méně závažného charakteru (jednotlivé části jsou v přehledné trojdílné formě ABA'; na závěr použil velkolepou fugu), které svým zpracováním aktualizuje a „oživuje“. K dalším výrazným prvkům poukazujících na neoklasicistní tendence jsou: jasnost, ale přitom barevnost Ostrčilovy instrumentace, používání přirozených rejstříků a timbrů hudebních nástrojů, užití výrazné zapamatovatelné melodiky, spojení mimohudebního obsahu s původními hudebními principy, jednotná výstavba současně kompozičních, melodických a dynamických vrcholů a pevná forma.

Přestože v 18. století vytlačil formu suity rozvoj cyklické sonátové formy a upadla trochu v zapomnění, v 19. století se stala opět centrem pozornosti (a od 2. poloviny 19. století se stala jedním z nejčastěji používaných orchestrálních a instrumentálních útvarů vůbec). Byla však obyčejně užívána jako lehčí žánr a oproti symfonii a sonátě nedosahovala takové myšlenkové a architektonické soustředěnosti a závažnosti. V českém prostředí je suita v 19. století projevem návratu k tradiční formě či k tradici vůbec. Mezi významné hudební skladatele, kteří se útvarem suity na přelomu 19. a 20. století zabývali, můžeme zařadit J. B. Foerstera, J. Suka, J. Křičku a V. Nováka. Jejich pojetí suity bylo ještě

v intencích romantismu, kdežto u O. Ostrčila již můžeme konstatovat na základě výše uvedených informací příklon k modernějšímu zpracování tohoto útvaru. Myšlenkovou závažností se jeho *Suita c moll* přiblížila k formě symfonie.

I. Pochod

Pochod obecně řadíme k žánrům regulujícím stejnoměrný pohyb, ale narozdíl od příbuzných tanců řídí pohyb pouze kupředu (např. tance kolové – pohyb dokola, tance řadové – pohyb dopředu a zpět). Do doby, než psal Ostrčil *Suitu*, se v artificiální hudbě nejvíce využívalo zařazení a stylizace pochodů slavnostních, smutečních a nebo pro vyjádření představ hrdinských v asociaci s vojenským rázem (tyto tři způsoby hlavně v operách a orchestrální hudbě; v komorní hudbě nacházíme i pochody veselé až laškovné). Mezi hlavní představitele 19. století využívající této formy patřili L. v. Beethoven (smuteční pochod v *Eroice*, v klavírní sonátě č. 26), R. Wagner (*Kaisermarsch*, *Huldigungsmarsch*, v *Prstenu Nibelungů* – motiv Sigfrieda), B. Smetana (*Pochod k slavnosti Shakespeareově*, *Valdštyňův tábor*, v *Šárce*, v *Blaníku*, v *Libuši*, v *Daliboru* – motiv Daliborův) a další (Jirák 1931, s. 53nn). Smutečních i rázných pochodů ve velké míře (oproti jiným skladatelům svého času) využíval i Mahler ve svých symfoniích, a to shodou okolností nejexponovaněji právě na začátku jejich prvních vět.⁷³ O. Zich upozornil na Ostrčilovo ovlivnění pochodovými tématy, Mahlerem tak často využívanými, uplatněné ve *Suitě* (i jako hlavní téma v *Impromptu*; Zich 1914, s. 188). R. Veselý konstatoval, že už

⁷³ v jednotlivých symfoniích pochodu použil např. takto: 3. věta *I. symfonie* – užívá pochodové rytmy, smuteční pochod až triviálního výrazu větu zahajuje i zakončuje, uplatňuje způsob parodizace, pracuje zde hodně způsobem blízcím se technice koláže (přesněji řečeno ji zde předznamenává, samotné techniky koláže se v hudbě používá až v 50. letech 20. století); v *II. symfonii* je hned první věta pochodového charakteru vážného až slavnostního, v závěrečné 5. větě, na konci její první třetiny užívá pochodu slavnostního, hybného až veselého; *III. symfonie* obsahuje pochod v 1. větě, který zazní po úvodních fanfárách, v rozsahu od pouze tympánového rytmu až po stylizovaný pochod celého orchestru slavnostního, přesto rázného až veselého charakteru, s užitím tečkovaného rytmu; využívá opět hodně techniky podobné koláži, pochodové rytmy pitoreskně obměňuje a užívá pro ně i prostorových efektů: např. když malý soubor muzikantů ve složení dechovky hraje za scénou a ozývá se jakoby z dále; *V. symfonii* zahajuje pochod v první větě – pomalý smuteční a až hrozivě osudový, tvoří motiv, který se ve větě v různých obměnách opakuje; *VI. symfonie* je opět uvozena pochodem, tentokrát rázným, rychlým, pohrávajícím si se střídáním tonality dur/moll; *VII. symfonii* provází od počátku pochodový motiv, navazující na předchozí symfonii, ovšem jeho vyústění na rozdíl od předchozí „*Tragické*“ je již pozitivnějšího charakteru.

Motiv pak pokračuje dále jako basový podklad k hlavnímu tématu – téma č. I,

Allegro marziale
Cl.

Vcl. *pp* *f* *p* *pp*
Fag.

kteřé nastupuje v 1. a 2. klarinetu B a kteřé náhle zazní v c moll.

Zkoumáme-li téma č. I podrobněji, můžeme si všimnout užití lidového trojhlasu, tj. dvojhlasý postup v tzv. kvintách lesních rohů a v paralelních sextách, doprovázený basovou linkou. Paralelní vedení jednotlivých hlasů se dá kromě vysvětlení souzvuku rozšířenou tonalitou popsat i jako autonomní vedení jednotlivých hlasů: Sólový hlas je v c moll, 7. a 8. taktu moduluje do d moll, druhý hlas stoupá v c cikánské mollové, pak klesá už v c moll, basová linka v celcích jde nezávisle na melodii v klarinetech (Ostrčilovo typické konfrontování motivů s nesourodou sekvencí či s jiným motivem), ale také v c moll a d moll (doplněných chromatikou). Ve 4. taktu hlavního tématu se připojují violy diatonickým postupem nahoru a dolů

Vle. divisi

p *f* *pp*

s charakteristickou lydickou kvartou, ve dvojhlasě v paralelních sextách (počínáje tóny des v prvním, f ve druhém hlasě).

Pestré využití chromtizace (uvolněná tonalita, včetně impresionistického způsobu řazení akordů, které porušuje ustálené zákonitosti jejich rozvodů, jak je vidět např. ve spoji mezi takty 4–5 hlavního tématu) a tečkovaný rytmus ve violoncellech dodává zvuku až groteskního a odtažitého výrazu, který navíc podporuje i dynamika. Hudba už od začátku evokuje vesnické prostředí, kvůli použití konkretizačních až naturalistických prvků, tj. např. užitím lidového trojhlasu (případně můžeme zmínit i použití motivu s lydickou kvartou), ironickou stylizací charakteristických znaků hudební řeči lidové kapely (např. použité legato pro spojení půlové doby s první osminovou dobou dalšího taktu a

následné tři osminy staccatové ve 3. – 4. taktu hlavního tématu, kde spojení legátem připomíná „odbyté nasazení“; kombinace legata spolu s tečkovaným a staccatovaným rytmem v introdukčním motivku; použití bicích nástrojů „lidovým“ způsobem atd.). Ironie tanečních idiomů není ovšem žádnou výhradní Ostrčilovou novotou, používali ji kromě Mahlera (ten opravdu ve velké míře, viz např. ve *III. symfonii* – uvedeno v poznámce č. 73) a pak na mnoha dalších místech jeho symfonií) také např. B. Bartók a u nás L. Janáček (zkreslený valčík v prvních taktech jeho opery *Osud* z roku 1907⁷⁵, z pozdějších děl zmiňme úmyslně „banálně“ znějící téma uprostřed čtvrté věty *Smyčcového kvartetu č. 2 Listy milostné*, z roku 1928). Celkově se nám může při poslechu Pochodu vybavovat styl „dance macabre“, užitý ve stejnojmenné skladbě z roku 1875 od C. Saint-Saënsa nebo ve *IV. symfonii* G. Mahlera (ve 2. větě, ve které hrají podstatnou úlohu housle naladěné o tón výše, mající „skleněný“ skříplavý tón). To možná naznačil R. Veselý ve své recenzi (Veselý 1914, s. 205n), když dával do souvislosti *Suitu s Baladou o mrtvém ševci a mladé tanečnici*, ve které se vyskytuje tanec dívky s kostlivcem (mrtvým ševcem Dratvičkou).

