

ČESKÁ MODERNÍ HUDBA
STUDIE O ČESKÉ HUDEBNÍ TVOŘIVOSTI

PROLEGOMENA

Obširnější úvod estetický a metodologický má několik důvodů. Studie tato se obrací hlavně k novější a současné hudbě, tedy k dobovému úseku, o němž nelze ještě říci, že bychom měli k němu takový „časový odstup“, který se obvykle považuje za nutný tehdy, má-li úsudek o té neb oné době si činit nároky na objektivní platnost. S tím časovým odstupem to ovšem již dávno neplatí do té míry, jako ještě do nedávna. Ale přece je jisto, že v posuzování událostí i děl přítomných nebo nedávno minulých snáze podléháme dobovým a subjektivním tendencím, nežli v názoru na vzdálenější minulost — ač ani zde toto zabarvování přítomnými dobovými sklony není zdaleka tak vyloučeno, prostě proto ne, že obraz o historii si tvoří člověk kotvící v určité době a nikoliv nějaký registrační stroj. Tam pak, kde běží o hodnocení a o klasifikaci — a to je právě úkolem této studie — nastává zvláště odpovědná povinnost, dopracovat se k takovému hodnocení, které by bylo co nejvíce zbaveno subjektivní náladovosti, osobních sympatií nebo nechutenství a impresionistického improvizátorství. Neboť, pohlížím-li na uměleckou tvorbu jako na vrcholnou činnost tvůrčího ducha lidského, musím žádat, aby hodnocení této výsostné činnosti duševní se dalo s vyloučením vši náladové náhodnosti.

Lze toho docílit?

Vím: mýlí se umělci i kritičtí a vědečtí tvůrcové. Ale jde o to, aby těch omylů ze strany kritického hodnocení bylo pokud možno nejméně. Jde tedy o to, aby takové hodnocení bylo vědecky a tedy kriticky fundováno. Jen taková kritika má nárok na to, aby pohleděla umělecké tvorbě přímo do očí a jen mezi takovouto kritikou

a mezi uměleckou tvorbou se může vyvinout zdravý a mužný poměr vzájemného plodného doplňování a ovlivňování. A k takovému kritickému fundování je třeba určitého estetického a metodického základu. Předem pak budiž řečeno, že tento základ nesmí být budován z apriorních dogmat, které by byly brány z jiné sféry nežli umělecké.

Potřeba takové estetiky a metodicky fundované kritiky je zvláště u nás naléhavá. Naše dnešní hudební kritika se příliš vyvinula pod vlivem předsudků ideologických i osobních a způsobila tím nemalé zúžení a zjednostraničtění kritických soudů i kritického interesu. Jeden vidí smysl české hudby jenom ve Smetanovi, druhý jenom v Dvořákově, třetí jenom ve Fibichovi, čtvrtý by nejraději Nováka škrtl z české hudby, pátý zase neuznává Ostrčila atd. To je obraz české hudební kritiky nadále prostě neudržitelný a tento fakt již nabádá k úvaze, kde je příčina této úsudkové rozkolísanosti. Je ovšem jisto, že v kritice není možná úsudková a hodnotící jednota. Ale plodná vícesměrnost kritiky musela by se jevit v něčem jiném, v něčem zásadnějším nežli je ono u nás již smutně proslulé uznávání jedině toho a onoho a neuznávání a vylučování všeho ostatního. Cožpak nedospějeme k té výši kritického názoru, abychom byli s to přehlížeti celý bohatý komplex naší hudební kultury klidným a bezpečným kritickým okem, prostým zaujatosti, která pramení buď z falešně chápané ideologie, nebo z osobních sympatií a antipatií? Nedopracujeme se k tomu, abychom dovedli kriticky strávit a uvést na určité estetické a kritické pole veškeren dosavadní vývoj naší hudební kultury? Tato studie se pokouší o takový centrální pohled na náš dosavadní hudební vývoj, přičemž ovšem hlavní pozornost věnuje době od Bedřicha Smetany. Ale právě proto je nutno se dotknout estetického stanoviska, z něhož tento pohled je řízen.

Především něco zcela elementárního. V čem je třeba hledat hodnotu určitého tvůrčího zjevu, celého vývojového pásma atd.? Tato hodnota je dána uměleckým dílem, uměleckým objektem. Teprve svým dílem se stává člověk tvůrcem, umělcem. Kdyby měl sebelepší a pronikavější plány, sebekrásnější úmysly a kdyby vynikal sebebohatší osobností, bez vytvořeného díla se nemůže stát tvůrčím umělcem. Proč zdůrazňuji tuto pravdu, která se zdá až banální ve své samozřejmosti? Protože se právě proti ní v naší hudební kritice nejvíce hřeší. Kolik je směrů, které nechávají umělecké dílo a hodnotu uměleckého objektu zcela stranou a které si všímají výlučně osobnosti umělcovy, popřípadě prostředí, v němž

žil! Nemusím snad podotýkat, že nikterak nepodceňuji psychologie a historie umělcovy osobnosti nebo historického a sociologického obrazu celé doby. Právě tyto otázky si brzy zařadíme do svého metodického systému. Jde však o to, kde hledat jádro problému kritické historie umění, ať již se týká celého dobového pásma nebo určité monografické otázky. Jde zde o pořadí všech těchto otázek; co je primárnější, co tedy dospívá k jádru problému. A tu tvrdím: toto jádro se musí vyloupnout především z uměleckého díla. K němu jako centrálnímu bodu se musí stále obracet historie a kritika umění. Tím je zároveň řečeno, že historie a kritika umění je mi nemyslitelná bez určitého estetického uvědomění, podobně jako estetika visí ve vzduchu bez znalosti historického materiálu uměleckého v celé jeho vývojové šíři. Tedy: psychologie umělcovy osobnosti, historie a sociologie prostředí může sice doplňovat problémy umělecko-historické, ale nikdy je nemůže nahradit. Bez soustředěného a vyčerpávajícího zájmu o umělecké dílo není kritické historie umění.

Tím se dostáváme k vlastní noetické otázce: co lze na uměleckém díle poznat? Co může být z uměleckého díla pramenem našeho kritického zájmu tak, aby tento zájem se obracel k objektivně poznatelným věcem a netápal v otázkách subjektivní nálado-
vosti? Nemaje možnosti na tomto místě věc obsírněji zdůvodnit, prostě formuluji: Na uměleckém díle je objektivně poznatelná dvojí stránka: inspirační zdroj, z něhož dílo vyvřelo, a umělecká, tedy v našem případě hudební struktura. Inspirační zdroj pojímám přitom hodně široce jako podmínky a podněty, z nichž vyrostlo dílo jako životní celek nebo jako jednotlivost. Zde možno opět dělit ve dvojí skupinu: osobnost umělce a prostředí, v němž žije. Osobnost umělce se všemi zděděnými i převzatými sklony a rysy, jeho povaha (psychologie umělce), konkrétní inspirační impulsy ke konkrétnímu dílu, pokud mají zdroj v osobě umělcově nebo jsou jeho nitrem asimilovány apod. Prostor jen potud, pokud má organický a bytostný vztah k umělcově osobnosti jakožto tvůrce a k jeho dílu. Zde jde hlavně a takřka výhradně o ideové dobové proudy, které jsou v souvislosti s osobností a tvorbou umělcovou. Poznání inspiračního zdroje se děje metodou v podstatě historickou, psychologickou a sociologickou, poznání umělecké struktury metodou estetickou a hudebně historickou (čímž rozumím srovnávání poznáných hudebních hodnot ve vývojové dynamické souvislosti).

Pro náš účel je nyní nejdůležitější otázka, jaký je poměr

oněch dvou poznatelných stránek uměleckého díla, která z nich je primárnější a tedy důležitější? Odpověď zde je již dána tím, co bylo nahoře řečeno o centrálním interusu kritické historie umění. Je zajisté zřejmo, že mezi inspiračním zdrojem a strukturou díla je jeden podstatný rozdíl: interes o inspirační zdroj vede k otázkám tvůrčího subjektu a prostředí, tedy k otázkám ležícím mimo umělecký objekt. Naproti tomu zřetel k struktuře vyžaduje interesu k uměleckému objektu. To znamená, že centrálním zájmem kritické historie umění musí být kritické poznání díla. Poznat především staticky strukturu díla, jeho vnitřní zákonitost, jeho znaky melodické, harmonické, formové, barevné, popříp. jeho poměr ke zhudebněnému slovu a poznat dále dynamicky souvislost těchto staticky poznáných hodnot s hodnotami hudby, jež obklopovala dílo v současnosti i v minulosti, tedy poznat hudebně historickou souvislost a na tomto dvojím základě dospět k synthetickému obrazu o individuální (popříp. eklektické) povaze díla — to je nejvlastnější, primární úkol kritické historie umění. Bez tohoto úkolu historie umění je vším možným, ale nikoliv historií umění. Poznání inspiračního zdroje tvoří k tomuto nejvlastnějšímu úkolu doplněk, jenž často vysvětlí otázky struktury, které by jinak těžko se daly vysvětlit. Doplní obraz umělce nebo celé doby, ale nikdy nemůže nahradit onen ústřední zájem historie umění. Tedy například: Mohu poznat a tedy i vylíčit, jaké byly obecné příčiny naší hudební emigrace v 18. století. Mohu vypsat naše politické, náboženské a společenské poměry v oné době, studiem náboženských poměrů mohu dospět k psychologickému poznání příčin emigrace, mohu to doložit konkrétními doklady, tento historicko-sociologický obraz naší země mohu doplnit podobným obrazem z ciziny, kam se naše emigrace uchýlovala. Mohu přitom i vylíčit stav hudebních organizací u nás i v cizině. To vše jistě objasní zvnějška otázku hudební emigrace, ale ještě ji neřeší do hloubky. To vše je pouhá první polovice nastoupené dráhy, polovice sice významná, nikoliv však nejdůležitější. Neboť toto vše spadá konec konců do obecné nebo tzv. kulturní historie popříp. do sociologie. Je to tedy něco, co postrádá své vlastní pracovní metody. Problém naší hudební emigrace může být dovršen teprve tehdy, když na těchto uvedených základech odpovím k otázce, jaká byla hudební hodnota emigrace, co toto hnutí mělo svého, individuálního, co přineslo evropské hudbě apod. A na to lze odpovědět jedině oním statickým a dynamickým poznáním struktury děl této emigrace. Teprve tímto poznáním je otázka emigrace řešena. Obecně formulováno:

problémy inspiračního zdroje jsou mi základem, nikoliv však nejvlastnějším úkolem historie umění. Ke splnění tohoto úkolu může kritická historie umění dospět jedině tím, jestliže na tomto základě vyvrší budovu poznání o vlastním uměleckém díle.

Snad se bude někomu zdát, že tato metodická zásada, kládoucí hlavní váhu na poznání struktury díla, je příliš jednostranně pozitivistická nebo, jak se s oblibou říká, „materialistická“. Nehledě však k tomu, že tato metoda nevylučuje poznání umělcovy osobnosti a ideových proudů dobových, tedy nevylučuje to, čemu nelze vytknouti nedostatek zřetele k ideovosti (pouze těmto otázkám vykazuje patřičné, významově druhotné místo) — spočívá ona námitka na principiálním omylu, jenž „ideovost“ v hudbě marně hledá tam, kde nemůže být, nikoliv však tam, kde skutečně je. O tom jsem psal již mnohokrát, posledně v Indexu 1935 a rád bych znovu a důrazně řekl, že s ideovostí v hudbě se tropí u nás neplechy a že to je hlavním pramenem omylů a neujasněností, jež vládou v naší hudební kritice. K této otázce se vrátíme ještě v doslovu této studie, kde bude řeč o ideologické orientaci moderní české hudby. Zde budiž pouze teoreticky řečeno tolik, že mimohudební ideové zaměření, mimohudební ideologie je otázka inspiračního zdroje. Umělec může být zajisté nejrůzněji orientován soudobými mimohudebními ideovými proudy. Ale jeho ideologie může pak být v poměru k jeho dílu nejvýše v postavení inspiračního zdroje. Protože však hodnota díla není dána inspiračním zdrojem, nýbrž uměleckou strukturou díla a protože struktura hudebního díla není schopna hudebními prostředky sdělití cokoliv z umělcovy ideologie, proto také hodnota díla nemůže být určena sebekrásnější ideologií, nýbrž především — uměleckou strukturou díla. Proto chtít nahra- zovat hodnocení díla kritikou ideové orientace umělcovy je počínání esteticky a metodicky zásadně pochybené, neboť přesunuje poznání na sekundární pole, přičemž primární zájem jde zcela stranou. Kritické poznání ideové orientace umělcovy může v lec- čems vysvětlit strukturu díla, ale nikdy nemůže nahradit poznání této struktury jakožto základní a hlavní úkol kritiky a historie umění.

Vedle toho však námitka „neideovosti“ naší metody spočívá ještě na jiném předsudku, jenž je stejně nepromyšlený jako první. Je to nepochopitelné a stále se udržující mínění, že tón, zvuk, hudba o sobě, je cosi „materiálního“, hrubého, „naturalistického“. Je to mínění, které konec konců spočívá na naivním ztotožňování hudby jako tónové organizace s materiálem notového obrazu, tedy

s popsaným papírem. Jako bych, zkoumaje tónovou řadu, ulpíval na tomto materiálu! A přece je samozřejmě pro toho, kdo vnímá hudbu jako hudbu a nikoliv jako řadu not, že ten „materiální“ potišťený nebo popsaný papír není nic jiného, nežli notový obraz hudebních myšlenek, tedy něčeho absolutně ideového. Struktura díla je mi dokumentem hudebního myšlení, toho neb onoho umělce nebo doby. Zkoumaje tedy individuální zákonitost díla, dospívám k poznání hudebního myšlení, jeho systému a metody, jeho evolučních schopností a možností apod. Zde se přece pohybuji v říši čisté, řekl bych absolutní duchovosti, v říši čisté duchovní tvořivosti. Neboť co je méně materiální, méně naturalistické nežli hudební tón a hudební myšlenka? Aniž mám možnost blíže objasnit na tomto místě pojem „hudebního myšlení“ a „hudební představivosti“, upozorňuji pouze na to, že zřetel k hudebnímu myšlení je mi něčím daleko širším, nežli zřetel k pouhé formě. Pojem „hudebního myšlení“ je nadřazen pojmu formy. Uvnitř staré formy může se odehrát pozoruhodný vývoj hudebního myšlení, podobně jako nová forma ještě nezaručuje také nové hodnoty hudební. V tom tedy jdu za a nad estetický formalismus. Dějiny hudby jsou mi pak především dějinami hudebního myšlení a hudební tvořivosti. Postihnout dynamický vývoj tohoto myšlení je prvním a základním úkolem dějin hudby. Vše ostatní, biografická a bibliografická data, souvislosti dobové, sociální apod., slouží za opěrné pilíře, mezi nimiž a nad nimiž se tyčí vlastní budouva těchto dějin hudby jakožto dějin hudebního myšlení.

Na tomto základě nabývá nového smyslu pojem pokroku v hudebním vývoji, tedy pojem, jemuž se stěží vyhne ten, kdo na historiografii pohlíží nikoliv jako na pouhou statickou snůšku faktů, nýbrž jako na evokaci vývojového dění v plné jeho šíři i hloubce a mohutném dynamickém vypětí. Ideu pokroku vnesl do české hudební historiografie Otakar Hostinský. Pojal ji, v duchu své doby, ve smyslu čistě formalistickém, jako příklon k formám Wagnerova hudebního dramatu a Lisztovy symfonické básně. Tedy pokrok viděl v určitém formovém řešení. Byl to názor, který zajisté dal naší hudbě v době Smetanové a Fibichově nadmíru plodný podnět. Dnes ovšem takto pojatá idea pokroku nestačí a nutno jí dát nový obsah a nový smysl. Tento obsah vyplývá přímo z naznačených estetických základů. Pokrok v hudbě nebude tato studie hledat v příklonu k určitému formovému typu, nýbrž všude tam, kde se obohacuje nikoliv pouze forma, nýbrž jakákoliv stránka české hudební tvořivosti; takové obohacení může se udát

i v hranicích staré tradiční formy, podobně jako nemusí být podmíněno novou formou.

Tím vším je zároveň dáno též kritérium této studie.

Od tvůrčího zjevu žádám, aby dosavadní komplex hudební tvořivosti obohatil aspoň některou stránkou hudebního myšlení. Hudební myšlení pak dělím na dvě skupiny: na inspiraci (neztožňovat s inspiračním zdrojem! Inspirace je již věcí uměleckého objektu!) a na tvůrčí práci. Při tom podškrtavám slůvko tvůrčí: neboť tvůrčí práce, stavba organismu uměleckého, není mi něco pouze rozumového. Je to část tvůrčího aktu. I tvůrčí práce, má-li být tvůrčí, musí být hnána tvůrčí vášní. Třebas že tato obojí stránka v každém díle do sebe zasahuje a namože se prostupuje, přece je nutno posuzovat ji vedle sebe z důvodů metodických. U některého skladatele má převahu nová, průbojná inspirace nad ukázněnou a novou tvůrčí prací (Janáček). U jiného tvůrčí práce má vrch nad inspirací (Vycpálek). Jinde opět inspirace a tvůrčí práce jsou rovnoměrně vyváženy (Smetana). Pro estetické a kritické hodnocení je pak důležitý poměr mezi inspirací a tvůrčí prací. Je samozřejmé, že bez inspirace není uměleckého díla. Inspirace je ona božská jiskra, která především může dát dílům pečeť geniality. Ale stejně je jisto, že pouhá inspirace, sebegeniálnější, nestačí k vytvoření díla. K tomu je třeba, aby z inspirace byl vybudován záměrnou tvůrčí prací pevně skloubený organismus. Je třeba inspiraci uvést v pevný řád, dát jí určitou zákonitost. Romantický názor na umění, spatřující v tvorbě pouze inspiraci, doufejme již patří minulosti. Ideál uměleckého díla hudebního vidím v uceleném, zákonitě vybudovaném a tedy pevně vystaveném organismu hudebním, který roste z původní, bohaté a geniální inspirace a jehož stavba byla budována rovnoměrným vyvážením tvůrčí vášně s tvůrčí rozvahou. Takový Beethoven nebo Smetana jsou mi doklady tohoto vrcholného stmelení vášnivě, geniální inspirace s vášnivou, geniální tvůrčí prací. Je to ono tajemné spojení inspirační živelnosti s podivuhodně přísnou zákonitostí, bez níž není velkého díla a velké tvorby. V tom je pravá cesta k pravé duchovní velikosti a ke tvůrčí monumentalitě. Tvůrčí genialita mi znamená synthetické skloubení geniální inspirace s genialitou tvůrčí práce. Proto bude tato studie při každém tvůrčím zjevu brát zřetel k této dvojí stránce hudební tvořivosti.

Tato studie je pokusem o obraz české hudební tvořivosti od B. Smetany. Přitom však nesdílím mínění, jako by teprve Smetanou se začínala souvislá vývojová linie české hudby, Smetana se mi

jeví v dějinné perspektivě jako zjev, který organicky navazuje na tradici české hudby a který ovšem této tradici vytkl nový směr. Proto bylo nutno začít kapitolou, která by ve zkratce vyložila hlavní znaky české hudební tvořivosti před Smetanou.