Pro názornou ukázkou Ostrčilovy hudební řeči se zaměříme krátce na popis motivicko–tematické práce. Osmitaktové téma č. I po prvním provedení přebírají violy v tónině d moll s basovou sekvencí ve fagotech. Dále jsou modifikovány poslední dva takty hl. tématu ve dvoutaktový motiv, tvořící osmitaktovou modulační spojku zpět do c moll, při současném narůstání dynamiky. Ohlásí se nanovo hlavní téma, ale zazní pouze prvních šest taktů (u 4. t. nastane rozložení půlové doby ve dvě čtvrté a 5. t. je přehozen na místo 6. t. a obráceně). Rozrůstá se zároveň nástrojové obsazení: smyčce, B klarinety, fagoty a kontrafagot, horny, malý a velký buben. V pátém taktu zazní činely ve forte (trochu komickým způsobem, charakterizujícím opět lidovou hudebnost), čímž je (spolu s úpravou čtvrtého taktu) přesunut akcent na pátý takt. Opět nastoupí téma (v posledně zmíněné úpravě), tentokrát již jen pět taktů, pátý takt je invertován (stává se tak názvukem tématu č. III, které nastoupí v triu, neboli v dílu B) a zní ve fortissimu (posílen tympány, třemi flétnami a Es klarinetem);

⁷⁵ První dějství se odehrává v Luhačovicích. Viz pozn. 62.

ve smyčcích se objevuje figurace (rozvíjena typicky ostrčilovsky jakoby neobarokním způsobem, tj. užívá až ornamentální techniky geometricky symetrických ozdobných figurací), kterou tvoří onen nepoužitý poslední šestý takt tématu. Pátý takt zazní za sebou celkem osmkrát, přičemž se dostane z dynamického vrcholu až do pianissima, což podpoří jednak postupný sestup motivu, jednak kaskádovité ustání hry některých nástrojů. Posléze zůstane už jen osmitaktová basová prodleva na tónech c, g (v kontrabasech, B klarinetech, kontrafagotu a tam–tamu), do níž zazní sólově (a vlastně vůbec poprvé) harfa, vybrnkávající v oktávách tón g, housle doprovází pizzicato rovněž na G. Výše popsané náhlé „rozpadnutí“ často používal G. Mahler (v přílohách kopie partitury *V. symfonie*, s. 104n) a nalezneme jej i u C. Debussyho.

Po „rozpadnutí“ nastoupí téma č. II, které je charakterem velmi podobné tématu hlavnímu jak rytmicky, tak i instrumentačně (sólo opět v klarinetech, tentokrát posílených fagoty, basová linie ve violách). Vlastně se jedná spíš o jakousi mezihru místo nástupu plnohodnotného vedlejšího tématu (to se objeví až v triu). Téma č. II:

The image shows a musical score for Theme II. The top staff is for Clarinet (Cl.) in 2/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The bottom staff is for Viola (Vle. 8vb), indicated by a dashed line. The music consists of a series of eighth notes and quarter notes, with some slurs and accents.

Několikrát se opakuje a graduje, začínají se uplatňovat motivky z tématu č. I (figurace ve fagotech a hornách) a 5. a 6. takt tématu č. II, těsně před vrcholem zazní v plénu 5. takt tématu č. I (4x se opakuje) a po dalším gradování zazní celé téma č. I, ovšem již z basovou linií z tématu č. II ve fortissimo (s předpisem ve smyčcích bušivě). Orchester graduje dynamiku až do *ffff* (v taktu 115 se poprvé přidají k melodii trubky) a nastane stejný „rozpad“ jako v první části, tentokrát na ploše osmi taktů do *pp*.

Trio Pochodu začíná ve smyčcích v *pp*, navazuje plynule na předchozí díl přímým nástupem plnohodnotného vedlejšího tématu – téma č. III:

The image shows a musical score for Theme III. The staff is for Viola (Viol.) in 2/4 time, starting with a piano (pp) dynamic and marked 'con sord. espress.'. The music consists of a series of quarter notes and half notes, with some slurs and accents.

Provází je pochodový rytmus v tympánech. Téma opět vychází z hlavního tématu č. I (z 6. taktu, popř. uvedeného dříve v obměnách pro gradaci a pro „rozpad“), charakterem se od něj ale natolik liší, že je jednoznačně rozeznatelné jako téma vedlejší. Tónina je opět těžko určitelná, ale celkově tíhne k A dur (hlavně bas, se kterým se občas sejdou i ostatní hlasy). Akordy jsou převážně ve tvaru septakordu a hlavní melodie je často v septimovém poměru k basu. Nerozvedení disonancí a dynamika *pp* způsobují, že zvuk zní jakoby zkreslen z dále a po šestnácti taktech se přidají zdobnou melodií flétny, které vystupují oproti smyčcům více do popředí (začínají od tónu h² a rozšiřují tak tvrdě malý septakord od a o nonu). Groteskně a rytmicky mimo dosavadní zvukový proud nastoupí fagoty do 3. taktu vedlejšího tématu asi v půlce tria názvukem na návrat tématu č. I (hrají z něj rytmický motivek basové linky, ale sekvence má stoupající – inverzní tendenci – oproti původní, čímž předznamenává téma č. I, které později opravdu v převratu zazní). Později motivek přebírají klarinety. Vedlejší téma získá posílením pomocí lesních rohů opět svou dominanci (jak motivickou, tak i časovou). Ostrčil si zde pohrál s efektem fázování, který hodně využíval i Mahler,⁷⁶ viz např. v přílohách partituru *V. symfonie*, str. 40–43, kde do smyčců podobným způsobem vstupují vlastní melodií nejdříve horna a pak pozoun/y, když na konci opět převládne melodická linie smyčců posílená zbytkem orchestru). Po postupném rozpadu a útlumu z *ff* do *p* nastoupí v inverzi hlavní téma č. I v inverzi v sekci smyčců (sólová i basová linie),

The image shows a musical score snippet for four instruments: Violins (Viol.), Violas (Vle.), Violas (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. The Violins and Violas play chords, while the Violas and Contrabass play a rhythmic pattern. The dynamics are marked 'pp'.

což dodává zvuku ještě větší komičnost a parodičnost než téma v originální podobě (paroduje již parodované). Téma přebere dřevěná harmonie s kontrapunktem smyčců a Pochod zakončuje nápaditá coda, ve které využije opět efektu fázování. Tentokrát stylem kaskády či polyfonní těsny, kdy na ploše

⁷⁶ Originálně tohoto efektu uměl využít i Ch. Ivese, který používal velmi podobné skladatelské techniky jako G. Mahler (viz např. Rathert 1990).

pěti taktů nastupují po taktu jednotlivé nástroje, každý s dvoutaktovým motivkem. Kaskáda končí na tónu h v houslích, přebere jej a rozvede podobným motivkem fagot ve vysoké poloze do c”.

Ostrčil si nejspíš musel u Mahlerových děl oblíbit banálnosti dohromady spolu se vznešeným, to je totiž jedna z nejtypičtějších vlastností Mahlerovy hudby, ale i *Suity*. Ostrčilova *Suita* je na „banálnostech“ přímo vystavěná. V Pochodu např. kromě jmenovaných „banálností“ v podobě tanečních idiomů a stylizace lidové hudby, vytvořil modifikaci hlavního tématu i ostatní témata a v podstatě i valnou většinu motivů, stručně řečeno použil velmi málo hudebního materiálu pro celý Pochod. Dalším prvkem poukazujícím na „banálnost“, či spíš v tomto případě na jednoduchost, je pravidelné členění menších i větších celků (nejčastěji do 8taktových period). Ostrčil v Pochodu témata i motivy příliš tvarově nemění a často je jednoduše opakuje. Na základě toho můžeme konstatovat, že jednoduchostí je Pochod opravdu plný a není nijak zřetelně založen na motivicko–tematické práci. Ostrčil totiž dosahuje pestrosti výrazu orchestrální fakturou, mistrovsky zvládnutou instrumentací (využívá přirozených nástrojových poloh na maximum, dále nápaditých nástrojových kombinací aj.), v ploše rozvinutým instrumentačním plánem, využitím celé škály dynamiky a agogiky, kdy orchestrální faktura přímo „dýchá“. Mistrovským prokomponováním tak splňuje i to druhé kritérium, kritérium protikladu, a Mahlera následuje vlastním způsobem.

II. Scherzino

Scherzo obecně vzniklo nejspíše z francouzského tance menuetu, je jeho rychlejší a rozšířenější obměnou. Menuet používaný ve suitách (J. S. Bach) později přešel pro svou oblíbenost i do cyklické sonáty a symfonie (v 18. století umístěn na třetí místo v čtyřvěté symfonii). J. Haydn a W. A. Mozart stupňovali ve svých symfoniích menuet až do rychlosti allegro, načež L. v. Beethoven menuet nahradil scherzem, což je v podstatě menuet v tempu vivace. Scherzo znamená italsky žert a vyskytuje se už v 16. století (ve formě vokální a od 17. století i ve formě instrumentální). Většina scherz má třídobý rytmus, obvykle 3/4 (řidčeji i sudý), pohyb melodie v krátkých staccatových notách a velkou formu písňovou. V 19. století skladatelé namísto scherza uplatňovali i jiné tance (polku B. Smetana – *z mého života* a Z. Fibich – *kvartet A dur z mládí*, furianta A. Dvořák – *VI. symfonie D dur*, ländler A. Bruckner a G. Mahler – v symfoniích, valčík P. I. Čajkovský – *IV. a V. symfonie*, G. Mahler – *V. symfonie*). Scherzo se někdy vyskytuje i jako samostatná skladba (*Scherzo capriccioso* A. Dvořáka, *Fantastické scherzo* J. Suka aj.), pak ale mívá často formu komplikovanější (Jiráček 1931, s. 48–51). Z Ostrčilova pojmenování Scherzino bychom mohli tušit menší útvar scherza a nemýlíme se, když je porovnáme se scherzem G. Mahlera (např. 3. věta *V. symfonie*: durata 18 min,⁷⁷ 2. věta *VI. symfonie*: durata 13 min), přesto je v poměru k ostatním větám *Suity* poměrně rozsáhlé.

R. Veselý o Scherzinu napsal, že „[...] jest rázu radostnějšího; uvádí nás do jedné z oněch nálad, jaké prožíváme na venkově za pozdního letního večera“ (Veselý 1914, s. 207). Makrotektonicky lze Scherzino, stejně jako předchozí Pochod, rozdělit na tři části ABA', které se dále pestře člení. První díl A má 132 t., a je složen ze čtyř částí, které jednotí rytmický motiv I. tématu. Každá z těchto částí provádí jedno téma: a = 45 t. Vivo (téma č. I),

⁷⁷ Pro srovnání Ostrčilovo Scherzino trvá přibližně 5'42”.

Fag. Cor. ing.
pp

b = 47 t. Poco meno mosso (téma č. II),

Cor. *quasi lontano con sord. espress.*
pp

c = 24 t. Poco a poco animato, sin al tempo I. (téma č. III),

Cl. *f*

a' = 16 t. Tempo I. (téma č. I). Díl B má 105 t. a dělí se na dvě části. První část = 64 t., Pochettino meno mosso, tvoří polyfonní intermezzo, provádějící další téma (téma č. IV),

Vcl. + Fag. I.
p f

druhá část = 41 t., Moderato je triem Scherzina a na rozdíl od všech ostatních částí je v 3/2 taktu předepsaném Tre battute a provádí tři varianty dalšího tématu (téma č. Va, Vb, Vc).

Va Cor. I. *p* Vb A tempo, grazioso Viol. I. *pp* Vc Viol. I.

Poslední díl A' = 119 t. opět jednotí rytmické téma č. I, skládá se ze tří částí a je zakončen codou: a'' = 75 t. Tempo I. (upravené téma č. I), b'' = 16 t. beze změny (téma č. II), a' = 16 t. (téma č. I), coda = 12 t.

Všichni, kdo se k Scherzinu vyjádřili, O. Zichem počínaje, hodnotili téma č. II jako ozvuk harmoniky, který se skladateli musel vybavit při kompozici

tohoto tématu. Harmonikový motiv je typická impresionistická invence, navíc zobrazen i velmi impresionistickým způsobem (jak užíval např. i C. Debussy): paralelně řazenými septakordy s vazbou, která neužívá tradičních pravidel jejich rozvodu. Vše je ale zpracováno především neimpresivně, spíš expresivně. Ostrčil zde opět užil hudebního žertu, kterými je celá *Suita* prostoupena. V motivu č. II tak polemizuje s impresionismem (o tom se zmínil již Z. Nejedlý, že zde Ostrčil impresionistické impulsy vnitřně přerodil a překonal; Nejedlý 1914, s. 209). Expresivním zpracováním impresionistických prvků Ostrčil impresionismus obchází ironickým, někdy až sarkastickým způsobem. Opět zde můžeme vidět i podobnost s Mahlerem, jedná se o žánrovou konkretizaci, ztvárněnou až naturalistickým způsobem. Vlastně se zde hezky projevilo Risingerovo konstatování, že tristanovský akord měl v sobě potenciál rozvinout se v impresionismus i v expresionismus (Risinger 1967). Tímto si můžeme připomenout dříve zmíněný Ostrčilův stylový vývoj založený na domýšlení romantických ideálů.

III. Variace

Variace mají svůj původ v nejstarších formách taneční suity ze 17. století, které byly psány na základě jednoho tématu a mají bohatou historii svého vývoje (Jirák 1931, s. 59). V cyklických formách se variace vyskytují použité především ve volných, ale i ve finálních větách. K významným představitelům, kteří ji v cyklických formách před Ostrčilem uplatnili, patřili J. Haydn, L. v. Beethoven, F. Schubert, J. Brahms; z českého prostředí A. Dvořák (*Smyčcový kvintet op. 97, Smyčcový sextet*), Z. Fibich (*Klavírní kvartet e moll*), V. Novák (*Variace na Schumannovo téma*), J. B. Foerster (*Erotovy masky z roku 1912*) (Jirák 1931, s. 59). Otakar Ostrčil se svými Variacemi ze *Suity c moll* mezi ně jistě patří také. Obecně je Ostrčilovi variační forma velmi blízká a zajisté je třeba zmínit jeho pozdější a vlastně i symfonicky vrcholné orchestrální variace s podtitulem *Křížová cesta*.

Jedná se o variace volné. Výchozí tónina je C dur. Z širšího náhledu na Variace rozeznáme pět dílů: téma = 25 t., I. variace = 17 t., II. variace = 15 t., III. variace = 49 t. a coda = 20 t. Celkem trvají Variace 155 t.

První díl je tématem o třech různých částech, které se představí na ploše 25 taktů.

The image shows the musical notation for the first part of the Variations, Op. 97, by Antonín Dvořák. The notation is in 4/4 time and C major. It shows the first three parts of the theme: Ia, Ib, and Ic. The tempo is Adagio and the dynamics are mf and pp.

Proveden je hlavně ve smyčcích. Druhý díl trvá 17 t. a je první variací tématu, provádí se polyfonním zpracováním (imitací), témata za sebou nastupují v kaskádách. Třetí díl, jenž je druhou variací má jen 15 t. a je založený na principu kontrastu hlubokých a v pomalejším rytmu hrajících smyčců a vyšších a v rychlejším rytmu hrajících fléten. Skupinky se střídají pravidelně a každá z nich zpracovává jinou část původního tématu. Čtvrtý díl je třetí a

nejrozsáhlejší variací, velmi široce rozpředenou. Má 49 t. Využívá zde např. lesního rohu jako nástroje sólového, připomenout můžeme např. Mahlerovu *V. symfonii*, kde je spousta takových kantilén obsazena také lesním rohem. Kromě výborně zpracovaných variací jako takových zde opět vystoupil jako nejdůležitější faktor prvek instrumentace. Slyšet zde můžeme mahlerovské timbry asi nejvíce ze všech vět (Variace svým charakterem velmi upomínají na Mahlerovy Adagia např. ze *IV.* či z *V. symfonie*). Ty se nám pak připomenou (možná ještě více, ale na menší ploše) ještě v Serenádě, v jejím prostředním dílu. Jinak můžeme poukázat na to, co již bylo řečeno o V. – VII. symfonii G. Mahlera v kapitole Pražské premiéry Mahlerových děl. Ostrčil měl v oblibě kromě Mahlera samozřejmě i jiné velikány, kterým věnoval zvýšenou pozornost a studiem jejich partitur mohl být ovlivněn (tedy i kromě Mahlera) i nimi. „Moji“ největší mistři jsou Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Weber, Schumann, dnes neprávem velmi zapomínaný, Berlioz, Wagner, Mahler. Z českých mistrů vedle Smetany, Dvořáka a Fibicha, Foerster.“ (Götzová 1929, s. 7).

IV. Serenáda

Serenáda znamená píseň při večerním zastaveníčku, hraná pod širým nebem, obecněji večerní hudba a v artificiální hudbě se obvykle využívá pro skladby orchestrální. Tradičně mívá velkou formu písňovou (Jirák 1931, s. 41). Původně byly serenády psány pro dechové nástroje, později byly hrány i spolu se smyčcovými a často začínaly, popř. i končily pochodem (se kterým hudebníci jako by přicházeli a odcházeli). Střední věty bývaly taneční (často menuety) a jedna věta pomalá. Počet vět byl značně veliký, 7–8, např. u Beethovena (*Serenáda D dur, op. 25*) a u Mozarta (pro dechové nástroje, ale i pro celý orchestr *Serenáda D dur k 250 Haßnerova, Serenáda D dur k 320 s poštovním rohem*, pro smyčce *Serenáda G dur k 525 Malá noční hudba*). Modernější serenády byly psány pravidelně pro menší orchestr, o libovolném počtu vět, které jsou kratší a méně závažné (taneční věty) oproti větám symfonickým. K hodnotnějším patří např. serenády J. Brahmsa, R. Volkmana, P. I. Čajkovského, z českých A. Dvořáka (*E dur* pro smyčcový orchestr, op. 22, *d moll* pro dechové nástroje, op. 44 – v ní je pochod v první a v poslední větě), J. Suka (*E dur* pro smyčcový orchestr, op. 6) a V. Nováka (*D dur* pro malý orchestr, op. 36) (Jirák 1931, s. 53n).