Estetický a metodický základ této studie může si snad činit nárok na věcnost, která svým zřením k objektivní hodnotě uměleckého díla staví hráz všemu náladovému a náhodnému. Opírajíc se o tento základ, chce uvědoměle razit v naší hudební kritice i historiografii novou cestu. Dosavadní stav naší hudební kritiky, kdy pro uctívání jednoho zjevu se odsuzují a neuznávají jiné zjevy, které jsou podle nesprávně chápané ideologie onomu prvnímu protichůdné, je prostě nadále neudržitelný. Z této názorové jednostrannosti a osobní zaujatosti se musí naše hudební kritika dostat k vyššímu, objektivnějšímu a poučenějšímu stupni. Musí si uvědomit, že úkolem kritiky není jen velebit nebo odmítat, ať už se to děje z toho nebo onoho důvodu, nýbrž že kritika si má a musí najít vlastní tvůrčí pole, kterého lze dosáhnout jedině na základě věcného a pronikavého poznání uměleckého objektu. Úkolem naší hudební kritiky je především to, aby na tomto základě řekla, v čem vidí hlavní znaky české hudební tvořivosti, čím který ze skladatelů přispěl k této tvořivosti, čím který obohatil nebo rozhojnil říši tvořivého ducha lidského. Pak ale je lhostejno, zdali skladatel X. nebo Y. patřil nebo patří k tomu nebo onomu táboru, k tomu nebo onomu směru. Neboť kritik esteticky a metodicky uvědomělý si řekne, že příslušnost k některému směru a hodnota i povaha díla mohou být dvě zcela různé věci, podobně jako inspirační zdroj ještě nepoví nic o hodnotě a povaze díla. Naší hudební kritice a historiografii je nejvýše třeba tohoto přísně věcného měřítko. Jsem si plně vědom, že tato studie, která se pokouší o tuto novou cestu naší hudební kritiky, přináší v mnohém revisi dosavadních názorů na vývoj moderní české hudby, nikoliv však formou polemiky, nýbrž kladnou cestou tím, že staví vlastní koncepci o vývoji a cestách české hudební tvořivosti. Snaží se, aby postihla tento vývoj v celé jeho plnosti, šíří i hloubce a nikoliv pouze v určitých úsecích nebo zjevech, vybraných podle osobních sklonů nebo odklonů. Snaží se tvořit v naší hudební historii klady a nikoliv zamítavé negace, to znamená, že chce především říci, co na tom nebo onom skladateli je dobrého, čím přispívá k rozhojnění nebo k diferenciaci českého hudebního myšlení. Přitom nutné negativní soudu pronáší formou zdrženlivou, neboť účelem jejím je, aby se dobrala obrazu plnosti a mnohostrannosti naší hudby

a nikoliv aby z této plnosti strhávala celé úseky. Proto také, jak ostatně vyplývá ze základní metodické zásady, která přihlíží především k uměleckému objektu, kritické hodnocení tam, kde neběží ještě o ucelené a hotové tvůrčí individuality, se neobrací ani tak k jednotlivým osobnostem, jako spíš k celým skupinám. Tyto skupiny jsou určeny — opět v důsledku naznačených estetických zásad — výhradně zřetelem k povaze hudební tvořivosti toho nebo onoho skladatele. Tímto „skupinovým hodnocením“ se docílí větší věcnosti. Tak např. skupina avantgardistů mi vývojově zajisté znamená něco podstatně více nežli skupina tradicionalistů, neboť první skupina více přispívá k obohacení české hudební představitivosti. Ale uvnitř těchto skupin zase jsou rozdíly podle jednotlivých osobností skladatelů.

Tato studie nechce být dějinami české moderní hudby. K tomu jí schází vyčerpávající výklad o vývojových podmínkách českého hudebního myšlení nové doby, nutná data bio- a bibliografická, dobové zaklínění, zkrátka vše to, co patří k objasnění inspiračního zdroje. Takové dějiny by ovšem rozsahem tak vzrostly, že by byly nemyslitelné v této předem stanovené zhuštěné formě. Aparát bio- a bibliografický jsem si ostatně zde mohl s dobrým svědomím odpustit, neboť mohu v té věci odkázat na Pazdírkův Hudební slovník II. Tato knížka je myšlena jako kritická studie o vývoji a cestách české hudební tvořivosti do dnešní doby.¹⁾ To znamená, že se soustřeďuje k tomu problému, jenž má tvořit jádro hudební historie a kritiky, tj. ke kritickému postižení hudební tvořivosti a hudebního myšlení. Formulace tohoto jádra je zde vědomě hodně zhuštěná. V dějinách by vyžadovala obšírného dokladového (notového) materiálu, jenž ovšem zde byl předem vyloučen. Je založena na soustavném sledování hudebního života českého i cizího a na bedlivém studiu a prožití hudebních děl. Podává tedy to, co by v dějinách moderní české hudby tvořilo obsahovou esenci. Ani biografická ani bibliografická úplnost není jejím cílem. Jde jí jedině o kritické zachycení české hudební tvořivosti a přihlíží proto pouze k těm zjevům, které pro tuto tvořivost přinesly nebo slibují přinést něco svého.

¹⁾ *Obraz české hudby, který vyšel 1936 francouzsky (Histoire de la musique dans la république Tchécoslovaque) a německy (Geschichte der Musik in der Tschechoslov. Republik) nákladem Orbisu, je pouhá informační studie pro cizinu. Tato studie se podstatně liší od těchto informací svým kritickým zaměřením. Jejím základem byly přednášky na Masarykově universitě v Brně r. 1928—29 o české moderní hudbě po B. Smetanovi.*

Ze všeho, co bylo řečeno, vyplývá i stanovisko k tzv. modernosti v naší i v cizí hudbě. Každá, sebepronikavější a třeba i vyzývavější odvaha ať inspirační nebo stavebná je přijatelná, ba vítaná, je-li nesena tvůrčím zaujetím, tvůrčí vášní. Neboť v ní je obohacení českého hudebního myšlení. Neváhám prohlásit, že v české hudební tvořivosti je takové odvahy dosud málo. Bylo již řečeno, že nezařhují novost zvukového projevu jako něco „neideového“, dobře věda, že taková novost může přinést obohacení právě té ideovosti, ovšem ideovosti čistě hudební. Žádám jen, aby taková novost vyvěřela vždy z vášnivého a horkého nitra tvůrčího a aby nechtěla být pouhou vyspekulovanou rafinovanou zvukovou sensací; žádám, aby z ní vyrostl též nový organismus. Inspirační tvůrčí odvahy a průbojnosti, spojené s odpovědnou, přísně zákonitou stavebností, je nám nejvýše třeba v dnešní době!

V. H.

V Brně 20. srpna 1935.

I. ČESKÁ HUDEBNÍ TVOŘIVOST PŘED SMETANOU

Ve vlastnostech národní povahy české má hudebnost a živá hudební letora přední místo, ne-li místo nejvýznamnější. O tom podává svědectví celý vývoj hudebního umění v Čechách a na Moravě. Ukazuje, že český tvůrčí duch se hudbou projevoval zvláště důrazně a individuálně za všech věků a za téměř všech poměrů, příznivých i nepříznivých. Ba byla celá dějinná období, kdy česká tvořivost si našla svůj vyjadřovací nástroj takřka výlučně v hudbě. V dobách, kdy pod politickým útlakem v 17. a 18. století byl posunut český literární projev značně do pozadí, byla to česká hudba, která dokumentovala jsooucnost a životnost české kultury. Proto také hudba má v našem národě vyšší a hlubší význam, nežli jaký má tam, kde je pouhým doplňkem vyspělé národní kultury. U nás se vždy udržoval názor — někdy neuvědoměle, někdy uvědoměle — že hudba má vedle svého poslání čistě uměleckého zároveň i důležitý význam kulturně politický; že tvořivý duch národa se dovedl především hudbou přihlásit zvláště důrazně do společenství evropských národů.

Česká hudební kultura se vyvíjela na týchž principiálních základech jako kultura všech vzdělaných národů: syntetickým

sloučením tvořivosti národního ducha s oplodňujícím vlivem cizí kultury. V našich zemích se vystřídal na začátku středověku dvojitý kulturní proud evropský. Doba říše velkomoravské (830—906) byla dobou kulturního vlivu byzantského. Nejnovějším badáním literárně historickým se ukazuje, že tento vliv byzantský byl na literární kulturu oblasti velkomoravské větší, nežli se dosud za to mělo. Za těchto okolností je nejvýše pravděpodobno, že i hudební kultura se tehdy vyvíjela pod vlivem tehdy vyspělé kultury byzantské. Dnes aspoň je zjevno, že nejstarší česká duchovní píseň *Hospodine, pomiluj ny*, kladená dosud do 1. polovice 12. století, tedy do doby, kdy vliv byzantské oblasti byl nahrazen vlivem církve římské, je po textové stránce původu církevně slovanského, že tedy svým textem pochází z oblasti byzantské hudební kultury. Je-li tomu tak také s nápevem, nelze zatím dnes říci. Jiné památky hudební kultury české z této doby nejsou zachovány, takže pro tuto nejstarší dobu nutno se spokojit nárysem těchto obecných kulturních předpokladů.

Druhý kulturní proud, jenž určil charakter české hudební kultury, byl proud západoevropské vzdělanosti, vnesený do Českých zemí po zániku velkomoravské říše církví římskou a její snahou po liturgické, a tedy i hudebně liturgické uniformitě. Od té doby tento vliv západoevropské kultury na kulturu českou byl již trvalý a měnil svou tvářnost podle toho, byl-li prostředkován Německem, Francií nebo Itálií. Tehdy vyvíjí se česká hudební kultura tak, že český tvořivý duch, vzepjatý k individuální tvořivosti mohutnými podněty velikých náboženských, sociálních nebo národních idejí, jež jej vedly v rozhodujících dějinných chvílích, reagoval svým vlastním způsobem na ony západoevropské podněty tak, že tvůrčí synthesesou těchto dvou světů dospěl k vlastním individuálním výtvorům.

Západoevropská hudba od středověku až k roku 1600 se rozpadá ve dvě velká stylová období: styl ovládaný principem monodiálním a styl uskutečňující princip polymelodičnosti, především vokální. Je ovšem samozřejmo, že mezi oběma těmito stylovými úseky nelze vésti přesnou hranici, že do sebe zasahují. V době nadvlády středověkého principu monodiálního objevují se již začátky principu polymelodického a naopak, princip monodiální zasahuje ještě hluboko do stylového úseku polymelodického. S touto výhradou lze hranici mezi oběma

styly položití asi tak kolem r. 1300. Oba zmíněné principy, z nichž každý znamená zcela odlišnou metodu hudebního myšlení a hudební představitosti, projevovaly se po formové a tedy i po obsahové stránce různě, podle toho, v jakém duševním prostředí se uplatňovaly. Monodiální princip byl zastoupen jednak chrámovým zpěvem liturgickým (gregoriánským) i lidovým, jednak světským zpěvem umělým (trubadúři, truvéři, minesingři, meistersingři) a lidovým. Podobně polymelodické hudební myšlení se projevovalo jednak v chrámové hudbě (chrámový motet, mše), jednak v hudbě světské umělé (ron-dellus, madrigal, caccia, světský motet aj.).

Naše otázka je: jak se uplatnila česká hudební tvořivost na půdě těchto dvou západoevropských stylových komplexů a přinesla-li něco svého? V oblasti monodiální byla od konce 10. století možná samostatná tvořivost pouze v lidovém zpěvu chrámovém a ve světském umělém zpěvu. Tomu všemu dává pak stylový základ zpěv liturgický, tj. gregoriánský chorál se všemi svými formami (sekvence, tropy). Tento základ byl u nás splněn záhy ve středověku, neboť s vlivem západní církve římské přichází do našich zemí jednohlasý chrámový zpěv (gregoriánský chorál). Jeho vnější podmínky se záhy u nás vyvíjejí velmi příznivě. Z počátku kláštery, od r. 973 nově založené pražské biskupství stává se střediskem této hudební kultury, takže se na naší půdě objevují všechny typické formy tohoto zpěvu: sekvence, tropy, hymny a také dramatické hry, zvláště ve 13. a 14. století, nejvíce za Karla IV. V tomto směru bylo ovšem těžko možno vytvořit něco individuálního při uniformních snahách římské církve. Zde tedy hudební kultura našich zemí je odleskem hudební kultury západoevropské, ovládané římskou liturgií.

Na těchto předpokladech dospěla k samostatnému projevu česká hudební tvořivost v oboru lidového zpěvu chrámového, tedy tam, kde byla možná samostatná tvořivost monodiální, třebaž v hranicích melodické představitosti dané gregoriánským chorálem. *Česká lidová píseň duchovní* jest po celý středověk a ještě v době renesanční nejvýznamnějším a nejvyhraněnějším útvarem české hudební tvorby. Její sociální podmínky jsou určeny tím, že hudební a ideové podněty západoevropského stylu monodiálního se zde spojily s hlubokou lidovou vírou náboženskou, tedy s nadosobním ideovým impulsem. Vedle uvedené písně *Hospodine, pomiluj ny*, jsou zde nejdůležitějšími

dokumenty písně *Svatý Václave* (asi z 2. polovice 13. stol.), *Jezu Kriste, štědrý kněze* (z polovice 14. stol.) a *Buoh všemohúcí* (ze zač. 14. stol.). Nejsou to útvary melodicky komplikované, jaké nalézáme v tehdejší době např. ve Francii. Ale jejich formová prostota zato vyniká přehledností a je naplněna melodickou hloubkou, která odpovídá vroucí lidové víře, z níž vyrostly.

Od této doby duchovní lidový zpěv se stává hlavním a do značné míry jediným nositelem samostatné české hudební tvořivosti ve středověku. Tento zajímavý zjev se udržuje i tehdy, kdy v západoevropské hudbě se již uplatňuje nový princip polymelodický, jehož plný rozvoj sahá do doby humanismu a vrcholné renesance. Tehdy stále ještě lidový zpěv duchovní představuje vrchol české hudby. Je to v době husitského hnutí v 1. pol. 15. stol., tedy v době, kdy evropská hudba již prošla stylem *ars nova* a kdy se objevují začátky nizozemského stylu polyfonního. Mohutné duševní hnutí husitské, v němž ideová síla českého ducha se vzepnula k nebývalé výši, zaplavilo sice vše, co se mu stavělo v cestu, ale zato zúrodnilo ty oblasti, které se mu dobrovolně otevřely. Z tohoto hnutí se zrodila *husitská duchovní píseň*, která patří ke chloubám české hudební tvořivosti. Byl to útvar opět v podstatě lidový, tedy skoro vesměs anonymní, vytrysklý z lidového ducha husitství. Husitské písně vynikají prostou a přitom mohutnou melodickou silou. Je to vyhraněný útvar, jenž organicky roste z tradice české duchovní písně předchozí doby. K němu se pak druží husitské písně polemické a válečné, z nichž *Ktož jsú Boží bojovníci* nabyla historického významu politického i hudebního.

Jaký dosah měla tato duchovní píseň, o tom svědčí jednak to, že značně ovlivnila luterskou duchovní píseň v Německu, nejvíce však ten fakt, že lze sledovat souvislou tradici české duchovní písně od 15. stol. až do století 18. Neobyčejné melodické bohatství, které se nahromadilo v *českoobratrské duchovní písni* a které je dokumentováno známými husitskými a zvláště českoobratrskými kancionály v 16. a 17. stol., proniká ještě do kancionálů herrnhutských v 18. století.

Duchovní lidový zpěv jeví se v perspektivě hudebních dějin nejen našich, nýbrž i západoevropských jako útvar, v němž česká hudební tvořivost se projevila svým vlastním, individuálním způsobem. Vedle francouzské, italské a německé duchovní písně lidové ukazuje náš útvar samostatné postavení a svou osobitou notu.

Ostatní obory monodiálního stylu neposkytují podobného obrazu. O vlivu truvérské písně nelze u nás mluvit až do začátku 14. stol. Tedy onen mohutný rozvoj umělé světské písně francouzské od začátku 12. stol., formově a melodicky tak bohaté, jde mimo naše země a tedy nevyvolává u nás žádného ohlasu. Zato proniká sem vliv německého minnesangu, tedy útvaru již odvozeného z francouzské umělé písně, a proto také útvaru již zdaleka ne tak bohatého. Vnější podmínkou byl zde příliv německé vzdělanosti do Čech za Přemyslovců, zvláště za Václava I. (1230—53) a nejvíce za Václava II. (1278—1305), jenž byl sám minnesingrem. Za něho působil v Praze minnesinger Heinrich von Meissen, zvaný Frauenlob. Tento proud se udržuje ještě v prvních letech Jana Lucemburského (1310—46), kdy minnesang v Čechách byl zastoupen Heinrichem von Mügeln a Müllichem z Prahy. Je přirozeno, že tento útvar umělé světské písně vyvolal také ohlas v české hudbě. Vzniká na tomto základě *světská umělá píseň*, zvláště tzv. lejch a ke konci 14. století se objevuje také první jméno českého skladatele světské písně, magistr Závís.

Třebas že umělá píseň česká a zachované skladby Závíšovy mají ne jeden osobitý rys melodický, přece jen celková žej tohoto oboru se jeví ve srovnání se západoevropskou hudební tvořivostí podstatně chudší. Kdežto Francie má celou řadu skladatelů písní trubadúrských a truvérských a Německo se může vykázat četnými osobnostmi z kruhů minnesingrů, u nás můžeme vedle toho postavit nečetné lejchy a jediné jméno magistra Závíše. V oblasti světského stylu monodiálního se tedy česká hudební tvořivost ve středověku nedovedla nijak pronikavěji uplatnit, ani kvantitativně ani kvalitativně.

K podobnému výsledku dojdeme, sledujeme-li druhou stylovou oblast evropskou, založenou na polymelodickém principu. Že francouzská ars antiqua, reprezentovaná Leoninem a Perotinem, nenašla k nám cestu, je konečně vysvětlitelné obecně historickými příčinami: tehdy vládl u nás kulturní vliv německý a s ním minnesang. Ale daleko zajímavější je otázka francouzské a italské ars nova, tedy toho směru, který zahajuje od začátku 14. stol. novou stylovou orientaci evropského hudebního myšlení polymelodického. Pro tento směr byly totiž u nás dány všechny historické podmínky. Německý vliv a s ním i minnesang ustupuje za Lucemburků kulturnímu vlivu francouzskému. Děje se tak již za Jana Lucemburského. A právě tehdy tato

okolnost mohla mít pro vývoj naší hudební tvořivosti význam přímo dalekosáhlý. Právě na půdě Francie a Itálie se odehrává tehdy onen mohutný postup hudebního vývoje v nový renesanční styl hudební, známý dnes pod jménem ars nova. Tehdy byly dány všechny předpoklady k tomu, aby české hudební myšlení doplnilo svůj dosavadní směr monodiální novým směrem polymelodickým a aby tak se vyrovnalo s hudebním vývojem evropským. Že francouzská ars nova byla u nás dobře známa, o tom svědčí působení slavného reprezentanta tohoto směru Guillauma de Machault na dvoře Jana Lucemburského. Tento francouzský vliv se udržuje ještě na konci 14. stol., jak svědčí pařížská studia i písně pražského arcibiskupa Jána z Jenštejna (1379—96). Za Karla IV. pak k této zevní podmínce přistoupila další. Čilé kulturní styky tohoto uměnilovného panovníka s Itálií, zvláště s humanistickým kruhem Petrarkovým upravily cestu k pronikání vyspělé komposiční školy florentské ars nova. Tehdy byly u nás splněny podmínky pro vznik domácí komposiční školy tak, jako málokde v Evropě. A přece nenalézáme u nás žádného domácího ohlasu polymelodického stylu ani francouzské, ani italské ars nova! Jak to vysvětlit? Jistě je možno předpokládat, že se mnoho z pramenů tehdejší doby ztratilo za pozdějších husitských bouří i za jiných okolností. Vždyť víme dnes, jak právě hudební památky bývaly ničeny, jak jich bylo užíváno na vazby apod. Ale že by zkáza byla tak dokonalá, že by se nezachovalo ani jedno ze skladatelských jmen tohoto stylu, nebo ani jedna skladba, toho již nelze předpokládat. Podle dnešního stavu zachovaných pramenů je fakt, že vrcholné hudební umění evropské ze 14. století nenašlo na naší půdě pozoruhodného ohlasu. K výkladu této skutečnosti dojdeme, uvědomíme-li si jeden význačný rys české hudební tvořivosti z pozdější doby, tj. od 16. až do 18. stol. Tehdy totiž česká hudební tvořivost reagovala na komplikované útvary evropské hudby tím, že si je podstatně zjednodušovala, že jejich technickou umělost oprostřovala. Pak můžeme v onom nedostatku české odezvy na ars nova vidět projev tohoto základního rysu české hudební tvořivosti v této době: onu tendenci k jednoduchosti, prostotě a s tím spojenou nechuť k novým komplikovaným útvarům. Česká hudební tvořivost se vyžívala v prostém útvaru lidového zpěvu duchovního. K umělejšímu útvarům v této době nedospěla.

Že by to byl rys, jenž by charakterisoval českou tvořivost

vůbec, nelze říci. Proti tomu mluví např. mohutný rozvoj českého malířství ve 14. stol., jež vzniká na stejných základech, které byly tehdy dány pro vznik české školy skladatelské: na synthese umění francouzského a italského s domácí výtvarnou tvořivostí. Mohl-li se český duch tvůrčí projevit tak význačnou měrou v malířství, proč také ne v hudbě? To ovšem je otázka, která asi zůstane vždy nezodpověděna. Při vši úctě k melodickým pokladům české duchovní písně nutno si kriticky uvědomit, že vzhledem k evropské situaci hudebního umění ve 14. stol. vykazuje při tom všem česká hudební tvořivost velmi citelnou mezeru. Celý onen mohutný proud umělé hudby jde tehdy zcela mimo naši hudební kulturu a nevyvolává v ní žádného význačného zjevu. Kdežto Itálie a Francie má do konce 14. stol. celou řadu vynikajících jmen skladatelských, není v naší hudbě o něčem podobném ani stopy. Z toho vyplývá, že ráz českého hudebního myšlení v té době má vzhledem k evropské hudební tvořivosti ráz konservativní, setrvává na lidovém duchovním zpěvu a prohlubuje a obohacuje jej melodicky, tedy inspiračně, nikoliv však zároveň ve tvůrčí metodě, která ve 14. stol. šla v Evropě již jiným směrem. České hudební myšlení do konce 14. stol. utkvívá na principu monodiálním. Nový, pokrokový princip polymelodický se ho nedotýká.

Bylo tedy životní otázkou dalšího vývoje české hudby, aby se v příštích dvou stoletích vymanila z této jednostrannosti a aby doplnila oblasti své tvořivosti o nové stylové principy, jež tehdy již ovládaly kulturní Evropu. Neboť 15. a 16. století přináší mohutný rozvoj tzv. vokální polyfonie, hlavně nizozemské, v níž polymelodický princip stylový v Evropě vrcholí. Stojíme tak před otázkou, jak se vyrovnal český tvůrčí duch s tímto proudem?

Husitské hnutí způsobilo, že tento nový proud evropské hudby přišel do našich zemí opožděně. Objevuje se v Čechách nesměle v 2. polovici 15. století, kdy po utišení husitských bouří se český stát konsoliduje pod vládou Jiříka Poděbradského (1458—71). Ujímá se pak vokální polyfonie u nás od konce 15. století a ve století 16. Zevní podmínky byly dány novou kulturní orientací za králů z polského rodu Jagellonců (do 1526) a za prvních Habsburků. Nastává nové proudění západoevropské kultury do českých zemí a s tím přichází tam vliv nového stylu nizozemského. Tvoří se vynikající reprodukční tělesa, která se stávají důležitými ohnisky nového hudebního

stylu. Jsou to především *literátská bratrstva*, občanské organizace reprodukční, jež měly za svůj úkol provozovat chrámovou hudbu a udržovat ji na dokonalé úrovni. K rozvoji těchto bratrstev se pojí skvělý stav chrámového zpěvu jednohlasého i vícehlasého v 2. polovici 15. a hlavně v 16. století. Nádherné rukopisné kancionály dosud svědčí o vysoké umělecké kultuře těchto organizací. Je to dále pražská dvorní kapela Ferdinanda I. (1526—64) a Maxmiliána II. (1564—76) a četné šlechtické kapely na venkově, z nichž hlavně vynikla Rožmberská kapela v Čes. Krumlově. To vše se stává útočištěm nového stylu vokální polyfonie. Vrcholu nabývá tato evropská orientace české hudební kultury za Rudolfa II. (1576—1612), kdy Praha se stává předním střediskem evropského hudebního života. V Praze působili tehdy vynikající mistři vrcholného stylu vokální polyfonie, Filip de Monte, Charles Luyton, Jac. Regnart, Jac. Gallus, jenž žil také v Olomouci.

Tyto nadmíru příznivé zevní podmínky pro vznik domácí skladatelské školy nezůstaly také bez vlivu na českou hudební kulturu, česká hudba reaguje na tyto plodné podněty tím, že dává vyrůst v 16. století některým skladatelům, kteří reprezentují český polymelodický styl z doby vrcholného vývoje. Byli to hlavně Jan Trojan Turnovský, Jiří Rychnovský a Kryštof Harant z Polžic. Srovnáme-li však tuto žeň s tím, co tehdy v. tomto stylu dala evropské hudbě cizina — není třeba ani uváděti vrcholných jmen jako Obrecht, Josquin, Orlandus Lassus, Palestrina aj. — pak docházíme zase k podobnému výsledku jako při *ars nova*. Změněná je situace české hudební tvořivosti potud, že možno doložit aspoň existenci českých skladatelů tohoto stylu. Přihlédneme-li však blíže, setkáváme se s podobným rysem, jež jsme konstatovali již dříve: se zřejmou tendencí zjednodušovat a oprošťovat polymelodický systém. Opět se ukazuje fakt, že vyšší strukturální komplikovanost a větší tektonická umělost našim skladatelům tohoto stylového období nesvědčila. Měříme-li projevy české hudební tvořivosti v 16. stol., pak stále ještě tato tvořivost je kvantitativně i kvalitativně dána především duchovní písní jednohlasou, kdežto prostředky vrcholného tehdejšího stylu se neprojevuje. Je to týž duch konservující prostory a nechutí k vyššímu napětí tvůrčích tektonických schopností hudebních, jaký jsme mohli konstatovat také pro 14. stol. Náhradou za to byla větší melodická svěžest a hloubka. Výjimku činí pouze vzděla-

ný ochotník, Kryštof Harant z Polžic, který ve svých skladbách se značně přiblížil stylové úrovni hudby ze sklonku 16. století.

Kolem r. 1600 se začíná třetí stylové období západoevropské hudby. Je to období, jehož doznívání dnes zažíváme. Sklonek 16. a začátek 17. století přinesl evropské hudbě nejdalekosáhlejší změny a novoty v systému a metodě hudební představitosti. Nový styl italského madrigalu přináší průlom do dosavadního diatonického systému a vpád odvážné chromatiky do evropského hudebního myšlení. Polymelodický systém, tedy systém horizontální představitosti, jest nahrazen systémem, jenž znamená zcela nový způsob hudebního myšlení: monodie nesená vertikální harmonií. To zároveň předpokládá zcela novou harmonickou představitost. V době polymelodického systému byla harmonie pouhým výsledkem kombinací polymelodických. Nyní nabývá harmonie nové, primární a tedy samostatné funkce. Ustaluje se představa dur-moll, tónika-dominanta-subdominanta, kadence a modulace. Basový hlas se stává základem, nad nímž se tyčí tato nová stavba harmonické představitosti. To vše si vynutilo i své notové značky — číslovaný bas. Melodie doprovázená harmonií — to byl onen dalekosáhlý objev, k němuž dospělo toto třetí stylové období. Na tomto základě nové hudební představitosti se vyvíjejí nová periodisace hudební věty a nové formy, jimiž stále ještě žije dnešní hudba. Forma dvoudílná, třídílná (písňová), sonátová, forma fugy, suite, koncert, forma kantáty komorní (písně) a chrámové, forma opery, oratoria, rozvoj moderní hry nástrojové sólové i ensemblové, individualisovaný klavírní styl (virginal) — toto vše je umožněno teprve oním novým systémem hudebního myšlení, v němž harmonie a harmonií dané členění se pojí s melodičností jako dvě stejně důležité a stejně oprávněné funkce. Historicky souvisí tento vpád nového stylového systému s dobou barokní.

Jak se uplatnila česká hudební tvořivost uprostřed této mohutné stylové oblasti? V českých zemích byly dány kolem r. 1600 všechny podmínky k tomu, aby tyto stylové novoty tam pronikly, zúrodnily půdu české hudby a umožnily tak, aby česká hudební tvořivost mohla svým způsobem na ně reagovat, podobně jako se to stalo tehdy ve Francii, Německu a v Anglii. Skutečně také se objevují již na začátku 17. století stopy toho, kterak do českých zemí proniká italský madrigal a italská monodie. Ale tehdy tento slibný vývoj byl násilně

přerván politickými událostmi. Bitva na Bílé Hoře a s ní počínající politická poroba českého státu po třicetileté válce přetrhly slibný vývoj. Husitské hnutí způsobilo podobné násilné přerušování spojení české kultury s kulturou evropskou. Ale za to v náhradu přineslo veliké dary čisté náboženské ideovosti, která se v hudbě projevila oním mohutným rozvojem duchovní písně. Naproti tomu doba pobělohorská násilné přetržení onoho svazku s evropskou hudební kulturou ničím nenahradila. Trvalo přes půl století, nežli se česká hudba opět vzchopila z tohoto násilného ochuzení a nežli se podařilo opět navázat na evropskou hudební situaci tak, aby na tom základě byl možný nový vývoj české hudební tvořivosti. Teprve koncem 17. století se začínají objevovat ohniska nového hudebního života a s nimi i nové domácí zjevy skladatelské. Zevní příčina tohoto stavu byla ta, že české země byly zbaveny vlivem politických poměrů pobělohorských trvale panovnické residence. Bylo to v době, kdy rozvoj barokní hudební kultury byl z velké míry závislý na panovnickém mecenášství. Za těchto okolností se odehrávala obnova české hudební kultury především na půdě chrámové hudby. Chrámové kůry se staly za naznačené situace důležitými ohnisky hudební kultury v českých zemích. Na nich se vyvíjí od sklonku 17. století nadmíru bohatý hudební život, jenž je vyznačen čilým spojením těchto kůrů s evropskou, hlavně italskou hudební tvorbou. Novějším badáním hudebně-historickým se objevil ten významný fakt, že naše kůry od konce 17. stol. až do začátku 19. stol. stály v překvapujícím čilém spojení s tehdy nejnovější hudbou evropskou, zvláště italskou. Největší jména tehdejší tvorby, takový Aless. Scarlatti, Leon. Leo, Pergolesi, Porpora, Caldara, J. J. Fux, Draghi, Hasse aj. byla na našich kůrech dobře známa a provozována. A to nebylo pouze v hlavních městech. S tímž obrazem se setkáváme i v menších městech, ba i na vesnicích. Tím byla opět zúrodněna půda pro vzrůst samostatné české školy skladatelské, tentokrát v nové stylové oblasti generálbasu. Je pak zajímavé, že tato stylová oblast hověla české hudební tvořivosti nepoměrně lépe, nežli oblast horizontální polymelodičnosti. Již na začátku 18. stol. se objevuje v Praze skladatel Bohuslav Černo-horský (1684—1742), jenž patří k nejpozoruhodnějším zjevům naší chrámové hudby. Ve svých polyfonních skladbách nedosahuje sice toho stupně tektonického mistrovství, jakému se pro onu dobu obdivujeme u J. S. Bacha nebo J. J. Fuxe. Zřídka

jde Černohorský nad reálný tříhlas — znak, jenž charakterisuje téměř všechny české skladatele, pokud psali ve vícehlasu. Jsme zde tedy opět u oné tendence ke strukturální prostotě, s níž jsme se setkali již ve středověku a za renesance. Ale u Černohorského nepůsobí jako nedostatek. Je to v příčinné spojitosti s jeho melodickým a harmonickým bohatstvím. Při této větší tektonické prostotě a tektonické jasnosti mohl nerušené rozvinout obzvláštní melodickou svěžest, která nemá nic společného s melodickou ztrnulostí, jaká se často objevuje v dílech větší tektonické komplikovanosti, a neobyčejně životnou harmonickou barvitost a pohyblivost. Pro tyto vlastnosti znamená Černohorský uprostřed tehdejšího barokního pathosu hudební zjev *sui generis*, skladatele, u něhož se najde ne jeden melodický a harmonický prvek, jenž je předzvěstí potomního hudebního klasicismu. Ukazuje se zkrátka, že česká hudební tvořivost dospěla k vlastním vyhraněným útvarům tehdy, jestliže se mohla vyžít v oblasti myšlení monodického a harmonického. Systém výlučné polymelodičnosti jí nesvědčil. Tytéž znaky se pak projevují v chrámové hudbě české 18. století, zastoupené jmény Jos. Seger (1716—82), Frant. Tůma (1704—74), Jan Zach (1699—1773), Sehling (1710—56), Frant. X. Brixl (1732—71), Jan Ev. Koželuh (1738—1814). Tato česká chrámová hudba v 18. století má pro vývoj české hudební tvořivosti význam dosud nedoceněný. Ona to byla, na jejíž půdě se vytváří k vyhraněné individuálnosti český hudební charakter doby barokní i klasické; v oblasti této souvislé tradice se tvoří některé charakteristické výrazové rysy české hudby, které pak přecházejí do chrámové hudby 19. století u J. A. Vitáska (1770—1839), Rob. Führera (1807—61), V. E. Horáka (1809—71) a odtud pronikají dále do české hudby světské 19. století:

Světská hudba, zvláště opera, trpěla nejvíce oním nedostatkem panovnické residence. Byla pěstována na šlechtických zámcích, jichž rozkvět spadá do první polovice 18. století. Již koncem 17. stol. vynikla kapela biskupa Lichtensteina v Kroměříži, kde působil skladatel Pavel Vejvanovský. Na začátku 18. století pak vzniká řada zámeckých kapel a divadel, které udržují čilé spojení s předními skladateli italskými, takže jejich hudební kultura stála uprostřed evropského hudebního proudu. To pak bylo doplněno operními divadly v Praze a v Brně, která vynikala dobrou úrovní pod vedením osvědče-

ných impresáriů, jako byli známí Mingottiové, Locatelli a Bustelli. Ale v operní tvorbě nepřinesla tato doba na naší půdě žádný zjev, který by bylo možno postavit vedle Černo-horského nebo některého z jeho nástupců.

Znamená-li Černo-horský a jeho škola samostatný projev České hudby v době baroka, tvoří se v 2. polovici 18. stol. mohutný proud české hudby hlavně nástrojové, již možno označit jako *český hudební klasicismus*. Jím se česká hudebnost projevila zvláště svérázným způsobem a jím také podstatně zasáhla do vývoje evropské hudby. Tento kulturně historický fakt je tím pozoruhodnější, že tehdy ostatní projevy české tvořivosti, zvláště česká literatura, stále ještě trpěly pod politickým tlakem se strany Vídně, takže se nemohly vyvinout k samostatnému projevu, dokonce ne k takovému, jenž by snesl srovnání s literaturou evropskou. V této době hudba to byla, již český duch tvořivý se nejen přihlásil k vlastnímu životu, nýbrž dokonce se rovnocenně přiřadil k tehdejší evropské hudební kultuře. Je to historický fakt, jenž dosud naší obecnou historiografií zdaleka nebyl doceněn.

Českým hudebním klasicismem jest rozuměti ten synthetický fakt hudebněhistorický, že celá řada českých skladatelů z 18. století přináší svou hudbou některé význačné výrazové nebo tektonické rysy, které se stávají charakteristickými složkami evropského hudebního klasicismu, zvláště vídeňského. Je ovšem dnes známo, že výrazové rysy vídeňského klasicismu, zvláště Haydnova a Mozartova, se připravovaly v evropské hudbě již od konce 17. století — zvláště v Itálii a dílem též v Německu. Český hudební klasicismus se zařazuje do tohoto proudu. Ale právě nejnovějším bádáním se ukazuje, že v tomto proudu čeští skladatelé si vydobyli postavení zvláště význačného, takže možno mluvit o českém hudebním klasicismu v tom smyslu, že individuální hudební rysy českých skladatelů přešly jako význačné složky do vídeňského hudebního klasicismu. Tento zajímavý zjev byl podporován vynikajícím stavem hudební kultury, zvláště nástrojové hry, v Čechách v 2. polovici 18. stol. Tehdy přirozená česká hudebnost se přímo živelně projevila neobyčejně intenzivním pěstováním nástrojové hry na českém venkově. Nejen zámky a kúry byly ohnisky tohoto hudebního ruchu. K nim přistupovaly též školy, které se věnovaly výchově hudebních sil s neobyčejnou láskou a důkladností. Je třeba čísti anglický hudební cestopis Gh. Burneye (1773)

o tom, jak na školách se děti učily hře na klavíru, na houslích, hoboji, fagotu, abychom pochopili, jak vyspělá hudební praxe prostoupila veškeru půdu našich zemí. Není proto divu, že Čechy byly tehdy zvány konservatoří Evropy. Neboť nebylo téměř dvorní kapely v Německu, Rakousku a Uhersku, aby se tam vynikající měrou neuplatnil některý český hudebník.

Český hudební klasicismus tedy vyrůstá z této úrodné půdy intenzivní i extenzivní hudebnosti české. Má dvojí větev. Jedna domácí se vyvíjí v ovzduší hudby zámecké a chrámové. Tak např. na půdě české zámecké hudby byl zjištěn plně vyvinutý tvar tzv. sonátové formy v symfonii, a to z doby 1730—35, formy, jež odtud přechází jednak do Vídně, jednak do školy mannheimské. V této souvislosti nabývá známý fakt, že Jos. Haydn prožil několik mladých let na českém zámku v Lukavci, nového významu. Z těch, kteří po stránce hudebního výrazu připravují vídeňský klasicismus, je třeba uvést zvláště Frant. X. Brixioho (1732—71), jenž je nejdůležitějším zjevem českého hudebního klasicismu na domácí půdě. Jeho skladby se těšily neobyčejnému rozšíření na českých kůrech, takže jeho hudbou byly české země dokonale připraveny na příchod vídeňského hudebního klasicismu. Tím si vysvětlíme, proč Praha přijala tak nadšeně a s takovým porozuměním Mozarta v době (1787), kdy Vídeň se od něho odvracela. Druhá větev se vyvíjela v cizině. Byla to *česká hudební emigrace*, která je zvláště významným zjevem české hudby 18. století. Je dokladem expanzivní síly české hudebnosti. Řada vynikajících českých skladatelů nemohouc najít doma příležitost k uměleckému uplatnění nebo utíkajíc před církevně politickým absolutismem Habsburků, hledala v cizině své nové umělecké působiště. Začátky této emigrace jdou již do konce 17. stol. a do 1. polovice 18. století (O. Hammerschmidt, J. D. Zelenka, Fr. Tůma, Jan Zach). Vrcholného působení nabývá však v 2. pol. 18. století, kdy v cizině působí několik větví těchto emigrantů. V Berlíně je to Frant. Benda, v Gotě Jiří Benda, v Mannheimu zakládají tamnější slavnou komposiční školu J. V. Stamic z Čech a Frant. X. Richter z Moravy, v Itálii slaví úspěchy svými operami Jos. Mysliveček a komorními díly Fr. Krommer, v Německu a ve Francii Jan Lad. Dusík, v Paříži A. Rejcha, ve Vídni Jan Vaňhal, Vojt. Jřovec, Václ. Pichl, Leop. Koželuh, Ant. a Pavel Vraničtí aj. Z nich jako předchůdci Mozartova hudeb-

ního stylu spadají zvláště v úvahu bratří Bendové, Stamic a Richter a hlavně Mysliveček.