Serenáda je opět v trojdílné formě ABA'. Předepsána je A la Polka v a mol. Díl první = 60 t. má tři části: a = 18 t. (hlavní téma č. I),

Alla Polka
Viol. con sord. *pp* *pp* *pp* Cl. *p*

b = 26 t. (téma č. II),

dolce
Cl. *p*

a' = 16 t. (téma č. I). Druhý díl = 50 t. je složen pouze ze dvou částí. První z nich má 36 t. a provádí vedlejší téma (téma č. III),



druhá tvoří spojku a připravuje návrat prvního dílu. Má 14 t. a prolínají se v něm témata I. a II. Poslední díl A' = 60 t., opakuje beze změny první dvě části jako v dílu A, ale místo nástupu třetí (opakovací) části s hlavním tématem, zazní závěrečná část z Pochodu, ukončená motivkem z hlavního tématu Serenády, je to tedy věta v podobě přejeté cody o délce 16 t. Celkově má mnoho Serenáda společného s Pochodem, ovšem místo pochodových rytmů obsahuje polkové motivy a doprovodný rytmus na lehké době. Kromě vnějškové formální podobnosti se blíží Pochodu svou groteskností.

Ostrčilova Serenáda se jeví hodně jako miniatura oproti původním rozsáhlým serenádám. Opět se zde objevují nápodoby lidového muzikantství. K tomu bychom mohli zmínit pár vlastních Ostrčilových slov, která se vážou k tomuto tématu: „První záliby hudební probouzeli ve mně flašinetáři. Přicházelo jich hodně na rozsáhlý dvůr Občanské záložny na Smíchově, kde jsme bydlili. Znal jsem všechny, věděl jsem, kdy který přijde, ovládal jsem dokonale jejich repertoar.“ (Götzová 1929, s. 7). Podle toho můžeme soudit, že k lidovému muzikantství měl od mládí úzký vztah. Podobně to vnímali za svého mládí jak Ostrčil, tak i Mahler, který ve své tvorbě často pro inspiraci sáhl k těmto zážitkům z dětství (blíže o tom vypovídá jako přímé svědectví korespondence, např. Bartoš 1962). Můžeme se ještě také zmínit o již několikrát uvedené programnosti či neprogramnosti *Suity*. Tímto svým charakterem totiž odpovídá Mahlerově programnosti/neprogramnosti. Rozdílem tu pouze byl postoj, který oficiálně zachovávali – Mahler programy nejdříve uváděl, pak je ale kvůli profanaci zase stahoval zpět, protože si myslel, že to posluchačovu pohledu na jeho dílo může uškodit; Ostrčil zaujal oficiálně zase obrácený postoj – *Suitu* napsal jako „absolutně hudební“ dílo, které samozřejmě čerpal z vnitřních podnětů, ale konkrétní program původně nemělo. Později, když byl program

vytvořen, nebránil nijak jeho šíření – a to se týká i pozdějších variací *Křížová cesta*, jejichž „program“ na popud vydavatele nechal zapsat i na jednotlivá místa partitury.

V. Fuga

Fuga znamená v latině útěk a vyvinula se v 17. století z *ricercaru* (jeho zmonotematizováním). Za největšího mistra fugy můžeme považovat J. S. Bacha (*Dobře temperovaný klavír, Mistrovství fugy*), z 19. století jsou hodnotné skladby např. L. v. Beethovena (poslední smyčcové kvartety a klavírní sonáty), H. Berlioze (*Fantastická symfonie*), R. Wagnera (*Mistři pěvci*), G. Verdiho (*Falstaf*), A. Brucknera (*IX. symfonie*), J. Brahmsa (*Variace a fuga na Händelovo téma*), M. Regera (*Variace a fuga na jméno BACH, Variace a fuga na Hillerovo téma*) aj., u nás A. Dvořáka, B. Smetany, V. Nováka, J. Suka, L. Vycpálka aj.

Pro generaci významných skladatelů, kteří uzráli na počátku 20. století v českém prostředí (především Novák, Suk, Ostrčil), nehledě na různost výsledků, k nimž každý z nich dospěl, jsou společné hlavně tyto rysy: rozvoj možností prováděcí techniky (vzrůstající dynamické pojetí práce s *duxem*, užívání vydělených motivů, prvky sonátové prováděcí techniky, volné zkracování, dělení, interpolace, rytmické i intervalové změny témat); díky tomu vzrůst rozsahu a stavebního významu provedení, téma je často uvedeno hned i s akordickým či kontrapunktickým doprovodem, expozice funguje jako představení nezkráceného tématu, pracování s dlouhými, vnitřně diferencovanými tématy, důležitá je zapamatovatelnost *duxu*, proto je několikrát přehráván, zachovávají se nástupy v expozici v poměru T–D–T–D (vždy je zachován kvintový vztah), význam tóninového výběru a soustředění poklesá, výběr tradičních tónin značí snahu o klidný výraz, tonální východisko se v závěrečných dílech vrací u Nováka a Ostrčila, ale nevrací u Suka a Zicha, přetrvává ale vzestupný gradační trend fugy, *intermezza* ovšem zapřičiňují jeho vnitřní vlnění (jakoby „dočasné ‚nabírání dechu‘ k dalším vzestupům; Smolka 1987, s 378). Vyskytly se i snahy o jiné tektonické plány, např. V Novákově *II. kvartetu D dur* (expozice spolu s provedením tvoří gradační plochu, po níž následuje v druhém díle pokles jakoby k začátku a třetí díl opět graduje) nebo

v Zichově *Vině*, kde po dosažení vrcholu nastává pokles kompoziční linie (Smolka 1987, s. 377n).

Ostrčilova monumentálně a energicky vystavěná Fuga se stálou gradační tendencí začíná v C dur desetitaktovou introdukcí v homofonním provedení Allegro con brio, která přináší již hned na začátku první téma (téma č. I), složené z šestnáctin:

Téma začíná diatonicky, pak mírně vybočí, ale opět se vrací k výchozí tónině. Už Očadlík se velmi dobře vyjádřil o potenci tohoto tématu k neobyčejnému vzletu a maximální gradaci (Očadlík 1946, s. 411). A vzpomeňme „chvalozpěvů“ o významnosti Fugy již u prvních recenzentů. Jedná se skutečně o vrchol *Suity* v pravém smyslu tohoto slova.

Začne expozice, kde dux provedou housle, comes nastoupí na dominantě v violoncellech jako tonální odpověď. J. Smolka napsal, že tonální odpověď je u českých skladatelů vzácná a V. Novák s J. Sukem volili „[...] v souvislosti s komplikovanější a tonálně často nejednoznačnou harmonickou strukturou svých fug výhradně reální odpovědi.“ (Smolka 1987, s.375). Důležitou roli mají kontrapunktické figury ostatních smyčcových nástrojů, jsou ve fuze oživujícím prvkem. I když nemají charakter stálé protivěty, přesto provázejí dux po celou expozici i ve velké míře v provedení. Než nastoupí provedení, představí se druhé téma, které je v provedení využito v augmentaci a v tomto tvaru působí závažněji než původní verze (má pregnantní pochodový ráz):

Téma č. I v provedení využívá např. imitace, posunuté o čtvrt'ovou dobu později, ale dále plní především roli sjednocovací, oživující a je v pozadí II. tématu. Úplné citace I. tématu se přestávají vyskytovat a postupně se vytrácejí, vydělují nebo přetvářejí v jiné útvary a celky, takže pak dále zůstávají pouze ve formě kontinuálního šestnáctinového rytmu, který má s prvním tématem melodicky již málo společného. Ve druhé části provedení se objevují názvuky na polkové téma (motivek z hlavního tématu č. I ze Serenády), následuje krátká statická epizoda s drobnými frázemi motivků, které zaznívají a zároveň se brzy vytrácejí, ozvou se zastřené akordy v anglických rozích, narůstá objem zvuku fugy (přidávají se i trombóny) a začne druhé provedení. První provedení má 80 t., druhé provedení 73 t. a přináší nové, výrazné triolové téma (téma č. III),



keré se nese celým orchestrem homofonním způsobem ve stejném rytmu na podkladě I. tématu, které i zde dodává svým rychlým rytmickým pohybem této části svěžest. O. Zich pojmenoval toto téma jako „pozdrav slunci“ (Zich 1914, s. 188). Orchestrální faktura je vertikálně značně zahuštěná, přesto je zřetelně rozlišitelná hlavní tónina C dur (první téma utvrdí ve druhém provedení tóninu C dur nástupy na T, T, D a T). Přichází znovu téma č. II (ve 139. t. se ozve i motiv tématu č. I z Variací a ve 144. t. začíná těsna fugového tématu č. I ve smyčcích a dřevěch). Témata I a II gradují až k závěrečným fanfárám, které přichází ihned po zaugmentovaném tématu č. II (keré naznačují vrchol a závěr Fugy). Ozvou se fanfáry v lesních rozích vytvořené z tématu II (doprovzené trylkujícími dřevěnými dechovými a smyčcovými nástroji), pak fanfáry nastoupí v trubkách, ale vytvořené z tématu č. I. Fugu uzavře první takt z II. tématu, kerý zazní ve všech nástrojích homofonně zpracovaný.