Představují nejvyšší stupeň české hudební tvořivosti v 18. století a dokazují, čeho by byla tato tvořivost schopna, kdyby měla podobné vnější podmínky ke svému rozvinutí, jaké měla cizí hudba. Tím, že tito emigranti našli na cizích dvorech příznivé kulturní prostředí, bylo možno, že spojovali svou přirozenou, svěží a spontánní hudebnost s plodnými podněty uměleckými a kulturními, takže na tomto základě se svobodně rozvíjela a prohlubovala jejich tvořivost. To ukazuje Jiří Benda, jenž na základě synthesy svého muzikanství s estetickými a filosofickými podněty, jež našel na dvoře v Gotě, dospěl ve své hudební tvořivosti k tónům, v nichž se stal jedním z nejvýznačnějších předchůdců Beethovenových. Stamic a Richter pak prohlubují formu sinfonie, již poznali na naší půdě, a tvoří tak důležitý stupeň k vídeňskému klasicismu Haydnovu a Mozartovu nejen po formové, nýbrž i po stránce hudebního výrazu. Zvláště významným členem tohoto vídeňského klasicismu byl Mysliveček. Ve svých operních áriích i v orchestrálních a komorních skladbách razí melodický i formový typ, který je z celé tehdejší evropské hudby nejbližší Mozartovi.

Český hudební klasicismus, zvláště ve své emigrační větvi, je tedy zvláště důležitým dokumentem české hudební tvořivosti v 18. stol. Jím česká hudba zasahuje podstatně do vývoje evropského hudebního myšlení, neboť se stává důležitým článkem v synthese hudebního výrazu i hudební tektoniky, již označujeme jmény Haydn, Mozart, Beethoven. Dnes bez českého hudebního klasicismu je vývojově vídeňský klasicismus nejasný. Vedle toho pak má tento český klasicismus velký význam i pro tradici české hudby. V něm se vytvářejí některé typické melodické a modulační obraty, které se pak stávají charakteristickými znaky českého hudebního výrazu v 19. stol. za Smetany a Dvořáka. Nejen z naší chrámové hudby, nýbrž zároveň a hlavně z tohoto českého klasicismu vede přímá vývojová linie českého hudebního myšlení ke Smetanovi a Dvořákovvi. Tato moderní česká škola skladatelská se v této souvislosti jeví jako organické pokračování v linii českého hudebního klasicismu, zúrodněné vlivy evropského romantismu a novoromantismu.

Naznačený význam naší hudební emigrace postupuje pak dále

do 19. století. Někteří z našich emigrantů patří k průkopníkům evropského hudebního romantismu. To platí o J. L. Dusíkoví a zvláště o Janu H. Voříškovi, jenž v klavírní skladbě byl předchůdcem Schubertovým. Také u nich, a nejvíce u Voříška, najdeme tóny, které se později ozývají u mladého Smetany. Tak se připravuje znenáhla příchod zakladatele české hudby, Bedřicha Smetany, jenž uskutečnil velkorysou syntésu hudebního klasicismu s evropským romantismem. Předzvěsti této syntésy byly některé zjevy, které předcházely ve snaze o českou hudbu romantickou, třebaš ji nedovedly vytvořit v nedostatku vlastní individuálnosti. Jevišťem těchto pokusů je Praha, kdežto Morava zůstává stále pod jednostranným vlivem vídeňského klasicismu, uzavírajíc se dlouho romantismu. Historicky souvisí tyto pokusy s hnutím národního obrození, které, jak známo, u nás mělo nejprve ráz literární, usilující o obrodu české řeči a literatury. S tímto literárním obrozením souvisí snaha vytvořit českou romantickou operu a českou romantickou píseň jako manifestaci literárně obrozeneckých tendencí. To se událo ve dvacátých a třicátých letech 19. století, kdy se utvořila celá obec písňových skladatelů kolem Františka Škroupa (1801—62), skladatele prvních českých romantických oper. Z těchto snah sice vyšel ne jeden cenný podnět nebo hudební rys, který přispěl svou troškou k dalšímu vývoji moderní české školy skladatelské, ale samostatný, individuálně vytvořený styl z nich nevyrostl. Tyto české opery a české písně stály pod přílišným vlivem německého a francouzského romantismu, zvláště singspielu a francouzské opery a byly spoutány romantickým estetickým omylem, podle něhož lze národní hudbu vytvořit prostým napodobením lidové písně. Stranou těchto snah však působí v Praze někteří skladatelé, v jejichž hudbě se hromadí ty charakteristické rysy, které se nadále stávají příznačnými složkami české moderní školy skladatelské. Je to J. V. Tomášek (1774 až 1850), V. J. Veit (1806—1864)-a J. B. Kittl (1806—1868).

Srovnáním výsledků české hudební tvořivosti v oněch třech stylových obdobích evropské hudby dojdeme k zajímavému obrazu. Ukazuje se, že z těchto období nejméně hověl českému hudebnímu myšlení princip polymelodický. V něm nenajdeme v naší hudbě nic, co by mělo individuální význam a přitom doplňovalo evropskou hudbu o něco podstatného. Naopak, museli jsme konstatovat, že v druhém stylovém období se česká

hudba povážlivě zpozdila za hudbou evropskou. Zato ale se česká tvořivost rozvinula k samostatným útvarům v období monodiálních i v období melodicko-harmonickém. Nejen že v obou těchto stylech dospěla ke svým vlastním útvarům (duchovní píseň — chrámová hudba barokní a český hudební klasicismus), nýbrž jimi také podstatně obohatila a doplnila obraz evropské hudby. Jinak řečeno: tam, kde inspirace se musela podřizovat přísným zákonům tektonickým, tam, kde běželo o odvahu a vynalézavost v nových strukturálních komplikacích, tam se česká hudební tvořivost do začátku 19. století nedovedla uplatnit. Zato tam, kde se mohla volně rozvinout melodická inspirace, melodická hloubka a melodický vzlet, nepoutaný přísnými předpisy stavebními, a kde se mohla uplatnit spontánní harmonická představivost v plné svěžesti a barvitosti, tam bylo nejvlastnější pole české hudební tvořivosti. K synthese inspiračního bohatství s bohatstvím tvůrčí práce tektonické, tedy k něčemu, co tvoří základ pravé geniality takového Monteverdiho, J. S. Bacha, Mozarta, Beethovena, tehdy česká hudba nedospěla. Stále ji provází tendence k tektonickému zjednodušování, tedy nedostatek odvahy k pronikavějším zvukovým výbojům. Bylo tedy životní otázkou české hudby, zdali setrvá v této metodě hudebního myšlení, nebo zdali svou inspirační muzikantskou spontánnost dovede spojit s tektonickou pronikavostí a odvážnou zákonitostí. Tuto synthesu provedl Bedřich Smetana.

2. ZAKLADATELÉ MODERNÍ ČESKÉ HUDBY

Moderní česká hudba jako individuálně vyhraněný styl výrazový a tektonický vzniká od polovice 19. století. Odtud se vine její souvislé vývojové pásmo, jež, sledováno až po dnešní dny, se dělí v několik generačních vln podle toho, čím která generace přispěla k rozhojnění a k diferenciaci českého hudebního myšlení. Od té chvíle, kdy možno sledovat tento vývoj, bude náš zřetel obrácen především a téměř výlučně k postižení individuálních znaků a individuálních odstínů tohoto hudebního myšlení, a to vzhledem k jednotlivým generačním vrstvám i vzhledem k jednotlivým skladatelským zjevům.

Vnějšími předpoklady tohoto vývoje moderní české hudební tvořivosti bylo na jedné straně vzrůstající národní obrození

literární a vědecké v první polovině 19. století. Jména tvůrců české duchovní kultury té doby, Jos. Dobrovského, Jos. Jungmanna, P. J. Šafaříka, Frant. Palackého, K. Havlíčka, K. H. Máchy aj. jsou dokladem, jak vlivem evropského romantismu a evropského národního risorgimenta se uvolňuje česká tvořivost a rozrůstá se k vlastním samostatným činům. Když pak po přechodné politické reakci, umožněné potlačením revoluce 1848, se mohl duch národního obrození svobodněji rozvinout za politického konstitucionalismu po roce 1860, dostává se český kulturní život do nového, nezadržitelného postupu, jak ukazují jména Nerudy, Zeyera, Vrchlického, Riegra, Grégra, rozvoj české vědy, zvláště historické a filologické a vznik českého sokolství za Fügnera a Tyrše. Tehdy také hudebnímu vývoji v Praze se otevřely nové možnosti založením Prozatímního divadla a zpěváckého spolku Hlaholu. Česká opera a sborová tvorba mají od té doby svá vlastní útočiště. Moderní česká hudba roste tak po ideové stránce z romantických kořenů obrozených. Teprve obrozenství se svými snahami po vyhraněném národním charakteru umožnilo vznik české hudby jako individuálně vyhraněného tvaru. Proto také se dostává do moderní české hudby od začátku tendence ke kmenové a národní odlišnosti, tedy k vytvoření „národní školy“, jak ostatně je to v romantické Evropě téměř všeobecné, zvláště tam, kde potlačování národové se počali hlásiti o svá politická a kulturní práva. Ale přitom je pro moderní českou hudbu příznačný jeden znak: že se nedala svěsti onou tendencí k odlišnosti do omezených hranic národní izolovanosti. Rodí se, při vši své ostře vyhraněné individualitě, na širokém základě evropské hudby. Byl to jednak hudební klasicismus, hlavně Beethovenův, jednak romantismus, hlavně Auberův, Weberův, Chopinův, Schumannův a novoromantismus Wagnerův a Lisztův, s nímž se český tvůrčí duch hudební hned od počátku vyrovnává zcela po svém, svým individuálním způsobem.

Bedřichem Smetanou (2. III. 1824 — 12. V. 1884) vchází do české hudby génius, který dosavadní rysy českého hudebního myšlení povznesl nejen na úroveň evropského umění, nýbrž dal jim pečeť myšlenkové velikosti a monumentálnosti. Ona evropská úroveň Smetanovy hudby se jeví v historické perspektivě jako něco značně samozřejmého. Od 17. století se česká hudba vyvíjela v nejtěsnějším spojení s evropskou hudbou

a v době Smetanova uměleckého růstu představuje Praha křižovátku, na níž se setkával francouzský, německý a italský romantismus s tradicemi Mozartova a Beethovenova klasicismu. Méně samozřejmá byla ona evropská orientace Smetanova vzhledem k tehdejším programům národní obrozené hudby. Zde bylo třeba se rozhodnout mezi programem národní izolace, spatřující v lidové písni zázračnou emanaci národního ducha a proto svrchovaný vzor, jehož je třeba následovat na cestě k národnímu umění, a mezi pokrokovým programem evropského rozhledu, jenž chtěl naši individuální kulturu povznést na světovou úroveň. U Smetany rozhodnutí bylo od počátku samozřejmé. Nedošel k němu nějakými teoretickými úvahami — teoretické uvědomění o programu národní hudby se u něho dostavilo až později, po příchodu z Goteborgu do Prahy, kdy boji za vlastní umění byl přiveden k otázce o smyslu a o cestách české hudby. Celá jeho osobnost i jeho vývoj jej od začátku přivedly na cestu evropské orientace. Nemohl prostě jinak, neboť žádný velký tvůrčí duch se nedá spoutat programem jakékoliv izolace nebo úzkého myšlenkového obzoru.

Vývoj Smetanův ukazuje jej jako syntetika, jenž dovedl v sobě zpracovat tvůrčí podněty značně rozlehlé, ano i protichůdné. Z domácí tradice běže si podněty především z českého hudebního klasicismu a romantismu. Tato otázka Smetanova vývoje není dodnes zdaleka tak propracována, jak by zasluhovala. Není pravda, že by Smetana nebyl našel v naší hudbě žádnou oporu pro své dílo, že by byl vyrostl jedině z půdy evropské hudby. Není pravda, že by před Smetanou u nás nebylo bývalo nic, co by mohlo dávat tomuto géniovi tvůrčí podněty. Čím více poznáváme z pramenů naši hudbu před Smetanou, tím více je zřejmo, že zde mezi generací Smetanovou a Dvořákovou a mezi starší českou hudbou byla velmi zajímavá spojitost, že tedy Smetana mohl navazovati na tradici české hudby a také tak činil. V českém hudebním klasicismu a romantismu najdeme velmi četné typické hudební obraty, které se pak stávají u Smetany význačnými složkami jeho hudebního výrazu. Byly mu zprostředkovány nejvíce chrámovou hudbou, která konservovala hudební výraz českého hudebního klasicismu až do polovice 19. století. Raný český hudební romantismus pak poznal Smetana ve skladbách Voříškových a částečně i Tomáškových, kde ovšem romantismus je ještě vázán klasicistickými formulami. Voříšek pak představuje jednoho z nejvý-

raznějších Smetanových předchůdců. V jeho klavírních skladbách najdeme často překvapující obraty, jež se později stávají příznačnými obraty smetanovskými. Kdo by chtěl ovšem hledat nějakou organickou spojitost mezi Smetanou a mezi obrozeneckou hudbou skupiny Frant. Škroupa a J. K. Chmelenského, ten by dospěl celkem k negativnímu výsledku. V tomto nepůvodním a eklektickém ovzduší nebyl a nemohl ani být pramen nového českého umění. Linie, spojující Smetanu s tradicí české hudby, jde přes vynikající individuality takového Voříška a Tomáška až zpět k českému hudebnímu klasicismu. K domácím podnětům přistoupily evropské. Smetana byl dítětem doby romantické. Romantismus také měl mocný vliv na jeho umělecký vývoj. Schubert, Auber, G. M. Weber ve skladbách raného mládí, pak Schumann v době dozrávání a nad jiné Chopin a Liszt pro celý jeho život. Co by bylo přirozenější, nežli aby se stal Smetana typicky romantickým tvůrcem? A přece nelze Smetanu považovat za plnokrevného romantika. Naopak, podstata jeho osobnosti je neromantická. Ze všech romantiků trvalý vliv na něho měl Chopin tím, že mu ukázal cestu k inspiračnímu vzletu a k inspirační genialitě vpravdě slovanské. Chopinův úžasný žár hudebních myšlenek, jejich idealistický rozlet, ona geniální jiskra jeho hudebních inspirací — to byly oblasti, k nimž byl obrácen zrak Smetanův při vlastní tvorbě. Smetanovy hudební inspirace mají v základě týž ráz idealisačního rozletu. Vezměte třeba takovou polku Es dur, první akt z Dalibora, Vyšehrad, pomalou větu z prvního kvartetu, Pražský karneval a položte vedle toho Chopinovu polonézu es moll, sonátu b moll, preludium fis moll aj., a pochopíte, kterak melodický vzlet, ono myšlenkové vyvýšení do idealisujících sfér a ona strhující inspirační náruživost tu i tam pramení z příbuzného zdroje. Lisztův vliv nebyl do té míry pronikavý, nešel do té míry k jádru tvořivosti. Liszt zaujal Smetanu především mravní stránkou své umělecké osobnosti jako neohrožený bojovník za ideály moderního novoromantického umění. A s tím souvisí i vliv na formové řešení symfonické básně. Lisztem byl přiveden Smetana na půdu novoromantické formy orchestrální. Ale již zde se objevuje jeden význačný rys Smetanovy osobnosti. Se svými vzory se vyrovnává vždy po svém. Nenapodobuje zevní znaky, nýbrž proniká k systému a tvůrčí metodě, odtud čerpá podněty k rozvinutí vlastní individualnosti. V tom bylo tajemství Smetanovy syntetičnosti.

Tímto způsobem dovedl v sobě zpracovat a přetavit celou řadu podnětů a dovedl je uvést na jednotnou linii vlastního tvůrčího systému. Bylo tak se Chopinem. Při všem hlubokém a pronikavém vlivu Chopinovu nelze říci, že by díla zralého Smetana byla chopinovská. A přece mají s Chopinem společný znak ve způsobu svých inspirací, v onom idealisujícím vzletu. Tak také s Lisztem. Přijal jeho symfonickou báseň a dokonce v Richardu III., Valdštejnově táboře a v Hakonu přijal Lisztovo formové řešení a také jeho způsob expozice thematu. Ale v dílech své zralosti, ve Vlasti a v Pražském karnevalu si řeší již formu symfonické básně samostatně a ocitá se tak zcela jinde nežli Liszt.

Tato vlastnost pak způsobila, že Smetana nepodlehli strhujícímu hudebnímu vlivu Wagnerovu. Z Wagnera opět přijal zásadu, nikoli způsob řešení. Byla to zásada dramatické pravdivosti a její technický důsledek (nikoliv ovšem jedině možný) příznačného motivu. Řešení opery po stránce ideové i stylové bylo však u Smetana zcela nezávislé na Wagnerovi. Smetana a Wagner byly v podstatě zcela různorodé osobnosti, odlišné světovým názorem i charakterem čistě hudebním. Vedle Wagnera, génia čistě romantického, jenž z romantismu vyrostl a romantismus přivedl k vyvrcholení a ovšem i k začátku dekadence, vedle jeho světového názoru, v němž mystické zanícení, pesimismus a smyslová szíravá vášnivost mezi sebou neustále zápasily, vedle jeho tvůrčí metody, pracující více al fresco, vedle monumentálnosti, jež roste souřazením větších ploch, stojí zde český mistr, jenž sice z romantismu vyrostl, ale nikterak v něm neutkvěl, s jasným pohledem na život, mistr, obdařený geniálním optimismem, jenž dovedl veškeru tragickou tíhu života a svou smyslovou vášnivost vyvésti v jasný pohled na život. Smetana byl mistr klasicky vyrovnaný.

A zde jsme u základního a ústředního znaku Smetanovy tvůrčí (i lidské) osobnosti. Smetana, ač vyrostl uprostřed romantismu a ač ve svých inspiračních podnětech byl pod vlivem romantických představ, v jádře a v podstatě své tvorby nebyl romantikem. Smetana jako člověk i jako tvůrce je zjev vysloveně klasický. Přitom klasicismem mám na mysli princip přísné zákonitosti a dobrovolného řádu, bez ohledu na to, v které době se objevuje. Klasický typ tvůrčí mi není pojem omezený historicky na určitou dobu, nýbrž pojem estetický. Nejvyšším vzorem je zde Beethoven. Smetanův život i tvorba má všechny

znaky této klasické zákonitosti. V životě dovedl podřizovat všechny své osobní vášně a osobní prospěchy přísnému životnímu řádu. O tom svědčí jeho erotický život, který přes svou strhující vášnivost se vyznačoval vždy podivuhodnou definitivností, o tom svědčí pak — vedle celé řady drobnějších povahových rysů — celý ústřední smysl jeho života a tvorby. Veškeré své dílo dal bezvýhradně do služeb nadosobní ideje vlasti a národa. V tom, s jakou opravdovostí a důsledností to učinil, v tom, že vedle tvorby jakožto nejvyšší, přímo sakrální služby této nadosobní ideji neznal nic vyššího a odpovědnějšího a v tom, jak vedle tohoto životního úkolu dovedl položit stranou otázky osobního prospěchu a osobní okamžité slávy, tedy v této vznešené, nadosobní objektivaci své tvorby, je nejkrásnější svědectví oné vnitřní zákonitosti a klasického řádu, jenž se mu stal nejvyšším životním smyslem.

Smetanovo skladatelské dílo, jeho vnitřní struktura nejvíce dokazují jeho vyhraněný zjev klasický. V čem je podstata tzv. smetanismu? Jistě první podmínkou a také znakem, jenž je navenek nejpatrnějším, je osobní hudební výraz Smetanův. Smetana sám se kdysi vyjádřil, že jeho touhou je, aby při zaznění prvního taktu jeho hudby každý poznal, že to je Smetana, podobně jako každý pozná při prvních tónech Chopina, Mozarta, Beethovena aj. Tohoto cíle také dosáhl tak pronikavě, že patří k nejvyhraněnějším hudebním individualitám. Jisto je, že bez této osobní noty, bez této osobní exprese hudební by nebylo možno mluvit o smetanismu. Ale byla by chyba, kdybychom podstatu smetanismu viděli pouze v této otázce hudebního výrazu. Podle své zásady estetické a metodické, rozvinuté v úvodu, budeme jádro problému hledat v otázce vnitřní umělecké struktury, v otázce stylu.