Jak tvrdí Smolka, Ostrčil užil fugy velmi svobodně a jakoby odpoután od stavebných konvencí minulosti. Dále také že pozoruhodný je „[...] kontrast mezi tematickou koncentrovaností krajních dílů a potlačený význam tematického dění v provedení, kde pak mohl na jeho pohybově a motivicky sjednocujícím

podkladě pracovat s řadou dalších, často i kontrastujících melodií.“ (Smolka 1987, s. 375).

Vítězslav Novák se zmínil o Ostrčilově Fuze jako o vzletné, krásně postavené fuze z velice zdařilé Ostrčilovy *Suity* (Novák 1970, s. 378). Také M. Očadlík se vyjádřil k této Fuze: „Jestliže u současníků byla fuga pojímána ve svém významu romantickém jako zvýraznění určité myšlenky mimohudební a jako augmentace ideová, u Ostrčila vyrůstá tvar k absolutní dokonalosti a jistotě naprosté.“ (Očadlík 1946, s. 411). Fugu díky své motoričnosti, konstrukčním zřetelům, přehlednosti, jasnosti výrazu, organizovanosti aj. skutečně můžeme označit jako příklon k neoklasicistnímu výrazu. Svým zpracováním se mu velmi blíží, přesto je ještě cítit Ostrčilovo romantické východisko.

Shrnutí a závěr

Otakar Ostrčil (1879–1935) psal svou Suitu c moll od 25. prosince 1911 do 7. září 1912. Za sebou měl již úspěšně započatou kariéru nadějného skladatele a také dirigenta amatérského Orchestrálního sdružení, které za pár let dovedl na tak vysokou úroveň, že mohlo konkurovat svými výkony i České filharmonii. Skladbu studoval u Zdeňka Fibicha v letech 1895–1900. Existenčně byl zajištěn mimo hudební oblast jako profesor češtiny a němčiny na Československé obchodní akademii v Praze. V roce 1901 využil, spolu se svým přítelem Zdeňkem Nejedlým, poprvé možnosti slyšet hudbu Gustava Mahlera, která jej dle doložených pramenů zaujala v roce 1902. V letech 1898–1918 se německá i česká Praha stala střediskem velkého Mahlerova kultu, jehož hybateli a aktivními propagátory se oba, především od roku 1910, stali. Otakar Ostrčil se podpoře Mahlerova díla věnoval hlavně jako klavírista a dirigent. Jeho vnitřní vazba k Mahlerovi ovlivnila také jeho skladatelskou činnost. Mezi díla tohoto Ostrčilova mahlerovského období se obecně počítá i Suita c moll, jejíž analýza v poslední kapitole měla doložit Mahlerův vliv na základě objevených podobností a vztahů s Mahlerovou tvorbou. Analýza Suity se taktéž měla zaměřit na specifika Ostrčilovy hudební řeči a zařadit jeho styl do kontextu doby. Ve Suitě c moll Otakara Ostrčila výsledek práce potvrdil stopy Mahlerových prvků, dále i prvky expresionismu a přiblížení se neoklasicistnímu stylu. Přesto je nutno konstatovat ve Suitě především vlastní Ostrčilovu hudební řeč jako převažující činitel.

Summary

Otakar Ostrčil (1879–1935) was writing his composition Suite in c minor since 25th December 1911 till 7th September 1912. In this time he already was a promising composer and conductor of a non-professional Orchestral association, whose level of quality was so high, that it could compete even with the Czech philharmonic. During the years 1895–1900 he was studying the composition by Zdeněk Fibich. Except musical sphere he worked also as a professor of Czech and German at a Czechslavonic commercial Academy in Prague. In the year 1901 Ostrčil and his friend Zdeněk Nejedlý listened to the music of Gustav Mahler for the first time, 1902 he was impressed with the music of Mahler, according to the documentary proofs. In the years 1898–1918 Czech and German Prague was a centre of a Mahler's cult, whose propagators became O. Ostrčil and Z. Nejedlý since 1910. O. Ostrčil was supporting Mahler's compositions as a pianist and conductor. His inner relationship to Mahler also influenced Ostrčil's compositions. Among Ostrčil's pieces from his Mahler period we generally number also the Suite in c minor. The intension of the analysis of this piece (placed in the last chapter) was to document a Mahler's influence on the Ostrčil's composition on the basis of detected similarities and relationships with Mahler's production. The analysis was also aimed on a speciality of a Ostrčil's musical language and classification his style within the contemporary context. The result of the research confirmed signs of Mahler's components in the Suite in c minor, then also components of expressionism and neoclassicism style. Nevertheless in the Suite we can recognize the Ostrčil's own musical language as a prevailing element.

Zusammenfassung

In der Zeit vom 25. Dezember 1911 bis zum 7. September 1912 hat Otakar Ostrčil (1879-1935) sein Werk *Suite c moll* verfasst. Er hatte bereits eine angefangene Karriere als hoffnungsvoller Komponist sowohl als auch Dirigent des Amateurorchestralvereins hinter sich gebracht, den er in ein paar Jahren auf ein so hohes Niveau geführt hat, dass er mit seinen Leistungen mit der Tschechischen Philharmonie konkurrieren konnte. In den Jahren 1895-1900 hat er Komposition bei Zdeněk Fibich studiert. Seine Existenz hat er auch als Professor der Tschechischen und der Deutschen Sprache an der tschechoslowakischen Handelsakademie gesichert. 1901 hat er, mit seinem Freund Zdeněk Nejedlý, zum ersten Mal die Gelegenheit ausgenutzt die Musik von Gustav Mahler zu hören, die bei ihm Begeisterung hervorrief, wie Dokumente aus dem Jahr 1902 belegen. In den Jahren 1898-1918 wurde sowohl das deutsche als auch das tschechische Prag zum Zentrum des Kults um Mahler, zu dessen aktiven Propagatoren und wichtigsten Figuren, die ihn in Bewegung gebracht haben, hauptsächlich seit 1910, die beiden geworden sind. Otakar Ostrčil hat vor allem das Werk von Mahler durch seine Tätigkeit als Pianist und Dirigent unterstützt. Seine innerliche Verbindung zu Mahler hat auch seine Komponisttätigkeit beeinflusst. Unter die Werke von Ostrčil aus der Mahler-zeit zählt auch das Werk *Suite c moll*, deren Analyse im letzten Kapitel auf Grund der erfundenen Ähnlichkeiten und Beziehungen mit der Schöpfung von Mahler den Einfluss beweisen sollte. Die Analyse sollte sich auch auf die Besonderheiten der musikalischen Sprache von Ostrčil konzentrieren und seinen Stil in den Zeitkontext einordnen. Das Analyseergebnis der *Suite c moll* von Otakar Ostrčil hat die Spuren von Elementen Mahlers, weiterhin die expressionistische Elemente und die Nährung zum neoklassizistischen Stil bestätigt. Trotzdem ist es nötig vor allem die eigene musikalische Sprache von Ostrčil als überwiegenden Faktor festzuhalten.

Anotace

Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

Jméno a příjmení:	Filip Válek
Katedra:	Muzikologie
Vedoucí práce:	PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.
Rok obhajoby:	2009

Název práce:	Otakar Ostrčil: Suita c moll pro velký orchestr, op. 14 Analýza v kontextu doby
Název v angličtině:	Otakar Ostrčil: Suite in c minor for large orchestra, op. 14 Analyse within the contemporary context
Anotace práce:	Tématem práce je Suita c moll Otakara Ostrčila z roku 1912. Úkolem bylo analyzovat ji v dobovém kontextu. Praha byla v letech 1898–1918 dějištěm Mahlerova velkého kultu a Ostrčil se k němu hlásil a sám se na něm podílel. Pomocí analýzy měly být nastíněny předpokládané Mahlerovy vlivy na Ostrčilovu <i>Suitu c moll</i> , která vznikla na vrcholu tohoto období. Dále bylo dílo zařazeno do kontextu světových a českých stylových proudů.
Klíčová slova:	Otakar Ostrčil, Suita c moll, suite, Gustav Mahler, Praha, orchestrální skladba
Anotace v angličtině:	The theme of the bachelor thesis is the Suite in c minor by Otakar Ostrčil from the year 1912. The aim of the thesis was to analyse the piece within the contemporary context. Prague was during the years 1898–1918 a centre of a Mahler's cult and Ostrčil declaimed his support for the cult and participated in it. Via the analysis we proved anticipated Mahler's influences on Ostrčil's Suite in c minor, composed during the culmination of this period. The composition was also confronted with the international and Czech style streams.
Klíčová slova v angličtině:	Otakar Ostrčil, Suite in c minor, suite, Gustav Mahler, Prague, orchestral work
Přílohy vázané v práci:	Notové ukázky partitur Otakara Ostrčila a Gustava Mahlera, ukázky z autografu partitury <i>Suity c moll</i>
Rozsah práce a počet citovaných titulů:	stran, 22 stran obrazových příloh, 62 citovaných titulů
Jazyk práce:	čeština