Jde tu hlavně o systém Smetanova hudebního myšlení. Analýza jeho díla ukazuje jej jako tvůrce, jenž dovede svou inspirační genialitu spojit nerozlučně s pronikavým promyšleným uměleckého organismu. Tento myslitelský a budovatelský charakter to je, co je pramenem vlastní velikosti a monumentalitativy tvůrčí. Smetana netvořil romantickou metodou, tj. tak, aby položil jednostrannou váhu na inspirační podněty a jim podřídil stavbu celku. Nenajdeme u něho té souřadující metody tvůrčí, kdy veliký organismus se staví tak, že se k sobě řadí větší nebo menší komplexy. Také nenajdeme u něho té statické metody v motivické práci, která určitý motiv zpracovává tak,

že jej posunuje sekvencovitě kupředu, čímž sice vzniká jednotlivé hudební pásmo, ale zároveň i nebezpečí zeschematisování kompoziční práce, jak ukazují např. Wagnerovi epigoni. Smetanův způsob je tento: vezme hudební myšlenku, často na první pohled zcela prostou a nenáročnou, a z ní tvoří další pásmo tak, že ji hudebně domýšlí, že z ní logickým procesem tvůrčím vyvozuje další melodické a harmonické důsledky. Nakonec dospěje k útvarům, které se zdají být něčím zcela novým vedle začátečního znění, a přece analysou poznáme, že k nim] dospěl tímto podivuhodným způsobem tvůrčí zákonitosti a tvůrčí logičnosti. Přitom bych rád co nejvíce zdůraznil to slovíčko tvůrčí. Toto hudební domýšlení, tento pevný myšlenkový řád, není pouhý rozumový proces. Co je u této tvůrčí metody Smetanovy nejvíce podivuhodné, je to, že tato pevná hudební logičnost je spojena s neutuchající tvůrčí vášní, že je nesena touto inspirační náruživostí a je jí prostoupena. Je to tvůrčí systém, jenž má své kořeny v celé psychické struktuře Smetanově. Smetana prostě jinak tvořit nedovedl a nemohl, neboť byl takřka přírodním úkazem a přírodní krystalisací oné zákonitosti a oné nutnosti pevného řádu. Tento základní povahový rys si přinesl na svět a dalšími studiiemi, zvláště u Jos. Proksche, si jej prohloubil a uvědomil. Právě proto, že tento základní znak Smetanovy tvůrčí metody byl dán jeho povahovým typem klasické zákonitosti, mohl na tomto základě dospět k ojedinelé synthese romantické inspirační náruživosti s klasickou zákonitostí a klasickým budovatelstvím. Řečeno historicky: Smetana syntetisuje romantickou inspiraci Chopinovu a Lisztovu s klasickou stavebností Beethovenovou. Podstata této synthesy je přitom klasická, přičemž romantická inspirační orientace uchránila Smetanu před ustrnutím na klasických schématech a před výrazovou suchotou, do níž někdy upadal např. Brahms. Smetanova hudba má vždy náruživý vzlet, i v místech největší myšlenkové kázně. Analysujte takovou scénu u mohyly z Libuše a uvidíte, jak vše s úžasnou důsledností tvůrčí roste z jediného úvodního thematicu. A jak je přitom tato scéna živelně strhující, harmonicky barvitá, výrazově pronikavá! Nebo studujte takovou Šárku: jak ta strhující, živelná vášeň jde tam ruku v ruce s oním pevným, klasickým vnitřním řádem!

Z tohoto klasického, budovatelského, hudebně myslitelského základu Smetanovy tvorby roste jeho monumentálnost. Patří

do rodu těch duchů, kteří směřují ke tvůrčí velikosti a monumentalitě. Jeho cílem byla tvorba mohutných, pevně organizovaných celků, tvorba velikých koncepcí, v nichž velikost není dána formovou rozlehlostí, nýbrž vnitřním pevným řádem, vnitřní zákonitostí a vášnivým zaujetím pro přísnou stavebnost. Tím je zároveň řečeno, že Smetana stylisuje. Nejde mu o zachycení syrové reality. Jeho cílem je vykouzlit z ní vlastní; skutečnost, svůj stylisovaný svět. I po této stránce se ukazuje jako duch v podstatě klasický,

Smetana není typ veseloherní, buffonistický, za jakého jej vydává jednostranná popularita Prodané nevěsty. Roste ze základu tragického. Celý jeho život byl v podstatě tragický, od jeho mladistvých zápasů, jež musil podniknout proto, aby se mohl věnovat svému umění, až po jeho ohluchnutí a po ony hrůzné temnoty, jež nakonec obestřely jeho ducha. Smetana hluboko nahlédl do propastí lidského ducha a poznal veškeru tragickou tíhu života. Jeho hudební pathos je pathos v podstatě tragický, ale nejpodivuhodnější je to, kterak tento jeho tragismus se pojí s jeho věřícím a jasným optimismem. Tento optimismus opět patří k základním vlastnostem jeho osobnosti a je přímým důsledkem jeho klasicismu. Jeho tragismus nikdy neústí v negaci — vždy směřuje ke katarsi, k usmíření vírou v lepší budoucnost. Není to naivní optimismus někoho, kdo, zhýčkán životem, nepoznal jeho bolesti a utrpení. Právě proto, že Smetanův optimismus je vykoupen poznáním tragických propastí životních, a proto, že tento tragismus přemáhá silou svého jasného ducha, proto působí tento jeho optimismus tak hluboce, opravdově i tklivě.

Smetana je tvůrce-myslitel, jenž tuhou a přísnou myšlenkovou prací buduje své velké organismy umělecké, unášené neutuchajícím žárem tvůrčí vášnivosti. Tento rys jeho povahy se objevuje již v mladých skladbách; již tam se ukazuje ona syntéza vzletu tvůrčí fantazie s ukázněnou, cílevědomou a vždy velkorysou prací budovatelskou. Je to Triumfální symfonie (1853), jediná symfonie Smetanova, která vyniká zvláště svým geniálním scherzem, klavírní Trio g-moll (1855) a tři symfonické básně podle formového vzoru Lisztova, jež napsal za svého pobytu ve švédském Göteborgu: Richard III. (1858), Valdštýnův tábor (1859) a Hakon Jarl (1861). Tato snaha po tvůrčí monumentalitě se u Smetany plně rozvinula tehdy, když se 1861 vrátil z Göteborgu do své vlasti.

Tehdy se ukázala myslitelská a monumentální povaha Smetanova: jeho cílem bylo, aby moderní česká hudba měla všechny znaky velikosti a monumentality. Na tomto cíli soustavně uvědoměle pracoval.

Prvním jeho úkolem bylo vytvořit velkou českou operu tragickou, která by při své hudební i stylové individuálnosti stála na světové úrovni, dané tehdy principem Wagnerova hudebního dramatu. Po první své opeře Braniboři v Čechách (1863) a po intermezzu Prodané nevěsty (1866) se na této cestě za tragickou operou přiblížil k tomuto cíli ve svém Daliboru (1867), v němž si vytvořil svůj individuální styl tragický. Tato snaha pak brzy se rozrůstá ve vrcholnou životní koncepci Smetanovu. Je to slavnostní opera Libuše (1872) a symfonický cyklus Má vlast (1874—79). Tato díla tvoří monumentální ideovou jednotu a rostou ze společného základu. Ideový základ tvoří oslava mytické a historické minulosti české, láska k přítomnosti a z toho vycházející víra v budoucí osvobození českého národa. Hudební kvality tohoto hrdého cyklu mají všechny znaky vyzrálého mistrovství: přísnou strukturální zákonitost, spojenou se strhující náruživostí inspirační a nesenou hlubokým zaujetím pro nadosobní ideu národa a vlasti. V této vrcholné koncepci je pravý Smetana; Libuší a symfonickým cyklem Má vlast je třeba měřit význam tohoto mistra, aby bylo zřejmo, kde byl nejvlastnější svět Smetanův a kde je tajemství jeho velikosti. Právě v Mé vlasti se nejvýrazněji projevila jeho monumentální stavebnost a ona syntéza romantické inspirace s klasickou zákonitostí. Takový Vyšehrad, Šárka, Tábor — to jsou úžasné hudebně myšlenkové stavby, unášené strhujícím vírem tvůrčí vášně.

Svým Daliborem, Libuší a Mou vlastní vtiskl Smetana české hudbě pečeť vnitřní velikosti a stylizační monumentality. Něco podobného, třebaš na jiné půdě, vytvořil v oboru komické opery. Prodaná nevěsta a Dvě vdovy (1874) se opírají stylově o vzory evropské komické opery, a to jednak o buffu, jednak o konverzační operu francouzskou, která byla vzorem Dvěma vdovám nejen formou, nýbrž i neobyčejnou elegancí a noblesou hudebního výrazu. V dalších komických operách, které píše Smetana po svém ohluchnutí (1874), vytváří si vlastní styl operní, v němž po inspirační stránce se mísí tragická nota jako důsledek jeho života s jeho bytostným optimismem. Smetana do tohoto svého nového typu komické opery přenáší svou velko-

rysou, promyšlenou stavebnost, takže tím vznikají díla podivuhodné stylové jednoty a čistoty a neobyčejné vroucnosti výrazové. Komika těchto oper ustupuje lyrické prohloubenosti, tragicky podložené. Vzniká tak typ komické opery, který je na rozhraní mezi tragismem a komikou — něco obdobného, jako byla francouzská opera comique v druhé polovici 18. století. Sem patří *Hubička* (1876), *Tajemství* (1878) a *Čertova stěna* (1882).

Komorní tvorba Smetanova má po stránce inspiračního zdroje ráz vysloveně autobiografický. Kdežto své opery a symfonické básně psal mistr ve službě nadosobní romantické ideje vlasti a národa, bral inspirační podněty ke svým komorním skladbám z událostí rázu osobního. Svě klavírní trio g moll (1855), v němž po prvé se objevuje čistý tragický styl Smetanův, rozvedený později v *Daliboru*, psal pod dojmem úmrtí své pětileté nadané dcerušky *Bedřišky*, smyčcový kvartet e moll *Z mého života* (1876) je hudební autobiografie mistrova až po katastrofu ohluchnutí a druhý kvartet d moll (1882) zachycuje duševní stav, jenž se v něm odehrával v době, kdy se ohlašovala v jeho nitru potomní přišera šílenství. Je to dílo, jež po stránce hudebního výrazu a tektonicky ukazuje Smetanu na cestě za novými odvážnými výboji zvukovými. Totéž platí o *Pražském karnevalu*, jež tvořil Smetana nedlouho před svou smrtí (1883), kdy prožíval heroický zápas s přišernou chorobou šílenství. Je to poslední svědek duševní velikosti a duševního heroismu tvůrce. Je to poslední vítězný výkřik ducha štvaneho šílenstvím. Je to podivuhodné, jak toto dílo tvořené za tak tragických okolností, vyniká neobyčejnou formovou a tektonickou koncisností, výrazovou pregnancí a přitom zvukovým novotářstvím. Smetanova synthesisa romantické inspirační náruživosti s klasickým tektonismem vystupuje zde v nové, sevřené a neobyčejně soustředěné formě.

Z ostatních forem vytvořil Smetana pro moderní českou hudbu vzor mužského sboru, klavírní skladby, kde spojil Lisztovu klavíristickou techniku s Chopinovým hudebním vzletem a s Schumannovou programností. Stranou jeho zájmů zůstala symfonie — jediná jeho symfonie E dur je výjimka potvrzující pravidlo — nástrojový koncert, oratorium a chrámová hudba. V písni vytvořil jediný cyklus *Večerních písní* v době své zralosti. Po formové stránce obracel se Smetana k velkým formám novoromantickým, jež naplňoval duchem své romanticko-klasické synthetičnosti.

Teprve historická perspektiva ocení plně Smetanův význam pro českou hudební představivost. K dosavadní hudební spontánnosti, k pronikavosti a průbojnosti hudebního výrazu připojil princip vnitřní velikosti a monumentálnosti. Jeho zásluhou se stalo, že česká hudba při vši své ostře vyhraněné individualitě neutkvěla v pouhém obrozenském idylismu. Strukturální komplikovanost a pevná stavebnost není již od Smetany něčím cizím pro českou hudbu. Přitom pak je podivuhodné ono synthetické spojení svěží myšlenkové spontánnosti s myslitelským rysem. Smetanovi byli hračkou nejkomplicovanější útvary, nevyhýbal se jim; zmocnil se jich tak suverénně, že se mu nestaly cílem, nýbrž prostým vyjadřovacím prostředkem tam, kde toho bylo třeba. V tom všem se jeví zároveň historický smysl oné synthesy klasicismu s romantismem, neboť právě tato synthesa dala moderní české hudbě ony pevné základy vývojové, na nichž dosud stojí. Tehdejší romantismus by při svém jednostranném kultu inspirace sám o sobě stěží mohl dát něco podobného. Klasicismus pak by bez oné romantické myšlenkové jiskry upoutal naši hudbu k neplodnému konservatismu. Synthesa těchto dvou tvůrčích principů, romantického a klasického, bylo dílo dalekosáhlého významu a jeho důsledky sahají až po Vít. Nováka, O. Ostrčila, Lad. Vycpálka, částečně i Jos. Suka a možno je sledovat i dále. Smetanova nadosobnost jakožto důsledek jeho klasického tvůrčího principu je další vzácný dar, jež Smetana odevzdává české hudbě. Tím postavil hráz proti přemíře romantického subjektivismu a obrátil zřetel české hudební tvořivosti k inspiračním zdrojům ideově nejvznešenějším. I tento princip vytvořil dodnes již celou souvislou linii heroického stylu.

Šťastným řízením osudu dává české moderní hudbě základy Smetana, myslitelský duch, nadaný živelnou vášní tvůrčí a strhujícím myšlenkovým vzletem. Přinesl české hudbě princip tvůrčí velikosti a monumentálnosti, spojené s neutuchající svěžestí inspirační. Dal jí nadosobní heroismus i humor, tragismus i komiku, démonismus i laskavou útěchu, vyklenutou, široce stylisovanou melodii i rytmickou pohyblivost, dal jí tehdy moderní formy a dovedl ji sblížit s duchem lidu. Vtiskl jí individuální výraz. Pevným vnitřním řádem, naplněným citovým zaujetím pro nadosobní ideje, dostává se ve Smetanově díle české hudbě vzácný dar klasické zákonitosti.

Antonín Dvořák (8. IX. 1841—1. V. 1904) znamená vedle Smetany nový zjev. V něm dostává česká hudba génia hudební spontánnosti a bezprostřednosti. Kdežto Smetana je veliký v onom spojení inspirační vznešenosti a inspiračního bohatství s klasicky přísným tektonismem, Dvořák uchvacuje především svým nepřeborným inspiračním bohatstvím a zvukovou barvitostí. Je věčně svěží melodický pramen, živelná bezprostřednost tvůrčí. Přitom přináší do české moderní hudby eminentní smysl pro zvukové kouzlo, pro čarovný opar kolem nástrojového zvuku. Synek českého muzikantského venkova odnesl si již z raného mládí bystrý a pozorný smysl pro něhu, stesk i břeškný vířskot venkovských kapel. Na tomto základě typicky muzikantské spontánní zvukovosti pak rozšířil a prohloubil svůj orchestrační smysl tak, že se stal jedním z největších mistrů-instrumentátorů. Není to pronikavá orchestrační rafinovanost Berliozova ani smyslně rozhýřena nebo mysticky extatická zvukovost Wagnerova. Je to zvukovost, jež roste z jádra českého lidového muzikantství. Proto také jeho hudební myšlenky pramení především z nástrojů. Jeho nejindividuálnější melodické inspirace vycházejí z bezpečné a neselhávající představy o nástrojovém zvuku a k němu se také vracují. Smetanova instrumentace je vždy ve službě hudební myšlenky, a proto je tak klasicky ukázněná a klasicky nehonosná. Srovnáme-li ji s instrumentací té doby (Berlioz, Liszt, Wagner), je takřka asketická. Naproti tomu Dvořák dovede rozvířít všechny odstíny barevné a vždy se zcela bezpečným smyslem pro zvukové možnosti a pro zvukovou nosnost toho kterého nástroje. Dovede ve svém orchestru rozehrát barvy od hluboké meditativnosti a zbožnosti přes lidově zbarvené, prudké veselí až k živelnému démonismu. Jeho orchestr má výrazový rozkyv do té doby u nás neznámý.

Metoda hudebního myšlení Dvořákova není ustálená, a proto není jednotná. Ve svých symfoniích a komorních skladbách se opírá o klasickou formu a klasickou metodu. Přitom však není proniknut principem klasické stavebnosti tak, aby bylo možno jej považovat za tvůrčí zjev v podstatě klasický. Ve svých symfonických básních, částečně ve slovanských rapsodiích a v některých operách tvoří metodou romantickou. Nelze však říci, že by jeho tvůrčí metoda byla výlučně romantická. S romantismem jej spojuje ráz jeho inspirací a zdroje, z nichž čerpá tyto své inspirace. Tato nejednotnost a rozeklanost jeho

tvůrčí metody je základem oné zvláštní, čistě dvořákovské mnohostrannosti a mnohotvárnosti. Až do konce svého života Dvořák stále hledal svou metodickou basi tvůrčí. Jeho hudební výraz, jeho nepřeborně bohaté hudební inspirace, jeho oslňující a živelná barvitost, jeho lidově a prudce vpřed se deroucí temperament — to vše je nejosobnějším majetkem Dvořákovým a tím Dvořák se stává oním velikým obohatelem inspiračních oblastí českého hudebního myšlení. Ve tvůrčí metodě však nedovedl si vytvořit svůj pevný tvůrčí princip. Tam, kde je nutno, aby z inspirace se vybudoval promyšlenou tvůrčí prací pevně skloubený organismus, tam, kde se má osvědčit samostatná stavebnost a formotvorná schopnost skladatelova, tam se snadno ukáže stinná stránka té tvůrčí metody, která příliš se opírá o inspiraci. Pro Dvořákovu zázračnou bohatství hudební je však příznačné, že i tehdy dovede zaujmout spontánností a zvukovým kouzlem svých nápadů. V české hudbě má význam svými novými inspiračními výboji. Je to strom bohatě rozkošatěný.

Je příkladný zjev plnokrevného muzikanta. V něm se vrcholí tradice českého muzikantství, onoho nadměru zajímavého zjevu české hudební minulosti, kdy český tvůrčí duch se projevoval na domácí půdě v hudební bezprostřednosti svých kantorů a varhaníků v 18. století.

České hudbě přináší Dvořák četné nové oblasti ideové i formové. Především svou zemitou a jadernou lidovost, rostoucí přímo z jeho lidového původu. Vyniká prudkým, strhujícím temperamentem lidového muzikanta. Je to živelný temperament lidového veselí a lidové vášnivosti, často syrové, vždy prudce spontánní, jak ukazují Slovanské tance a scherzové věty komorních děl a symfonií. Hned vedle tohoto divokého lidového veselí najdete jinou oblast Dvořákovy hudby: tóny oddané zbožnosti, prosté, upřímné, lidově hluboké zbožnosti, jíž byl schopen pouze duch prostě, a proto hluboce věřící, a tóny hluboké kontemplance. Odtud rostou jeho úchvatná adagia v jeho symfoniích a komorních dílech; jimi obohacuje Dvořák českou hudbu o zcela nové tóny. Romantismus, z něhož vyšel, dal mu zvláštní smysl pro lidovou romantiku baladického rázu. Odtud opět vytryskly některé nové tóny pro českou hudbu, zvláště v jeho baladických symfonických básních, kde našel přílehlý hudební výraz k Erbenově baladičnosti, a zvláště v opěře Rusalka. V ní ukázal se Dvořák jako jemný poeta,

hluboce zaposlouchaný do tajemného kouzla pohádkově sešelého lesa. Romantická myšlenka slovanské hudby, hledající melodické a harmonické podněty v maloruské lidové písni jakožto praspontánním, evropskou kulturou nedotčeném zdroji slovanské hudby, je dnes již překonána a nahrazena poznáním o individuálním charakteru jednotlivých slovanských kmenů. Ale jak to bývá i jinde, tak také zde tento omyl se ukázal plodným v jiném směru. Dvořák v něm našel nové podněty k výrazovému obohacení české hudby, jak ukazují *Slovanské tance*, *Slovanské rapsódie* a *Dimitrij*. Tehdy se vlivem tohoto nového inspiračního zdroje prohlubuje hudební výraz Dvořákův a dostupuje svého mistrovského stupně. Také formově byla tato „slovanská“ orientace plodná tím, že přivedla Dvořáka k formě *dumky*. Tyto všechny podněty se nejdokonaleji a nejcelistvěji projevíly v *Dumkách*.

Dvořákovo nevyčerpatelné inspirační bohatství jej hnalo do všech skladebných oborů. Proto vytvořil české hudbě i takové formy, jimž se Smetana vyhýbal. Smetana, odchovaný novoromantickými názory na hudbu, viděl své nejvlastnější tvůrčí pole v opeře a v symfonické básni. Naproti tomu Dvořák nacházel své vlastní poslání tam, kde se jeho překotné hudební myšlenky mohly nerušené rozvíjet, tj. tam, kde se mohl opírat o formová schémata a nemusil své inspirace podřizovat samostatné stavebnosti. Bylo to v symfonii a v komorní hudbě. Dvořák se stává prvním moderním českým symfonikem. Jeho devět symfonií (od 1863) ukazuje názorně celý umělecký vývoj Dvořákův ze začátečních hudebních vlivů Wagnerových, Lisztových, Schubertových, Beethovenových a Smetanových až k vlastní individuálnosti, která se nejkrásněji zaskvěla v jeho symfoniích G dur (1889), d moll (1885) a e moll (1893). Podobné obsáhlé hudební bohatství rozvinul ve své komorní tvorbě, hlavně ve svých smyčcových kvartetech. Z nich většina patří dnes světovému repertoáru (13 kvartetů, 1862—1895). Dvořák je též první z romantické generace českých mistrů, jenž psal nástrojové koncerty s orchestrem. Svým klavírním koncertem g moll (1876) a hlavně svým slavným houslovým a moll (1879) a violoncellovým h moll koncertem (1895—96) založil v české moderní hudbě tradici těchto nástrojových koncertů. Konečně rozšířil formový okruh české hudby o oratorium, opíraje se zde hlavně o formový vzor Handlův a Lisztův. Oratorium odpovídalo dobře jeho opravdové zbožnosti a náklonnosti k uzavře-

ným formám. O tom svědčí Stabat mater (1877) a dvě světská oratoria Svatební košile (1884) a Svatá Ludmila (1886). Sem patří též jeho Rekviem (1890).

Je nepochybné, že hotové, uzavřené formy nejlépe svědčily umělecké povaze Dvořákově; v nich mohl nerušené rozehrát svou živelnou hudebnost. Zato však tam, kde formový postup není předem dán historicky vyvinutou formou, tedy tam, kde si skladatel musí sám vytvářet svou formu veden buď určitými básnickými představami, nebo svou čistě hudební logičností, tam, kde vedle hudební spontánnosti by se měla uplatnit myslitelská a samostatně budovatelská stránka skladatele, tam Dvořák nedocílil takových úspěchů. Jeho strhující hudebnost byla v takových případech v cestě nutné reflexivní činností tvůrčí. To ukazují především jeho symfonické básně. Nedovedl najít rovnováhu mezi čistě hudební logičností a mezi požadavky programu. V úzkostlivosti božsky naivní duše, aby byl práv zvoleným básnickým námětům, zapadl do ilustračního omylu, jímž porušil formový vnitřní řád. Vytvořil sice ve svých pěti symfonických básních, z nichž čtyři čerpají látku z Erbenových balad, velmi sugestivní baladické nálady a hudební inspirace, které mají všechny znaky zralého mistrovství a pronikavé hloubky, ale stavebně si nedovedl vyřešit problém symfonické básně. Symfonická báseň se mu rozpadla v řadu geniálních obrázků. Něco podobného je s jeho operami. Jsou vždy naplněny čistě dvořákovským hudebním bohatstvím, přiléhavou charakteristikou a neselhávajícím koloritem. Tyto vlastnosti také je udrží vždy v českém hudebním repertoáru. Stylově však nejsou jednotné, kolísajíce mezi stylem velké opery francouzské (Dimitrij 1882, Armida 1903), Wagnerem (Alfred 1870, Král a uhlíř 1871, Vanda 1875) a Smetanou (Tvrdé palice 1874, Šelma sedlák 1877, Jakobín 1888, Čert a Káča 1899). Nejvýše stojí Rusalka, dílo naplněné podivuhodnou poesíí a také stylově řešené nejjednotněji i individuálně (1900).

Živelný hudební fond zavedl Dvořáka také do písňové, sborové a klavírní tvorby. Všude tam se osvědčuje jako geniální, nikdy neselhávající melodik.

České moderní hudbě se dostává ve Dvořákově daru ojedinělé hudební bezprostřednosti, bohaté hudební barvitosti. Vedle Smetany-budovatele a myslitele, stojí zde Dvořák-prasponťán- ní muzikant. V obou mistrech se projeví dvě stránky české hudební duše, vzájemně se doplňující. Myšlenkový vzlet spo-

jený s myšlenkovou kázní a myšlenkový vzlet hnaný spontánností a nespoutaným temperamentem. Tvůrčí zjev Dvořákův, posuzován z hlediska tvůrčí metody, ukazuje rozhodnou převahu inspirace nad tvůrčí prací a nad budovatelstvím. Obě tyto základní složky tvůrčího procesu nejsou u Dvořáka rovnomocně vyváženy. Dvořák hluboce zaujme a strhuje genialitou svých inspirací. Proto bude vždy nade vše milován tam, kde ve spontánním projevu je spatřováno nejvyšší poslání hudby. Kdežto tam, kde vedle geniality spontánních inspirací se žádá stejná míra geniality tvůrčí práce, tam zůstanou vždy k některým dílům kritické výhrady. Jisto je, že česká hudba potřebovala, aby Smetanova myslitelská monumentálnost a syntéza romantického vzletu s klasickou kázní byla doplněna tímto rozsochatým zjevem inspiračního nevyčerpatelného bohatství a jiskrné barvitosti. Je to *druhá cesta*, po níž se ubírala dále česká hudební tvořivost.

Zdeňkem Fibichem (21. XII. 1850 — 15. X. 1900) vstupuje do moderní české hudby po prvé čistý romantický typ. Kdežto Smetana byl romantikem pouze okruhem svých inspirací a volbou některých romantických forem, kdežto Dvořák kolísal mezi romantismem a klasickými formami, znamená Fibich romantika nejen inspirační sférou, nýbrž i skladebnou metodou a způsobem svého vyjadřování. Celý život Fibichův se utvářel romanticky. Smetana podřizoval vždy své osobní vášně příkazu přísné služby nadosobnímu ideálu. Proto jeho život byl navenek tak prostý. Podobně Dvořák. Fibich však žil život čistě po způsobu romantiků, oddán svým subjektivním citům, které byly pro něho nejvyšší životní náplní. O tom svědčí jeho psychický přelom kolem r. 1892. Do té doby se pohyboval v okruhu heroických objektivních inspirací, když byl vlivem Otakara Hostinského přišel v ideovou blízkost ke Smetanovi. Ale nakonec se zcela oddal čistě romantickému subjektivismu, jsa v tom věrným členem své romantické a dekadentně naložené generace. Kdežto dříve okruh svých inspirací hledal mimo sebe a nad sebou — ať to byly nové problémy formové nebo snaha vytvořit v české hudbě nový výraz pro baladičnost nebo razit v opeře směr důsledného, novoromanticky pojatého tragismu — od onoho přelomu stala se mu jeho láska k Anežce Schulzové hlavním a téměř jediným inspiračním zdrojem a výraz této lásky jediným smyslem jeho tvůrčího projevu. Byl to

krok zpět po onom monumentalisujícím, klasickém objektivismu Smetanově a do značné míry i Dvořákově? Kdo vidí smysl veškerého vesmírného a světového dění v pozvolně uskutečňovaném, ale právě proto s tak velikolepou logikou budovaném principu Řádu a Zákonitosti — nazvete si tento princip slovem, které se vám líbí — kdo vidí tento smysl v pozvolném přemáhání diabolického principu destrukce, anarchie a osobní libovůle, a kdo vidí nejvyšší poslání životní v tom, aby každý podřizováním těchto rozkladných tendencí onomu nejvyššímu principu podle svých sil napomáhal dalšímu vzestupu vesmírného řádu — ten bude na uměleckou tvorbu pohlížet sub specie huius aeternitatis a bude od ní žádat v principu totéž, co žádá od života: tvůrčí budovatelství, hledání nového pevného řádu tvůrčího, kde tvůrčí extase se prostupuje s tvůrčí zákonitostí a tvoří jediný pevný organismus. Ten pak nebude ani na chvíli na rozpacích, který tvůrčí princip je vyšší a věčnější, zdali princip objektivního klasického řádu či princip subjektivní výrazovosti. Jisto je, že se Fibich v tomto období romantického erotického subjektivismu povážlivě přiblížil k dekadenci, jak ukazuje jeho klavírní zápisník *Nálady, dojmy a upomínky* (1892—98), nebo jeho nejsubjektivnější opera *Hedy* (1895). Když se pak ke konci svého života vracel ve svých operách *Šárka* (1897) a *Pád Arkuna* (1898) k nadosobnímu heroismu smetanovskému, nedovedl tuto linii uhájit důsledně. Jeho heroický výraz je nalomem přemírou subjektivního erotismu. Že Fibich nepropadl zcela subjektivní dekadenci, toho příčinou byl jednak Otakar Hostinský, jenž nepřestával obracet pozornost Fibichovu k otázkám umělecké stavby, jednak obsáhlá a hluboká inteligence Fibichova, která dovolila, aby jeho zájem se rozprostíral přes literaturu, malířství, estetiku a historii hudby až po přírodní vědy. Proto jeho tvorba až k roku 1892 se vyznačovala teoretickou uvědomělostí, řídkou v našich poměrech.

Po hudební stránce prozrazují Fibichovy inspirace ducha vysoce kultivovaného. Jeho hudební myšlenky jsou vždy ušlechtilé. Nemá prudkého lidového temperamentu Dvořákova ani náruživého vzletu a idealistického ozáření Smetanova. Nemá také hloubky Dvořákových kontemplací ani věřícího optimismu Smetanova humoru. Protože je v základě bytost nakloněná dekadenci, nemá ani smyslu pro humor nebo dokonce komiku. Tam, kde je jí třeba, činí nositelem humoru text (Bouře, epizoda v *Hedy*), aniž se mu daří najíti pro to rovnomocný hu-

dební výraz. Okruh jeho hudebních myšlenek je dán buď romanticky pojatým tragismem, jenž roste jednak z romantické baladičnosti, jednak ze subjektivních stavů zklamání a vnitřních zápasů, nebo subjektivním erotismem nebo přírodním idylismem, jenž sestupuje často ke značným hloubkám a rozrůstá se v pozoruhodný pathos (Z hor, Vesna). Ale ani zde nemohl uniknout zcela nebezpečí dekadentně nalomeného světobolu. Přitom nedovedl po celý život zcela se vymanit z okouzujícího vlivu romantismu Schumannova a Wagnerova. I tato věc charakterisuje poměr mezi Smetanou a Fibichem. Smetana měl rovněž dobu svého schumannovství, ale brzy ji překonal do té míry, že v celém jeho vývoji se jeví jako přechodná epizoda. Wagner pak pronikl v jeho dílo pouze svými zásadami a technikou příznačných motivů, nikoliv však svou hudbou. Naproti tomu Fibich se oddal Schumannovi trvale, takže ještě v Náladách, dojmecích a upomínkách je jeho vliv rozhodující. Co pak se týče Wagnera, obrazil v sobě Fibich ze všech našich skladatelů nejdokonaleji celou hudební i ideovou atmosféru Wagnerova pesimismu. V dílech po r. 1892 mísí se pak tyto tóny s vlivy italského verismu, v nichž našel Fibich příbuzný výraz pro stavy svého rozjitřeného sentimentu.

Vnitřní struktura Fibichových děl prozrazuje rovněž čistě romantickou tvůrčí metodu. Vedle organické, z vnitřka pevně budované klasické stavebnosti Smetanovy, objevuje se u Fibicha nový princip. Fibichovy velké formy nevznikají po zákonu pevného organického růstu a logického vnitřního stmelení, jako je tomu u Beethovena nebo u Smetany. Tuto klasickou tvůrčí metodu nahrazuje principem souřadující, tedy v jádře mosaikové soustavy. Vychází z formově ucelené inspirace a tu pak posunuje kupředu na základě modulační obměny, nejvíce na základě terciové příbuznosti. Nevyvozuje při tom z dané inspirace nových hudebních možností, nedomýšlí a nedotvořuje jí. V jednu vytvořenou inspiraci již vytrvává a pouze ono modulační posunování, tedy harmonické zabarvování je hlavním movens hudebního proudu. Proto také monumentalita Fibichova není monumentalitou vnitřního řádu, nýbrž monumentalitou vnějšího souřadování. Fibich není hudební myslitel rázu Smetanova — dobře rozeznávejte hudební myslitelství od pouhého teoretisování! — Je příznačně romantický tvůrce, jenž věří v samospasitelnost inspirace. V Náladách se jeho tvůrčí proces drobí v řadu chvilkových inspirací. Toto dílo je pro

Fibicha-romantika zvláště příznačné: velké myšlenkové bohatství, přičemž otázka stavby organismu je postavena stranou.

Zásadní přínos tohoto hluboce vzdělaného ducha do české hudby není v čistě hudební hodnotě jeho díla, nýbrž ve sféře formové. Podstatně zasáhl do české hudby svými melodramy a operami. Jda po stopách jednak scénického melodramu Jiřího Bendy, jednak koncertního melodramu Schumannova a Lisztova, vytvořil si Fibich svou vlastní formu melodramu, kde, uživ wagnerovské motivické práce, provedl důsledně současné zaznívání mluveného slova s nepřerušovaným proudem hudby a odstranil tak ono střídání deklamace s hudbou, jímž trpěl melodram před tím. Tohoto způsobu užil nejprve v řadě baladických melodramů pro koncertní přednes (Štědrý den 1874, Vodník 1883, Věčnost 1878, Hakon 1888, Královna Emma 1883 aj.). Odtud pak pokročil k nejodvážnějšímu svému činu: k vytvoření velkého scénického melodramu formou rozsáhlé dramatické trilogie na text Jaroslava Vrchlického: Hippodamie (Námluvy Pelopovy 1889, Smír Tantalův 1890, Smrt Hippodamie 1891). Je to nejvýmluvnější doklad, s jakým teoretickým uvědoměním i s jakou důsledností přistupoval Fibich ke svým uměleckým plánům. Jako rozený romantik měl Fibich zvláštní náklonnost k baladě. Byl mistrem v zachycování příznačně baladických tónů, jak o tom svědčí mimo uvedené melodramy také např. jeho klavírní kvartet e moll (1874). Tato baladičnost jej také přivedla k opeře. V ní se stal záhy důsledným stoupencem Wagnerova hudebního dramatu nejen po estetické stránce hudební dramatickosti, nýbrž i v celém ideovém ovzduší wagnerovského pesimismu. Z jeho sedmi zachovaných oper přináší Nevěsta messinská (1883, text O. Hostinského podle Fr. Schillera) čistou formu tragické opery, stylově nejucelenější. Je to vznešené dílo, které zůstane vždy chloubou české operní tvorby.

Z ostatních oper v Blaníku (1877) se nejvíce přiblížil stylu Smetanovy opery, kdežto v Šárce (1897) se prostupuje smetanovský výraz s atmosférou Wagnerovy Valkýry. Bouře (1894) je zajímavý pokus o lehce nahozenou pohádkovou operu. Naproti tomu poslední opera Pád Arkuna (1898) se snaží dostoupit opět k objektivisaci dramatického pathosu formou, v níž se mísí Wagnerova dramatická metoda se stylem velké opery. Prolog tohoto díla Helga znamená v celé tvorbě Fibichově vzác-

né dílo ve své jednotné inspirační sevřenosti. Zvláštní postavení má v jeho tvorbě opera Hedy (1895). Je nejvýraznějším dokladem Fibichova romantismu a po této stránce nejvěrnějším obrazem Fibichova nitra. Měla být českým pendantem k Wagnerově Tristanu.

Lehkost, s jakou se Fibichovi vynořovaly hudební myšlenky, a jeho teoretické vzdělání mu umožnily tvorbu i v jiných oborech. Ve svých třech symfoniích navazuje na romantickou symfonii Schumannovu, v symfonických básních, zvláště v Záboji a v Tomanu uhodil na šťastný baladický tón. V písních a baládách je blízký Schumannovi a Rob. Franzovi. V klavírních skladbách si vytvořil vlastní klavíristickou stylisaci, kdežto ve sborové tvorbě se mu nepodařilo proniknouti nad průměr.

V historii moderní české hudby znamená Fibich prvního čistě romantického skladatele. Ve stylové posloupnosti jeho místo bylo před Smetanou nebo aspoň zároveň se Smetanou. Tehdy by byl býval vysoce aktuální. V tomto stylovém opožďení je veškerá tragika Fibichova zjevu v moderní české hudbě.

K českému romantikovi Fibichovi se druží slovenský romantik *Ján Levoslav Bella* (4. IX. 1843 — 25. V. 1936). Svými životními osudy byl spojen s českou hudbou na samém začátku své činnosti a pak zase až po převratu, již ve kmetském věku. Byl původně určen ke stavu katolického kněze. Proto se věnoval studiu přísného polyfonního stylu u vídeňského Simona Sechtera. V jeho prvních skladbách se prostupuje vliv vídeňského klasicismu se stylem chrámovým. Romantikem se stává teprve po své umělecké cestě do Německa a do Prahy (1873). Odejel tam, aby se zdokonalil v přísném stylu reformního směru chrámové hudby a vrátil se jako umělec s novými romantickými touhami, s ideálem světské hudby romantické. Odvrací se od kněžského povolání, ba i od katolicismu a stává se romantickým skladatelem zcela nové orientace. Tento obrat nejvýmluvněji dokumentuje jeho symfonická báseň *Osud a ideál* (1874), komponovaná pod vlivem Schumannovým a Lisztovým. Opustiv své dosavadní působiště Kremnici, odešel do Sibině (1881) a od té doby jeho činnost pro Slovensko přestává. Teprve po převratu (1923) se vrátil do své vlasti, aby za nových politických poměrů užíval ovoce své životní práce. Tehdy, působením jeho přátel, hlavně vyslance ministra dra Kamila Krofity a profesora Komenského university Dobroslava Orla, začíná

jeho dílo promlouvat ke slovenské veřejnosti. Z něho vyniká zvláště jeho opera Kováč Wieland na námět Rich. Wagnera. Dílo to napsal Bella za svého pobytu v Sibíři (1899). Je to dokument, jak si Bella osvojil kompoziční metodu i ideologii Wagnerova novoromantismu. Bohužel přišlo toto dílo na Slovensko již pozdě, tehdy, kdy již nemohlo mít toho zásadního a plodného vlivu na směr slovenské hudby, jaký mohlo mít před 40 lety. Pronikání novoromantismu ze 70. a 80. let minulého století ukazují i jiné skladby Bellovy, chrámové, orchestrální a komorní.

Na Moravě nevyrostl význačný představitel hudebního romantismu, který by dovedl svým způsobem reagovat na evropské podněty. Hudba na Moravě se vyvíjela pod jednostranným vlivem vídeňského klasicismu. Zdálo se, že hudebně nadaný kněz *Pavel Křížkovský* (9. I. 1820 až 8. V. 1885) rozšíří tento hudební obzor na Moravě aspoň tím, že z ducha lidové písně vytvoří nová díla, která by mohla být základem další tradice na Moravě. Skutečně také jeho *Utonulá, Odvedeného prosba, Dar za lásku* aj. se staly na čas vzorem pro mužské sbory lidově zabarvené. Ale na další cestě byl zastaven závazky ke svému kněžskému povolání. Obrátil se tedy k chrámové hudbě a jeho umělecká opravdovost jej přivedla na půdu reformy chrámové hudby katolické podle vzoru Wittova a Haberlova.