Prameny a literatura

- Adler, G.: *Gustav Mahler*, Wien, Universal Edition 1916, přetisk studie z roku 1914.
- Bartoš, F. ed.: *Mahler – Dopisy*, Praha, Státní hudební vydavatelství 1962.
- Blaukopf, K.: *Gustav Mahler. Současník budoucnosti*, Praha, H&H 1998, přeloženo z originálu: *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Kassel–Basel, Bärenreiter 1989.
- Boleška, J.: *Gustav Mahler v Praze*, in: Hudební revue IV, 1911, č. 6, s. 300–303.
- Čapek, B.: *Ostrčilovo nové dílo orkestrální („Impromptu“)*, in: Smetana II, 1912, č. 18–19, s. 253–255.
- Černý, M. K.: *Ad vocem Dreigestirn Wagner – Brahms – Mahler in der Beziehung zur tschechischen Musik*, in: Colloquium Musica Bohemica et Europea Brno 1970, s. 389–396.
- Červinková, B.: *Otakar Ostrčil. Bibliografie*, Ediční řada hudebního a divadelního odboru, Praha, Městská knihovna v Praze 1971.
- ČHS: Černušák, G., Štědroň, B., Nováček, M.: *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha, Státní hudební nakladatelství, sv. 1/2 – 1963, sv. 2/2 – 1965.
- DČHK: kol. autorů: *Dějiny české hudební kultury*, díl I.: 1890–1918, Praha, Academia 1972.
- Fukač, J.: *Mahlerovy hudebně strukturační principy ve světle dobové estetiky*, in: Opus musicum XXI, 1989, s. 298–302.
- Götzová, J.: *Chvilí s Otakarem Ostrčilem, jehož padesátku upřímně a okázale slavíme*, in: Pestrý týden IV, 23. 2. 1929, s. 7.
- GROVE: Sadie, s. ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in twenty volumes, USA 1980, reprint 1995.
- Helfert, V. a: *Předehra k Libuši a Smetanův Blaník*, in: Smetana II, 1912, č. 21, s. 306n.
- Helfert, V. b: *Mahlerova Devátá Symfonie*, in: Smetana III, 1912, č. 1, s. 4nn.

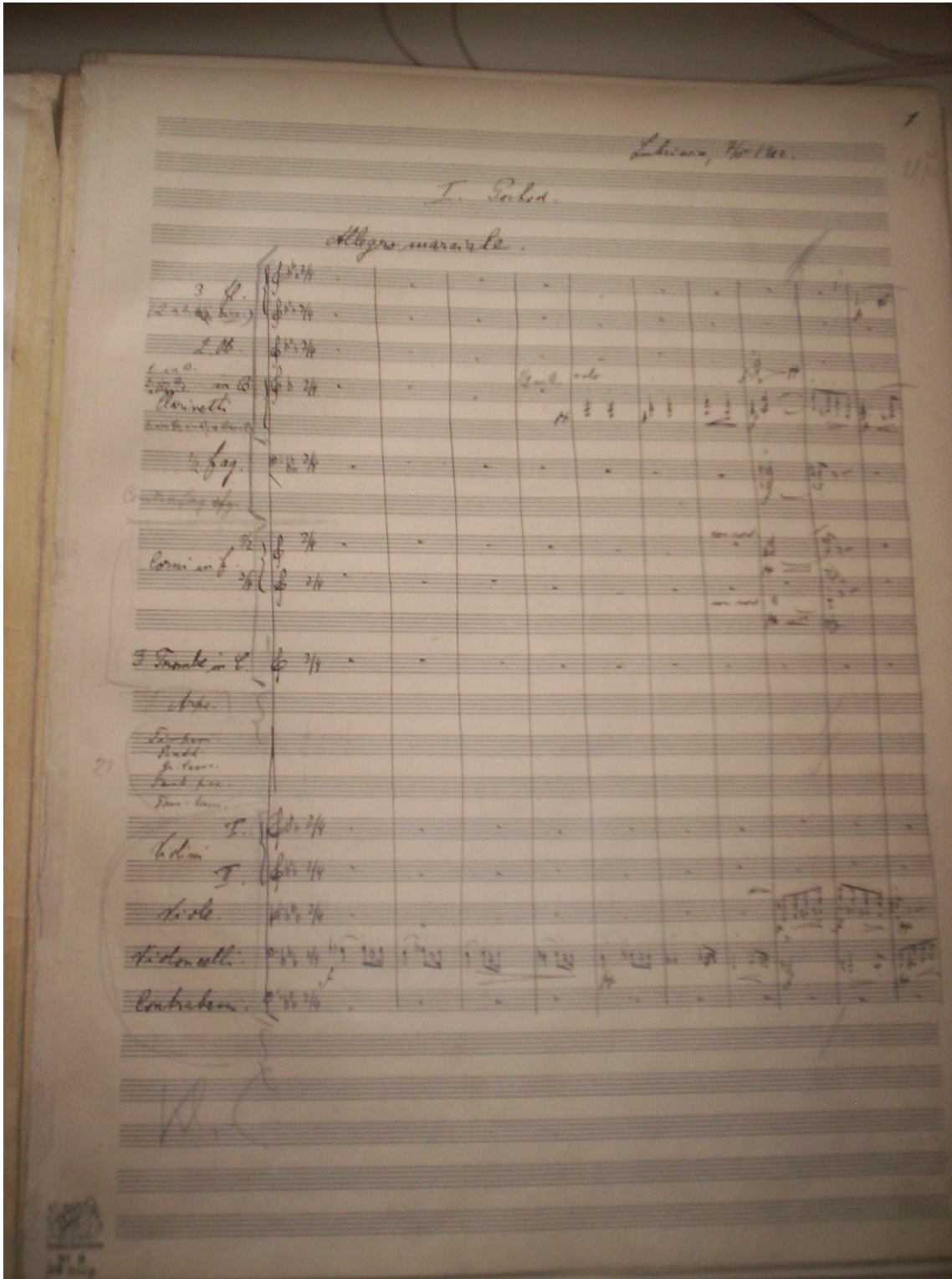
- Helfert, V. c: *Smetanův Vyšehrad*, in: Smetana III, 1912, č. 1, s. 9n.
- Helfert, V. a: *Dvě ztráty české hudby. Josef Suk, Otakar Ostrčil*, in: The Slavonic Review XIV, č. 42, 1936, s. 639–646, knižně viz: Helfert 1957, s. 121–131.
- Helfert, V. b: *Česká moderní hudba*, Olomouc, Index 1936.
- Helfert, V. (Štědroň, B., Poledňák, I., ed.): *o české hudbě*, Praha, SNKLHU 1957.
- Hudec, V.: *Stilwandlungen im Schaffen Otakar Ostrčils*, Brno XX 1985, s. 82–87.
- Jiráček, K. B.: *Nauka o hudebních formách*, Praha, Hudební matice Umělecké besedy 1931, II. doplněné vydání.
- Jiránek, J.: *Ostrčilův stylový přínos a jeho vnitřní polarita*, in: Hudební věda V, 1968, č. 4, s. 548–569.
- Karbusický, V.: *Josef Suk a Gustav Mahler*, in: Opus musicum XXII, 1990, č. 8, s. 245–251.
- Lébl, V.: *Pražské mahlerovství let 1898–1918*, in: Hudební věda XII, 1975, č. 2, s. 99–135.
- Ludvová, J.: *Německý hudební život v Praze 1880–1939*, in: Uměnovědné studie IV, Praha, Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze 1983, s. 53–183.
- Ludvová, J.: *Gustav Mahler a Praha*, Praha, Ústav pro hudební vědu akademie věd ČR 1996.
- Ludvová, J.: *Peníze, nebo divadlo? Finanční osudy pražských divadelních ředitelů v 19. století*, in: Sborník příspěvků z 26. ročníku symposia k problematice 19. století, Praha, Koniasch Latin Press 2007.
- Macek, J.: *Otakar Ostrčil. Zrození umělce*, diplomová práce, FF UK Praha 1956.
- Mařánek, J.: *Poslední interview. Na paměť Otakara Ostrčila*, Praha, B. M. Klika 1935.
- Mráz, B.: *Dějiny výtvarné kultury 3*, Praha, Idea Servis 2003, 2. vydání.
- Nejedlý, Z.: *Moderní symfonie*, in: Osvěta XXXVI, 1906, č. 6, s. 553–557.
- Nejedlý, Z. a: *Orchestrální sdružení uspořádalo svůj 13. koncert*, in: Smetana II, 1912, č. 18–19, s. 275.

- Nejedlý, Z. b: O. *Ostrčila nové symfonické dílo*, in: Smetana II, 1912, č. 20, s. 285–288.
- Nejedlý, Z.: *Gustav Mahler*, in: Hudební sborník I, 1913 (vyšel už v květnu 1912), č. 1, s. 1–38.
- Nejedlý, Z.: O. *Ostrčila „Suita“*, in: Smetana IV, 1914, č. 14, s. 208nn.
- Nejedlý, Z.: *Mahlerova devátá symfonie*, in: Smetana IX, 1918, č. 1, s. 11n.
- Nejedlý, Z.: *Otakar Ostrčil. Vzrůst a uzrání*, Praha, Politika 1935.
- Nejedlý, Z.: *Gustav Mahler*, Praha, SNKLHU 1958.
- Novák, V.: *o sobě a o jiných*, Praha, Editio Supraphon 1970, s. 378
- Očadlík, M.: *Svět orchestru. České orchestrální skladby, 2. díl*, Praha, Orbis 1946.
- Ostrčil, O.: *Suita c moll, op. 14*, autograf partitury z roku 1912, uložen v Českém muzeu hudby v Praze pod signaturou Tr B 503.
- Ostrčil, O.: *Suita c moll, op. 14* (1912), partitura, klav. výtah pro 2 ruce Šolc, K., Praha, Společnost Otakara Ostrčila, 1939.
- Ostrčil, O.: *Suita c moll, op. 14* (1912), kapesní partitura, předmluva Plavec, J., red. Kopelent, M., Praha, SNKLHU 1959.
- Patzaková, A. J.: *Otakar Ostrčil, Otakar Jeremiáš ve svých dopisech, práci a zápasech o pokrokovou linii českého umění*, Praha, Společnost Otakara Ostrčila 1959.
- Rathert, W.: *Mahler a Ives – spříznění modernou*, in: Opus musicum XX, 1990, s. 252–256.
- Rektorys, A (red.): *z hudebního života. Otakar Ostrčil dokončil novou skladbu orchestrální*, in: Smetana XXI, 1912, č. 21, s. 310.
- Rektorys, A.: *Korespondence Otakara Ostrčila s Vilémem Zítkem*, Praha, Orbis 1951.
- Risinger, K: *Vývoj technických prostředků hudební řeči v české hudbě v období 1890–1918*, in: Hudební věda IV, 1967, č. 2, s. 304–327.
- Schönberg, A.: *Styl a idea*, Praha, Arbor vitae 2004, k vydání připravil Ivan Vojtěch, s. 25–40.
- Smolka, J.: *Fuga v české hudbě*, Praha, Panton 1987.

- Šíp, L.: *Gustav Mahler*, Praha, Editio Supraphon 1973.
- Válek, J.: *Poučení z díla Otakara Ostrčila*, in: *Hudební rozhledy* VII, 1954, s. 77–82.
- Válek, J.: *Technické prostředky hudební mluvy Otakara Ostrčila*, in: *Hudební věda* II, 1965, č. 4, s. 594–615; *Hudební věda* III, 1966, č. 1, s. 74–87, č. 2, s. 292–303.
- Vejvodová, V.: *Leoš Janáček a Richard Strauss*, diplomová práce, FF MU Brno 2007 (k dispozici na http://is.muni.cz/th/64465/ff_m/Leos_Janacek_a_Richard_Strauss.pdf), ve zkrácené podobě in: *Opus musicum* XXXIX, 2007, č. 3, s. 14–20.
- Veselý, R.: *Ostrčilovo „Impromptu“*, in: *Hudební revue* V, 1912, s. 324–326.
- Veselý, R.: *Ostrčilova orchestrální suita*, in: *Hudební revue* VII, 1914, č. 4, 5, s. 205–209.
- Vilgus, P.: *Pestrý týden*, Praha, P. Vilgus 2001.
- Vycpálek, L.: *Symfonické koncerty České filharmonie*, in: *Hudební revue* VII, 1914, č. 6, s. 341n (přetištěno i knižně viz Patzaková 1959, s. 30n).
- Vysloužil, J.: *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a hudební spisovatelé*, Vizovice, Lípa 2001.
- Zachařová, s. ed.: *Zdeněk Nejedlý – Otakar Ostrčil. Korespondence*, Praha, Akademia 1982.
- Zich, O.: *Ostrčilova „Suita C-moll“*, in: *Smetana* IV, 1914, č. 13, s. 183–189.

Přílohy

Autograf Suity c moll, s. 1



Autograf Suity c moll, s. 24

Handwritten musical score on aged paper, page 81. The score is written on multiple staves. The top section includes a vocal line with lyrics "Ala" and "Ala" written below it. The bottom section includes a piano accompaniment with parts labeled "I." and "II." and a section labeled "C. r. s. b.".

Ala
Ala

C. r. s. b.

I.

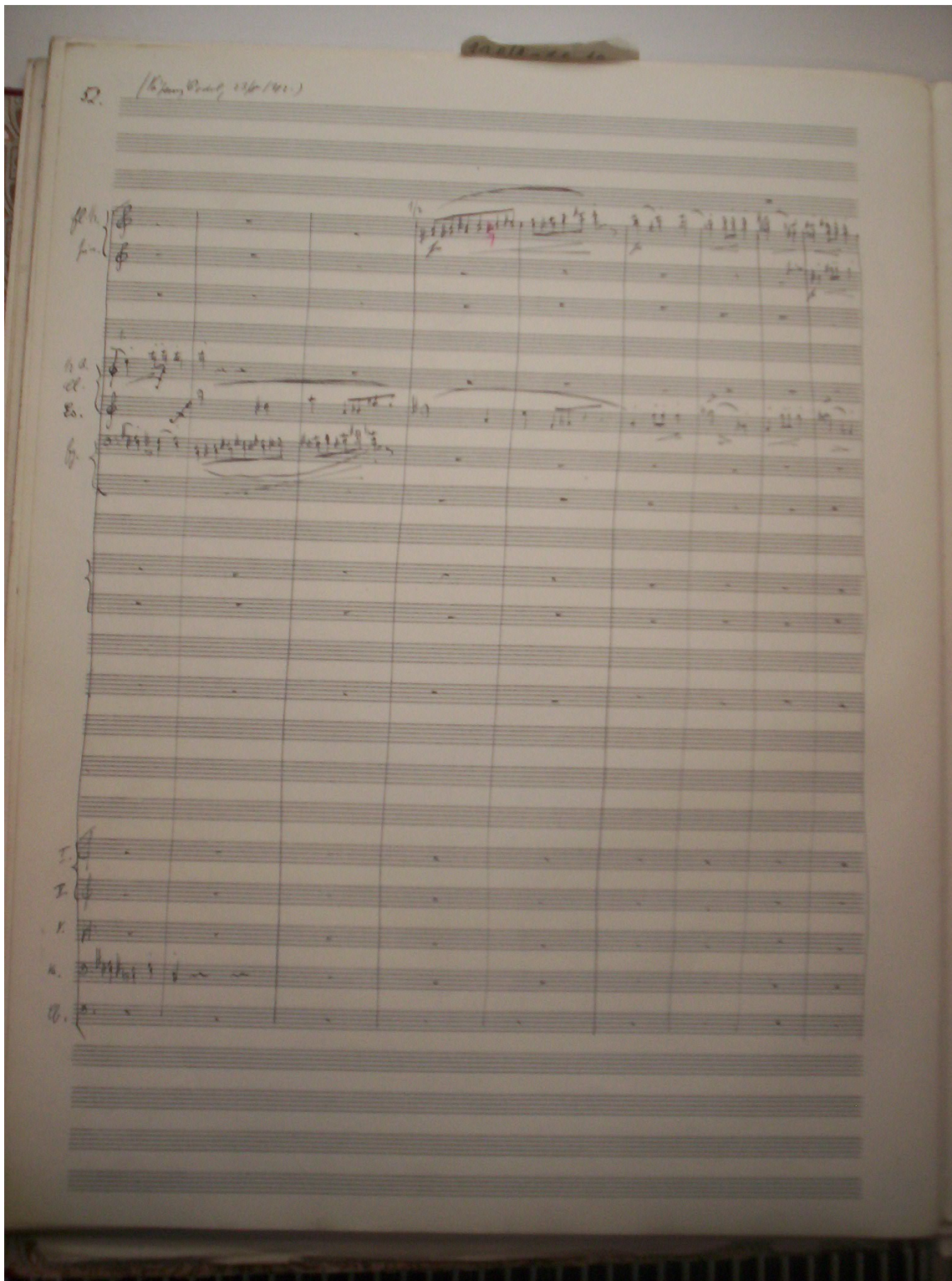
II.