Romantismus a novoromantismus nevyvolal na Moravě nějakého individuálního zjevu tvůrčího, jako bylo v Čechách. Zdá se, že půda Moravy nebyla příznivá tomu, aby z ní vzklíčilo semeno romantismu. Povaha Moravanů, zvláště ve střední a východní části, se vyznačuje zvláštním smyslem pro konkrétní realnost. Vládne tam zcela jiná povaha nežli v Čechách, zvláště ve střední a východní části Čech, kde se setkáváme s daleko větší náklonností k romantickému vzplanutí a k romantickým emocím nežli u Moravanů. Proto jistě není náhodou, že právě z moravské půdy vyšli význační představitelé literárního a politického realismu v čele s T. G. Masarykem. Něco podobného bylo i v hudbě. V době, kdy v Čechách romantismus stále vyvolává nové podněty, v době, kdy tam rozvíjí své síly typický romantik Fibich, roste na Moravě tvůrce, který jde zcela jinou cestou nežli romantickou, který si osvojil zcela jinou tvůrčí metodu a představuje osobnost ve všem odchylnou od dosavadních postav, jež dosud kolem nás prošly. Ale právě

touto ostře vyhraněnou individuálností rozšiřuje podstatně obzory české hudby.

Je to *Leoš Janáček* (3. VIL 1854—12. VIII. 1928). Jím vstupuje do české hudby zcela nová osobnost, která svou psychickou organisací, metodou tvorby a celou uměleckou orientací je do té míry odchylná od individualit, jež dotud udávaly směr české hudbě, že dnes dobře chápeme, proč trvalo tak dlouho, nežli se mu podařilo vydobýt si uznání doma i v cizině. Jsa nadán prudkým, často drsným a urputně útočným temperamentem, je hnán kupředu věčným nepokojem, stálou horkou touhou jít dál a dál bez oddechu, bez spočinutí, všem navzdory. Jsou to rysy, jež si přinesl na svět s rodnou krví i po svém lašském původu. Z toho pak vyrostla jeho kompoziční metoda. Podobně jako jeho řeč, tak také způsob jeho hudebního vyjadřování se vyznačoval břitkou aforističností, neklidem, který jen na malou chvíli se dovede oddat lyrickým výlevům, plným hlubokého a horoucího citu, aby hned zase se hnál dále.

S tím souvisí jeho osobitá tvůrčí metoda. Od Janáčka nelze čekat oné stylisující stavebnosti Smetanovy ani oné klasické opory Dvořákovy. To se prostě přičilo jeho nejvlastnější osobnosti. Není a nemůže v něm být ono klasické budovatelství a stylisující síla, jež dovede hudební myšlenku vyklenout ve smělý, vzletný a přitom pevně skloubený oblouk. Byla by zásadní chyba, kdybychom něco takového žádali od Janáčka. Celá jeho nespoutaná osobnost stála v nejpříkřejším odporu proti klasickému řádu. Janáček však není ani čistý romantik. S romantismem jej sice pojí ne jeden rys. Zvláště jeho výrazovost a jeho subjektivní erotismus má mnoho romantických prvků. Ale to vše se týče spíše inspiračního zdroje. Jakmile však z tohoto zdroje vyvěře nějaká hudební myšlenka, ihned ztrácí charakter romantický. Neboť Janáček své hudební inspirace nestylisuje a neidealisuje po způsobu romantického. Tvrdou rukou se chopí motivu v jeho syrové, často drsné, vždy však výrazné podobě. Je zarytý odpůrce všeho stylisování. Motiv, myšlenka je pro něho první a poslední skutečností, již nelze podstatně měnit, nelze brousit, nelze stylisovat. Exponuje motivy v jejich syrovém stavu, zmocní se jich prudce jako své nejvlastnější hudební reality. Již tímto charakterem svých hudebních myšlenek je Janáček novým zjevem v naší hudbě — představitelem hudebního realismu. A tento realismus možno sledovat

dále v jeho kompozičním postupu. Janáček nedotvořuje myšlenku v další stavbu. V tom mu brání právě onen naznačený realismus. Užívá dvojího způsobu. Dovolí-li to situace, opakuje motiv s harmonickými, popřípadě s nepodstatnými melodickými změnami anebo — a tento princip je pro Janáčka zvláště příznačný — žene své motivy kupředu v prudkém dynamickém a agogickém proudu. Přitom pracuje s motivem tak, že opakováním nebo melodickou augmentací zvyšuje výrazovou intenzitu motivu. Janáčkově není cílem hudební organismus, nýbrž co největší intenzita a pronikavost výrazu. Může-li jí docílit za cenu vnitřní logiky hudebního proudu, neváhá ani na okamžik. Výrazná a pravdivá inspirace, která vyvě z okamžiku, z okamžitého vydráždění, z okamžitého doteku, jímž jeho génus v něm rozezvučí tvůrčí strunu, tento gejzír, jenž se prodere často brutálně z tvůrčího nitra, je pro něho hlavním cílem tvorby. Je to rozhodná převaha inspirační stránky nad hudební stavebností. S touto okolností jistě souvisí, že Janáček je především skladatelem vokálním. Neboť vokální hudba svou textovou stránkou, logikou textové předlohy může do značné míry nahradit páteř vnitřní hudební struktury. Jeho inspirace mají vždy ráz strhující, živelné geniality, odvážné průbojnosti a netradičnosti, ba protitradičnosti.

Realismus, jenž prostoupil celou osobnost i metodu tvorby, přivedl Janáčka k novému poměru k lidové hudbě a k lidovému životu. Janáček roste z lidové hudby, ale opět svým způsobem. Byl pronikavým znalcem lidové písně. O tom svědčí četné jeho úpravy lidových písní, jeho obsáhlá sbírka moravských lidových písní, kterou vydal spolu s Fr. Bartošem a jeho nová edice milostných písní moravských, která vyšla po jeho smrti nákladem Státního ústavu pro lidovou píseň v Praze (1936). Ale při vši této důvěrné znalosti lidové písně nepřijal romantických teorií, podle nichž cesta k vytvoření národního směru k hudbě vede přes napodobení lidových písní. Janáček k lidové písni se postavil opět realisticky. Svůj vášnivý zájem o lid nevyčerpal pouze zájmem o lidovou píseň. Pohřbil se do pozorování veškerého reálného života lidového, lidové duše. Zvláště pak podrobně si všímal melodických obrátů v mluvené řeči. Motivky, které v ní našel, si sepisoval, studoval a tak přišel pak k novému a svěráznému materiálu vokální melodie. Odtud pak vyrostla Janáčkova *nová vokální melodie*, jíž se tento skladatel podstatně liší ode všech ostatních českých skladatelů. Janáček je tvůrcem

zcela nového vokálního stylu českého: jeho vokální melodická fráze a deklamační linie mají zcela novou, pronikavou a úsečnou výraznost. Proto také Janáček je skladatelem především vokálním. To se projevilo hlavně v jeho operách a ve sborech, hlavně mužských, kde nový typ vokální melodie se spojuje se strhující dramatickostí.

Prudký temperament a onen srázný dynamismus jeho tvůrčí metody předurčily Janáčka k dramatické tvorbě. V ní se jeho tvůrčí bytost nejdokonaleji uplatnila. Celý prudký temperament Janáčkův, živelný dynamismus jeho hudební struktury a vášnivá výraznost inspirací jej hnala v operu. Vytvořil nový český dramatický styl — styl realistický. Jeho cílem není promyšlený, záměrně stylisovaný dramatický akt nebo celé dílo. Také psychologizující tendence opery z druhého pololetí 19. století jsou mu cizí. Jeho snahou je zmocnit se svou hudbou dramatické reality, dát jí prudký pohyb, nezastavovat se na dlouho u lyrických projevů, vytvořit svou hudbou kus toho srázného a naléhavého života, jež viděl kolem sebe a hlavně v sobě. Měl odvahu zamítnout Wagnerův příznačný motiv v době, kdy se všude přijímal jako nový a nezbytný princip dramatické metody. Neutkvívá na motivu a hledá pro novou situaci novou naléhavou hudební myšlenku. Celou svou strukturou se Janáčková opera odchyľuje od Wagnerova dramatického typu. Je vysoce dramatická, naplněná napětím prudkého dramatického života a přitom rozhodně není wagnerovská. Nesdílí ani Wagnerova symbolismu ani jeho romantického pesimismu nebo romantické mystičnosti ani jeho hudebně dramatické metody. Jde vlastní cestou a přitom je nekonvenční, zcela svá v traktování vokální linie i orchestru. Je tvůrce nového typu operního: realistické české opery. Opírá se spíše o ruskou operu, hlavně o Borodina a Musorgského.

Tento nový operní styl Janáčkův se poprvé objevil v definitivním znění v *Její pastorkyni* (1894—1903). Zde docílil podivuhodného spojení živelně dramatického proudu s hlubokým lyrismem a dovedl toto dílo vyvésti nakonec v povznášející katarsi tam, kde mohl vyjádřit svůj slovanský soucit s trpícím člověkem. Pastorkyně jako nový dramatický styl i jako dílo vysoké úrovně hudební i ideové znamená v moderní české hudbě dílo zcela výjimečné. V ní dostoupila česká hudební tvořivost nového, dotud neznámého stupně stylové a výrazové vyhraněnosti. Je ovšem přirozeno, že dílo tak nové inspiračně

i tektonicky se nevyonořilo náhle. Bylo po stylové stránce připravováno již v první opeře Janáčkově Šárka (1887), kde na půdě romantické látky v Zeyerově zpracování se objevuje již čistě janáčkovský úsečný dramatický spád a v opeře z idealisovaného života venkovského lidu Počátek románu (1894), v němž se již připravuje Janáčková vokální melodie dramatická. Realistický styl dramatický Janáček již neopustil. Obměňoval jeho výrazovou stránku podle povahy dramatické předlohy. V Osudu (1905) jej přenesl na scénu ze současného života uměleckého, následuje v tom vzor Charpentierovy Luisy, v Káti Kabanové (1919—21) vytvořil horoucí lyrický projev subjektivního erotismu, a proto také naplnil toto dílo vznosnějším melosem, který se místy ocitne v blízkosti lyrismu Pucciniho, v Lišce Bystroušce (1921—23) prostředí ze života zvířecího jej přivedlo k novému melodickému výrazu, jenž, proti tragickým tónům Pastorkyně a Káti, má měkčí a vzdušnější ráz. V nejtvrdším znění a v prudkém, srázném spádu se projevil Janáčkův realismus ve Věci Makropulos (1923—24) a poslední opera Z mrtvého domu (1928) se vrací v dramatickou i hudební atmosféru Pastorkyně. Pokus o komickou operu Výlety pana Broučka na měsíc (1908—17) a do XV. století (1917—18) nesetkal se s takovým uměleckým zdarem, jako ostatní jeho opery.

Sborové skladby jsou dalším oborem, kde Janáček razil v moderní české hudbě nový svůj směr. Ve svých mužských sborech vytvořil nový styl sborový, daný jednak novou vokální melodií, jednak pronikavým zdramatisováním sborů. Uvolnil dosavadní techniku sborovou, dav každému hlasu individuální zdramatisovaný život. Maryčka Magdonova, Sedmdesát tisíc a úchvatný Potulný šílenec jsou hlavními dokumenty nového a odvážného Janáčкова stylu sborového. Podobně v ženském sboru razil nové dráhy, jak ukazuje Vlčí stopa aj. sbory. Z kantátových děl vynikl zvláště lyrický Amarus (1901), patetické Věčné evangelium (1914—15) a geniální Glagolská mše (1927), svědectví nezkrotného temperamentu tehdy 73letého Janáčka.

Nástrojová hudba nebyla nejvlastnějším polem Janáčkovým. Neměl v ní té pevné osy, kterou nalézal ve slově při vokální a dramatické skladbě. Ale i tam tvoří díla zcela individuálně pojaté formy, logičností a nově řešené instrumentace. Janáčkův orchestr se vzdává honosných zvukových barev romantických.

Skladatel s oblibou exponuje nástroj v jeho původním zvukovém charakteru, nemíseném s jinými nástroji. Je to týž princip realismu, jaký ovládá jeho celou tvůrčí metodu. Ani zde nestylisuje zvuk v uhlazené plochy, nýbrž uplatňuje původní, reálný zvuk nástroje, často vyhnáný až na samou mez výrazové schopnosti. Ostinátní, útočné interjekce, prudce vržené do melodického proudu zvyšují nezvyklost tohoto Janáčkovského nástrojového stylu. Vedle symfonických básní Šumařovo dítě a Balada blanická nejvelkolepěji se rozvinul tento styl v symfonické trilogii Taras Bulba (1918) a v Symfoniétě (1926). V těchto dvou skladbách, zvláště v Tarasu Bulbovi silou své geniálně vypjaté expresivnosti, která byla v tomto díle vyhnána představou bojovníka za svobodu — dílo je zároveň Janáčkovým politickým vyznáním z doby války — dostoupil až k výšinám mohutné, živelně strhující monumentality. V podstatě týž styl, jako jeho orchestrální skladby, mají komorní díla, zvláště houslová sonáta, dva smyčcové kvartety, z nichž v druhém vytvořil Janáček dílo velké lyrické vřelosti a hloubky, a dechový sextet (1924). Ve všech těchto nástrojových skladbách z doby po r. 1918 se zároveň přiřadil Janáček k odvážným novotářům, jenž s mladistvým elánem se zmocnil nejnovějších obrátů hudebního výrazu.

Na Janáčkově se nejnázorněji ukázalo, jaké uvolnění pro českou tvořivost a pro celý český kulturní život přinesla politická samostatnost po roce 1918. Žil po celý život v Brně. České Brno před převratem se nemohlo svobodně kulturně vyvíjet pro nepřízeň vídeňské vlády. Tím trpěl především Janáček, odkázaný na tvrdý život jako ředitel varhanické školy. K tomu pak přistupovala i novost jeho kompozičního směru, jenž byl přijímán v Praze s nedůvěrou jako pouhá svéhlavá zvláštnost; je to pochopitelné, neboť v Praze, odchované stylem klasickým a romantickým, nemohl být naráz pochopen styl tak nový a netradiční, jako byl Janáčkův. Dlouho žil tento skladatel v heroickém osamění. Teprve za války prorazil svou Pastorkyní v Praze (1916) a když po převratu se také v Brně rozproudil nový, dříve netušený kulturní život český, přineslo to Janáčkově mocnou vzpruhu. Tehdy se odehrává podivuhodné divadlo: tento skladatel ve stařeckém věku rozvíjí úžasně intenzivní, překotnou činnost tvůrčí, jako by chtěl nahradit to, co nepřízní poměrů musil v sobě dlouho dusit. Tehdy vzniká řada jeho oper, Káťou Kabanovou počínajíc, a jiných děl, která ukazují, že

Pastorkyně nebyla pouhým vzdorodílem proti pražské operní tradici, nýbrž jeden z dokumentů individuálně vytvořeného kompozičního stylu Janáčkova, stylu realistického, jímž byla česká hudba obohacena o novou oblast. Tímto realismem a tou odvážnou průbojností, která se neohlíží na ustálené hodnoty, lze vysvětlit, proč Janáček našel takové porozumění u nejmladší skladatelské generace, jak ukázalo zastoupení jeho hudby na mezinárodních festivalech. Dnešní generace viděla v onom strohém, urputném a svérázném realismu Janáčkově mnoho příbuzných rysů s dnešní novou věcností, která se uplatňuje jako jeden z nejvýznamnějších rysů v dnešní evropské kultuře. Tak se stalo, že Janáček ve věku přes 70 let byl před světem zařazen mezi představitele mladé české hudby a jeho díla okouzlovala avantgardní posluchače na festivalech Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu.

První generační vrstva české hudby — Smetana — Dvořák — Fibich — Janáček — dává moderní české hudbě základy nejen pevné, nýbrž i značně rozsáhlé. Od tradice české hudby z 18. století přes klasicismus, romantismus a realismus, od romantické tvůrčí metody souřadující přes myslitelské klasické budování až po realistický dynamismus, od klasických ustálených forem přes novoromantickou novotářskou formotvornost až po realistickou průbojnost a netradičnost, od subjektivních inspirací až po ideovou nadosobní povýšenost — to jsou zajisté obsáhlé oblasti tvůrčího ducha, jež byly položeny do základů české moderní hudby. Tato první generační vrstva vykonala své dílo s opravdovostí a vážností budovatelů.

Ale možno říci i více. Časová posloupnost této generace ukazuje podivuhodnou vývojovou logiku. Nejprve přišel Smetana se svým budovatelstvím, se svým principem pevného řádu a se svou syntesou tvůrčí extase s tvůrčím řádem. Teprve na tomto základě se objevuje geniálně rozsochatý zjev Dvořákův, jenž se staví vedle Smetany. Oba tvůrčové přinášejí do české hudby dva principy, které v tom časovém pořadí, jak přišly, znamenají principy vzájemně se doplňující. A totéž platí o Janáčkově, jenž otvírá české hudební tvořivosti obzory novým směrem.

Je-li nějaký kulturní útvar zdravě a pevně zakořeněn, dává zpravidla nejen vynikající reprezentativní zjevy, nýbrž také dobrý průměr. Že hudba první naší vrstvy měla pevné základy, že brala své síly z půdy přirozené a široce rozvětvené české hudebnosti, o tom svědčí jména

těch skladatelů, kteří tvoří dobrý průměr české hudební tvorby. Byli to ti, kteří dýchali atmosféru génia Smetanova, Dvořákova a Fibichova. Vedle nich Janáček, vinou svého předpřevratového osamocení v Brně, neměl zdaleka té možnosti k vytvoření takového průměru kolem sebe. Význam takového skladatelského průměru se často podceňuje. Neprávem. Ocítne-li se nutně každý génius dříve nebo později nad společností tak, že tato jej přestává chápat — a tento zákon izolace se naplňuje u každého velkého tvůrce — pak je úkolem onoho skladatelského průměru, aby tvořil zprostředkující spojení mezi průměrem společnosti a mezi oněmi vrcholky tvůrčích výbojů. Čím silnější je tento průměr, tím zdravější je kultura toho nebo onoho oboru. Česká hudba může se pochlubit pozoruhodným průměrem, kvalitou i kvantitou.

Karel Bendi (1838—1897) vynikl jako vokální skladatel. Jeho písně a zvláště jeho sbory byly neobyčejně oblíbeny pro svou zpěvnost a melodičnost, která se pohybovala mezi mělosem smetanovským a mendelssohnovským. Dosud se udržují na repertoáru pěveckých českých spolků, zvl. na venkově. Z jeho jedenácti oper se neudržela žádná na repertoáru. Bendi v nich kolísal mezi tehdejšími operními styly a nedovedl v nich najít vlastní cestu. Nejvýše stojí ve svém smyčcovém kvartetu. Ani *Karel Šebor* (1843—1903) nedovedl se svými operami trvaleji udržet pro nedostatek individuálnosti. Podobný osud stihl i *Rich. Rozkošného* (1833—1913), jenž ve svých operách utkvěl v ovzduší schumannovského a mendelssohnovského romantismu. *Ludevít Procházka* (1837—1888) se uplatnil jako skladatel a jako hudební kritik, jenž patřil k předním stoupencům Smetanovým. *Hynek Palla* (1837—1897) se ještě dnes udržuje svými populárními mužskými sbory. K populárním sborovým skladatelům směru lidové probuzeneckého patřili dále *Fr. Vogl, A. Förchtgott-Tovačovský, Hynek Vojáček, Ant. Javůrek* aj. *Zdeněk Skuherský* (1830—1892) vynikl více jako důkladný teoretik a jako přísný učitel skladby na pražské varhanické škole, nežli jako skladatel. Smetanova Prodaná nevěsta vyvolala celý směr komické opery české, který šel ve stopách této geniální buffy. Sem patří *Vilém Blodek* (1834—1874) svou operou *V studni*, jež stále žije na repertoáru pro svou svěží lidovou melodičnost, a *Vojtěch Hřímálý* (1842—1908) operou *Zakletý princ*, houslovým koncertem aj. *Jos. Nešvera* (1842—1914) má umělecký význam více v chrámové hudbě nežli v operách, *Jan Malát* (1843—1915) představuje populární směr, jenž čerpal hlavně z české lidové písně. Pokusil se i o lidové komické zpěvohry. *Josef Klička* (nar. 1855) se přiblížil duchu Smetanovu a Dvořákovu ve svých kantátách i varhanních skladbách.