11/8

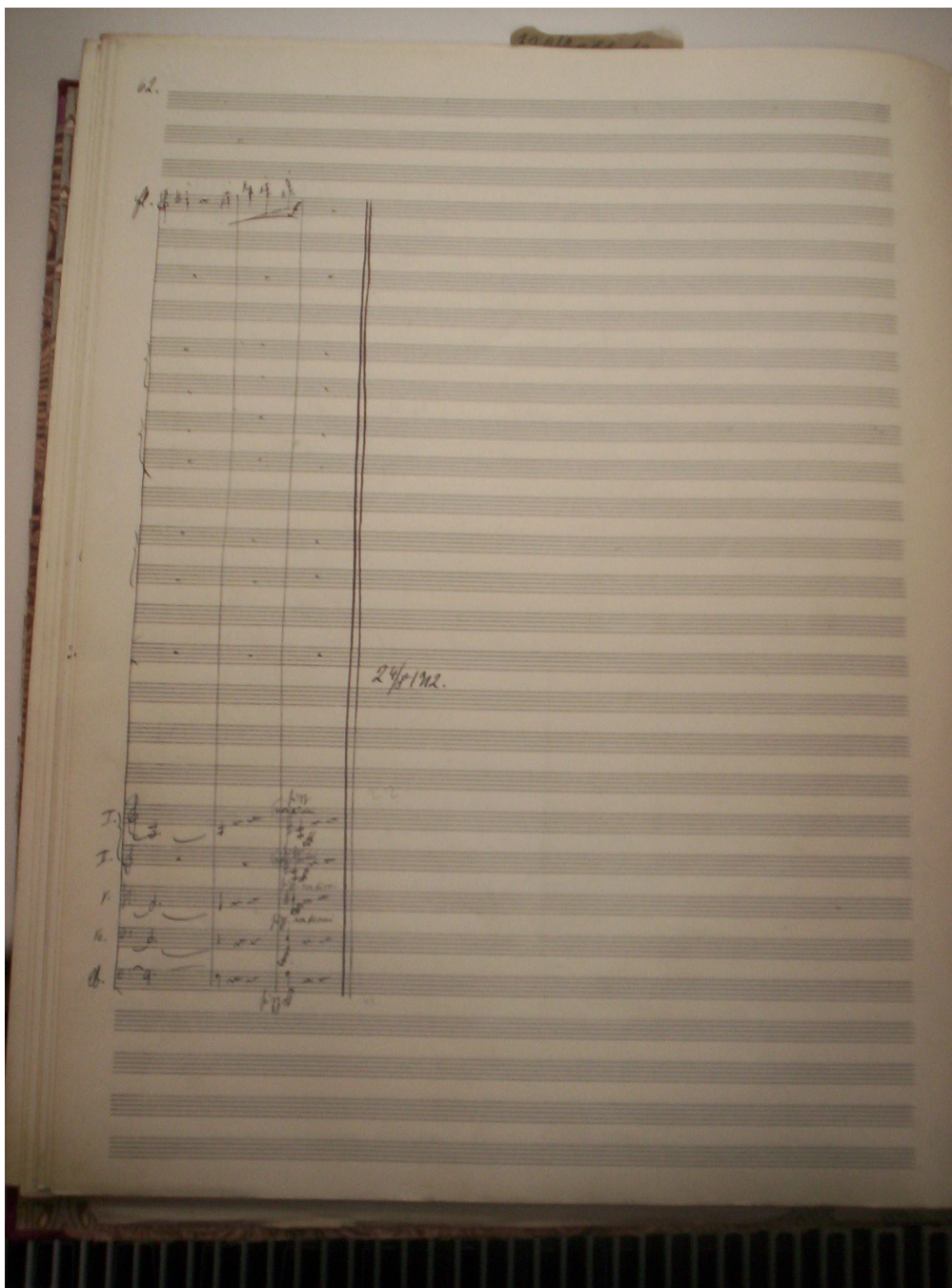
Autograf Suity c moll, s. 51

Handwritten musical score for Suite in C minor, page 51. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The page number '51' is visible in the top right corner. The notation includes treble and bass clefs, and various rhythmic values. There are some annotations in the left margin, possibly indicating fingerings or breath marks. The score is written in ink on aged paper.

Autograf Suity c moll, s. 52



Autograf Suita c moll, s. 62



Autograf Suity c moll, s. 78

The image shows a page of handwritten musical notation for a suite in C minor, page 78. The score is written on multiple staves. At the top, there are several empty staves. The first staff is labeled 'Fl.' and contains a melodic line with various ornaments and slurs. Below it, there are several staves for other instruments, including a Clarinet staff labeled 'Clarinet'. The bottom section of the page contains staves for Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (V.), Cello (Cello), and Double Bass (B.). The notation is dense and includes many notes, rests, and dynamic markings. The paper is aged and shows some wear.

Autograf Suity c moll, s. 96

Handwritten musical score for Suite in C minor, page 96. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/8 time and features a solo section for the Violin I. The page is dated 30/8 1912.

Partitura Suity c moll Otakara Ostrčila, ukázka „zhroucení“ v Pochodu

6

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor.

Trp.

Ar.

Timp.

V.

Vle.

Vcl.

Ctb.

(dim.)

Fl.

Ob.

Cl. *a2*

Fg.

Cfg. *pp*

Cor.

Trp.

Ar. *ARPA* *f*

Timp. *TAM TAM* *pp* *p*

V. *pizz.* *mf* *f* *mp*

Vle. *pizz.* *mf* *f* *mp*

Vcl. *pp*

Ctb. *pp*

f

Partitura Symfonie č. V Gustava Mahlera, ukázka „zhroucení“

104

29

Floten 12
24

Hoboen. 2
3

B-Klar. 1
2
3

Fag. 1
2

Contraf.

F-Hörner 1
2
3
4

F-Tromp. 1
2
3
4

Posaunen 1
2
3

Taba.

Pauken.

Erste Viol. 1
2

Zweite Viol. 1
2

Violen.

Vielle.

Baase.

29

Edition Peters

5961

Ritenu. .

Flag. *dim.*

Contraf. *dim.* *mf* *dim.*

F-Hörn. *mf* *dim.* *p* *dim.* *pp dim.*

F-Tromp. *dim.* *p* *pp* *dim.*

Posaunen *dim.*

Tuba *dim.*

Pauken

Gr. Tr. *p* *dim.*

Ritenu. .

Erste Viol. *f* *dim.* *p*

Zweite Viol. *f* *dim.*

Violen. *p*

Viola. *dim.* *f* *dim.* *mf = dim.* *arco* *dim.* *pp morendo*

Bass. *dim.* *f* *dim.* *mf = dim.* *arco* *dim.* *pp morendo*

Partitura Symfonie č. V Gustava Mahlera, ukázka „fázování“

40

steigernd

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Viola.

Bass.

16

F. Horn 1

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Viola.

Bass.

16

Edition Peters.

8951

Partitura Symfonie č. V Gustava Mahlera, ukázka meditace

III. 175

4. Adagietto.

Sehr langsam. molto rit. a tempo (molto Adagio.)

Harfe. *pp*

Erste Violinen. *molto rit. a tempo (sehr langsam)*
pp espress. *pp seelenvoll*

Zweite Violinen. *pp*

Violen. *pp* *pp subito*

Violoncelle. *pp* *pp subito*

Bässe. *pp* *pp subito*
pizz.

Nicht schleppen.
(etwas flüssiger als zu Anfang.)

Harfe.

Erste Viol. *pp*

Zweite Viol. *pp*

Violen. *uniss.* *espress.* *pp espress.*

Vielle. *pizz.* *pizz.* *arco* *pp seelenvoll*
arco *pp*

Bässe. *pp*

EDITION Peters 8961

Harfe. *pp*

Erste Viol. *pp* *breiter Strich*

Zweite Viol. *pp* *unisono*

Violen. *pp* *espress.*

Vielle. *pp* *unisono*

Bässe. *pp* *arco* *geteilt*

12 13 14 15 16 17 18

rit. *Wieder äusserst langsam.*

Harfe. *pp* *poco*

Erste Viol. *rit.* *pp* *mit Empfindung*

Zweite Viol. *morendo* *pp* *poco*

Violen. *espress.* *morendo* *pp* *sempre pp* *pp* *poco*

Vielle. *pp* *sempre pp* *pp* *poco*

Bässe. *pp* *Larco ed.* *pp* *sempre pp* *pizz.* *pp* *poco*

20 21 22 23 24 25 26

etwas drängend. *fließend.* *zurückhaltend.*

Harfe. *poco* *cresc.* *ff* *dim.*

Erste Viol. *poco* *cresc.* *molto* *ff* *viel Bogen* *vehement* *dim.* *Griffbrett*

Zweite Viol. *poco* *cresc.* *molto* *ff* *dim.* *Griffbrett*

Violen. *poco* *cresc.* *molto* *ff* *dim.* *Griffbrett*

Vielle. *poco* *cresc.* *molto* *ff* *dim.* *Griffbrett*

Bässe. *poco* *cresc.* *molto* *ff* *dim.* *Griffbrett*

Edison Peters

28 29 30 31 32 33

Partitura Suity c moll Otakara Ostrčila, ukázka mahlerovské meditace v Serenádě

118

largamente 8

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Cf.

Cor. *mf*

Ar.

V. *f* *espressivo*

Vle. *f* *espressivo*

Vel. *f* *espressivo*

Ctb.

pizz. mf largamento

f *espress.*

Ped. * Ped. * Ped.

This page of a musical score, numbered 119, contains the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Part with slurs and ties.
- Ob.** (Oboe): Part with slurs and ties.
- Cl.** (Clarinet): Part with slurs and ties.
- Fg.** (Bassoon): Part with slurs and ties.
- Cfg.** (Contrabassoon): Part with slurs and ties.
- Cor.** (Cor Anglais): Part with slurs and ties, marked *I. $\text{tr} \flat$* .
- Ar.** (Arpa): Part with slurs and ties.
- V.** (Violin): Part with slurs and ties.
- Vie.** (Viola): Part with slurs and ties.
- Vel.** (Violoncello): Part with slurs and ties.
- Ctb.** (Contrabbasso): Part with slurs and ties.
- Piano:** Part with slurs and ties, marked *asprez.*

At the bottom of the page, there are two performance instructions:

- * 2ed.*
- * 2ed. sempre*