K těmto skladatelům se druží řada jiných, jichž fysiognomie nemá nějakých význačnějších rysů; Jindřich Hartl, Hanuš Trneček, Jindřich Káan, Karel Knittl, Josef Holý aj. Z mladší generace do této skupiny patří ti, kteří vyrostli a utkvěli v ovzduší zakladatelů moderní české hudby. Je to zvláště *Karel Kovařovic* (1862—1920), žák Fibichův, jenž se obrátil později směrem francouzského sentimentu Masseneta a byl blízký lehčímu hudebnímu žánru. Z jeho oper se udržují stále ještě *Psohlavci*, díky populárnímu sujetu Al. Jiráska. Daleko větší význam měl Kovařovic jako dirigent a šéf opery Národního divadla (od 1900). *Karel Weiss* (nar. 1862) šel více směrem Dvořákovým, s nímž má příbuznou bezprostřední muzikantskou povahu. Jeho opery *Viola* a *Polský*

žid pronikly za hranice. Nejnověji se věnuje sbírání jihočeských lidových písní. *Stanislav Suda* (1865—1931), slepý skladatel v Plzni, patří k šťastným napodobitelům Smetanovým. V posledních svých dílech se dotvořil pozoruhodné individuálnosti, která jej přivedla v blízkost Vít. Nováka. *Emanuel Chvátal* (1851—1924) si získal význam více svými kritikami, nežli svými skladbami, v nichž se nedovedl vymanit z okruhu Dvořákovy a Fibichovy hudby.

Chrámová hudba v 1. polovině 19. stol. se vyvíjela pod vlivem klasické hudby chrámové a domácí tradice, jak ukazuje výrazný zjev *Frant. Gregory* (1819—1887) a *Al. Hniličky* (1826—1909) neb na Moravě *Jos. Čapka-Drahlovského* (1859—1926). Obrat nastal pod vlivem reformy chrámové hudby, jejíž směr spojily s tradicí české chrámové hudby *Jos. Foerster* (1833—1907), *Fr. Hruška* (1847—1889), *Jan Ev. Želinka* (1856—1935), *Jos. Cyr. Sychra* (1859—1935), *Ondřej Horník* (1864—1917), *Bohuslav Jeremiáš* (1859—1918) aj. Vynikajícím zastáncem čistého a přísného chrámového slohu byl *Karel Stecker* (1861—1918). Na Moravě prvním stoupencem tohoto směru byl uvedený již *Pavel Křížkovský*.

3. NA PŘELOMU ROMANTISMU

Druhá generační vrstva českých skladatelů, kteří se narodili v časovém rozpětí asi tak 1870—1880, vchází do období svého uměleckého uzrávání v době, kdy evropská hudba se stává jevištěm pozoruhodných změn. Myšlenková náplň i formový smysl romantismu a novoromantismu spěje v osmdesátých a hlavně v devadesátých letech neodvratně k rozkladu. Neuspokojuje ani hudební drama Wagnerovo a jeho následníků, ani symfonická báseň typu Lisztova. Rich. Strauss chce zachránit tento odkaz novoromantismu svou skladatelskou technikou a instrumentační virtuositou, ale bylo to spíše prodloužení krise, nežli východisko z ní. Jeho symfonické básně přicházejí do rozpětí let 1888—98. Jeho nové formové řešení hudebního dramatu, které Wagnerovu metodu zhušťuje a zintenzivňuje do zkratky jediného aktu, vytvořilo dílo trvalé a typické hodnoty hudebně dramatické (*Salome* 1905 a zvláště *Elektra* 1909) a vyvolalo velkou odezvu, ale to bylo v době, kdy hudba si našla již jinou cestu z krise novoromantismu.

Byl to především směr novoklasicismu a konstruktivismu. Novoklasicismus patří ovšem předchozí generaci a šel paralelně s vrcholným novoromantismem Wagnerovým: Brahms začíná se svými symfoniemi roku 1877. Ale tento směr pokračuje v Regerově konstruktivismu, jenž začíná se rozmáhat po r.

1900. Druhou cestu hledala Mahlerova symfonie se svým podivným, někdy nesourodým, někdy geniálním smísením pozdního romantismu s dekadencí, s naturalismem i s mysticismem často barokního zabarvení. Ve své Písni o zemi vytvořil výsostné dílo, které sice roste z romantismu, ale je přitom zároveň jednou z hlavních opor moderního hudebního umění. Nejsvrážnější a možno říci nejrevolučnější řešení krize wagnerovského romantismu se odehrává ve Francii a v Rusku. Ve Francii se přihlašuje Cl. Debussy kolem 1880 se svým hudebním impresionismem, jenž je v organickém spojení s básnickým symbolismem Verlaineovým, Mallarméovým a Maeterlinckovým z let devadesátých a je připraven malířským impresionismem Manetovým z let šedesátých. Nezávisle na německém romantismu a novoromantismu, vyrostl zde nový styl, jenž vrcholu dosáhl v Debussyho opeře Pelléas a Mélisanda (1902). Charpentierova Louisa (1900) si vydobyla sice svým elánem náraz popularity, ale trvale se nemohla udržet jako něco, co nebylo stylově samostatně řešeno.

Italský směr operního verismu z let devadesátých se pokouší o syntheses Verdiho stylu s některými vymoženostmi Wagnerova hudebního dramatu. Na této linii vytvořil Puccini některá díla trvalé a typické hodnoty (Mad. Butterfly aj.).

Revoluční a protitradiční zjev Schönbergův pro tuto druhou vrstvu ještě nespadá přímo v úvahu, neboť začátek vlastních novotářských děl je z doby, kdy tato vrstva má své umělecké uzrání již za sebou (Komorní symfonie 1906).

Všechny tyto nové proudy evropské hudby nebyly ovšem izolovaným zjevem; souvisí s celou duchovou orientací evropskou a bylo by možno k nim dát paralelní zjevy z literatury, výtvarného umění a filosofie z doby, kdy romantismus se vyžíval a kdy se usilovně hledá sice, ale ještě nenalézá nový styl životní i umělecký.

Nová skladatelská generace česká se pak vyvíjí v dobovém úseku zde naznačeném tak, že zachovávají své individuální kmenové rysy, reaguje svým způsobem na tyto světové proudy. Nepřijímá jich nekriticky. Vybírá z nich to, co hoví její přirozené povaze, aby si je přetvořila v nový generační projev. Vchází do uměleckého světa často s okázalým revolučním gestem, jak to bývá skoro vždy tam, kde se hledá nový tvůrčí projev. Ale za tím revolučním gestem se skrývá stejně organický vývoj z minulosti, jak to bývá ve všech takových případech.

Spojovací článek mezi zakladateli moderní české hudby (Smetanou, Dvořákem a Fibichem) a mezi touto druhou generací znamená *Josef Bohuslav Foerster* (narozen 30. XII. 1859 v Praze, kde žije jako profesor mistrovské školy v. v. a prezident Čes. Akademie věd a umění). Podstata jeho tvůrčí osobnosti jest uvědoměle tradiční. Nikoli však v tom smyslu, že by z nedostatku vlastní tvůrčí myšlenky hledal oporu a podněty v tzv. navazování na minulost. Foerster je osobnost nadmíru bohatá, možno říci posvěcená nevyčerpatelnou tvořivostí. Jeho tradicionalismus znamená nejvnitřnější podstatu, sám kořen jeho uměleckého i lidského zjevu. Ač vždy dychtivě ssál do sebe všechny nové podněty hudební, literární i filosofické, ač byl vždy v popředí těch, kteří šli myšlenkově s dobou, ba i před dobou, nikdy nebyl a nechtěl být revolucionářem. Věděl, či spíše prožíval v sobě, že každá novost roste z pevných kořenů tradice. Vždycky šel životem odevzdaně a pokorně jako poslušný služebník krásy a umění, jako hluboce věřící člověk, jenž ví, že dar své hudebnosti má od Boha a že tento dar vzal z rukou svých otců. Tak o tom vypravuje ve své překrásné autobiografii Poutník.

V tradicionalismu kotví jeho hudební projev. Určitě řečeno: v rodovém varhanictví. Pocházeje z rozvětveného rodu českých kantorů-varhaníků, roste povlovně, bez nějakých náhlých zlomů, bez revolučního gesta, jako poslušný a pokorný syn svých otců, z tradice varhanní hry svých předků. Znamená-li Dvořák vyvrcholitele českého spontánního a prudce temperamentního českého muzikanství, je Foerster vykrystalisovaný, technicky vytříbený zjev toho českého varhanictví, jehož umělecká úroveň je doložena po celé 18. století. Konstatování tohoto tradičního kořenu Foerstrova skladatelského projevu neznamená, že by těžisko jeho umění mělo spočívat ve varhanní skladbě, třebaš byl ve svém mládí varhaníkem z povolání a třebaš napsal pro varhany nejednu významnou skladbu. Je tím míněna podstata jeho osobitého hudebního tektonismu. Neboť onen vliv tradičního varhanictví byl u Foerstra daleko hlubší, nežli aby se omezil pouze na vnější dovednost varhanickou. Prostoupil sám základ jeho skladatelských projevů. Veškerá jeho skladatelská technika, způsob jeho hudebního vyjadřování a metoda i směr hudební představitivosti rostou z vázaného a přísného stylu, jaký se tradičně vyvinul na půdě chrámové hudby varhanní. Tato vázanost a stylová přísnost se projevuje

zvláště výrazně v dílech jeho mistrovství jako něco příznačně foerstrovského. Je to individuálně pojatá zdrženlivost, delikátní, cudná čistota v hudebním výrazu i v technice. To ukazují třeba *Eva* nebo čtvrtá symfonie. Onen specificky foerstrovský jemný závoj, jenž je rozestřen přes tato díla, má technický svůj kořen právě v oné varhanní vázanosti a varhanní pokoře hudebního projevu. Jakoby rostla z varhanní stylisace, přeložené do orchestru. I ty tance v *Evě* nebo *scherzo* v symfonii mají tento základní ráz vázanosti technické i rytmičké.

K novým kombinacím harmonickým a k novému typu melodie nedospěl usilovnou, odbojnou tvůrčí vůlí, jako např. Janáček, nýbrž pozvolným, zákonitým a organickým vývojem z tradičního východiska k novým oblastem. Za žádných okolností pak, i když dosáhl nejodlehlejšího hudebního výrazu, nemá jeho projev ráz vyzývavé novoty. Vždy je vázán oním pevným poutem tradice, onou pokornou úctou ke všem, kdož dali základy k jeho umění. Vedle darů, jež mu poskytla rodinná varhanní tradice, nejvíce děkuje za hudební podněty Dvořákovy. Tóny Dvořákovy kontemplace zapustily hluboké kořeny ve Foerstrově duši. Smetana byl mu blízký idealisujícím vzletem svých inspirací. K tomu pak přistoupily ještě podněty, jež poutaly Foerstra svým jemným lyrickým zabarvením, především Ed. Griega a Čajkovskij. Osobní přátelství s G. Mahlerem nezástalo ovšem bez vlivu na hudební projev Foerstrův, ačkoliv nebyl daleko tak účinný, jako u mladší generace. Setkali se zde dva mistři, jež pojil k sobě nejen povahový i hudební rys, jak ukazuje III. symfonie Foerstrova, v níž se po formové i výrazové stránce mistr přiblížil Mahlerovi jda svou vlastní cestou a nezávisle na něm.

Foerstrův vývoj k vlastní individualitě, k níž dospěl asi od svého třicátého roku, skytá podivuhodný obraz vývoje od zmíněného tradicionalismu až k novým tónům. Je to vývoj přísně zákonitý, bez neorganických skoků. Hlavní mezníky tohoto vývoje jsou *opera Debora* (1891) a II. symfonie (1893), kde individualita Foerstrova výrazu i tektonismu začíná znatelně prorážet, III. symfonie (1894) a *Eva* (1895—97) jako nejčistší projev skladatele, jenž se dotvořil svého vlastního světa, IV. symfonie (1905), *Milostné písně* (1914) a *Nepřemožení* (1917), kde se rozpíná mistr k novému pathosu a tím i k novému hudebnímu výrazu a konečně *díla z poslední doby*, *klavírní trio a moll* (1921), *oratorium Sv. Václav* (1928) a *písně*

a sbory, kde proniká k podivuhodným novým komplikacím harmonickým i k novým liniím melodickým, obestřeným oním cudným, jakoby z jiného světa zaznívajícím asketismem mistra, jenž svým uměním slouží svému Bohu.

Foerster přišel svým vývojem do let, kdy romantismus se začíná vyžívat v dekadenci. Nebyl dalek této dobové choroby, tím méně, že v jeho neobyčejně ušlechtilé a jemně kultivované duši byl již od mládí zastoupen význačnou měrou prvek melancholie, zesílený zvláště od té doby, kdy smrtí své matky (1877) ztratil předmět své hluboké i něžné synovské lásky. Před dekadencí ochránila Foerstra jednak jeho náboženská víra, jednak jeho bohatý, kladný lyrismus. To jsou také hlavní inspirační zdroje Foerstrovy tvorby; možno je uvést na společný základ lyrismu. Podstata jeho umění je v lyrismu. Jeho lyrika prýští z duše hluboce a jemně kultivované, jak se projevuje v četných literárních a básnických projevech. Zrcadlem oně zvláštní, čistě foerstrovske citové cudnosti a hloubky jsou dvě knihy jeho paměti (Poutník), které jsou klíčem k poznání této stránky jeho duševního života. Jeho lyrika je pravým opakem dravé vášnivosti Janáčkovy. Nemá nic z oně hýřivé náruživosti nebo prosté naivnosti Smetanovy. Je bližší meditativním tónům Dvořákovým, ač zase nesdílí jejich zemité jadrnosti. Jeho lyrika má ráz šťastné duševní pohody nebo tichého, vroucího odevzdání, pokorné resignace. Tam, kde se zdvihá k vášnivému zanícení, nemá prudkých, tragických akcentů; je nesená vzletem náboženské víry. Vyrovnání, kulturou zjemnělý a přitlumený cit, spíše lyrický kvietismus a pravý opak naturální vášnivosti, pathos náboženského zanícení: odtud vyrůstá osobitý svět Foerstrovy inspirací.

Jeho lyrika má převážně ráz osobní. Z lásky k matce, k sestře, k bratrovi a z lásky k milované ženě vytryskly jeho nejvýznačnější a nejkrásnější lyrické projevy. K nadosobnímu pathosu se zdvihá jeho lyrický projev tehdy, jakmile vyjadřuje lásku k Bohu nebo lyrické vise, promítnuté do světa mystického. Tehdy dorůstá Foerstrův hudební projev ke své monumentalitě.

Hudebně nejvíce získal z děl Dvořákových. Přitom tóny prudkého muzikantského temperamentu mu zůstaly cizí. Zato však tím více přilnul ke Dvořákovu lyrismu a k jeho hudebním meditacím, které vyvolaly ve Foerstrovi příbuzné tóny. Ke Smetanovi měl vždy poměr hluboké úcty, který se proje-

vil umělecky zvláště v Čisté stylovosti operních děl. Z cizích skladatelů byl zaujat těmi zjevy, u nichž našel obdobné tóny lyrismu s nádechem melancholie. Byl to hlavně Grieg a také Čajkovskij. Z německé hudby sáhl po těch zjevech, které byly blízké jeho jemně organisované duši. Jistě leccos získal z písňové lyriky Schumannovy a H. Wolfovy, našel příbuzné tóny u takového Pfitznera. Jeho osobní přátelství s G. Mahlerem znamenalo obapolné plodné podněty umělecké.

Bohatý lyrický fond učinil z Foerstra mistra české písňové a sborové tvorby. V těchto oborech je jeho význam v naší hudbě průkopnický. Před Foerstrem píseň a sbor byly doplňky celkové tvorby u skladatelů, jejichž těžiště bylo jinde. Tak tomu bylo u Smetany, Dvořáka, Fibicha, Janáčka. Foerster však našel v písni a ve sboru své tvůrčí ústředí, z něhož rostou ostatní jeho skladatelské projevy. Možno říci, že v písni a sboru je Foerster nejosobitější a nejtypičtější. Zde si vytvořil vlastní styl i vlastní lyrický výraz, jehož jinde nenajdeme. S instinktivní jistotou geniálního lyrika dovede vždy přesně odhadnout lyrické ústředí zhudebněné básně a dovede v tomto ústředí shrnout hudební smysl písně nebo sboru. V tomto tajemství lyrického ústředí je zároveň skryto tajemství účinnosti Foerstrových lyrických projevů. Proto také Foerster nikdy neulpí na detailu, ať by to byl detail zvukomalebný nebo psychologující. Vždy dovede celý hudební a tím i lyrický proud upnout k tomuto lyrickému ústředí. Proto také jeho písně a sbory vynikají tak podivuhodnou lyrickou soustředěností, příznačnou pro Foerstra. Jeho písňová tvorba dosáhla mistrovského stupně v písňových cyklech *Láska a Noční violy* (1899—1900), *Zářivé dni* (1900—1902), *Hrst klasů* (1905—1906), *Písně na slova K. H. Máchy* (1910), *Pohádka o dlouhé touze* (1910) aj. Vrcholný písňový projev, jenž zároveň patří k největším písňovým cyklům moderní písňové tvorby, jsou *Milostné písně R. Thákura* (1914). V nich se milostná lyrika zdvihá k mohutnému nadosobnímu pathosu náboženskému. Zde také dovedl mistr najít zcela nové tóny i nové roucho orchestrační. Něco podobného se objevuje v dalších cyklech a písních. Ve sborové skladbě vytvořil Foerster svůj typ mužského sboru. K onomu tajemství lyrického ústředí přistupuje zpěvnost jednotlivých hlasů, jejich přísná logická vazba a bezpečný zvukový výsledek. V mužských sborech navazuje Foerster na B. Smetanu, dospívá však na zcela vlastní půdu. Dnes možno jej považovat za české-

ho klasika sborové tvorby. Vytvořil české hudbě něco specifického, co v té míře a v té dokonalosti nenajdeme ve tvorbě evropské. O tom svědčí jeho sborové cykly 9 sborů (1894—97), 6 mužských sborů (1900—08), *Co podzim dal* (1919—20) a četné jiné. Z nich *Oráč*, *Polní cestou*, *Z osudu rukou*, *Hymnus*, *Píseň lidu* aj. se staly tak nepostradatelnou částí sborového repertoáru, že lze mluvit o zlidovění. Ve svých sborech se stal objevitelem lyrického bohatství J. V. Sládka.

Foerstrova opera roste rovněž z lyrismu. Foerster nemá primárního dramatického cítění v tom smyslu, že by jeho hudební projev byl určen dramatickým reagováním na zevní podněty. Jeho úkolem není zachycení prudkého dramatického života, jak je tomu např. u L. Janáčka. V jeho hudbě také se najde málo tragických akcentů, které by měly v sobě otrásající účinek dramatický. Není dramatikem ani klasického typu Gluckova, ani romantického typu Wagnerova, impresionistického Debussyho, realistického Janáčkova nebo veristického Pucciniova. Jeho opera roste z jeho vlastních, osobních lyrických kořenů. Stylově se opírá o Smetanovu operu a jde dále ve snaze po psychologickém prohloubení děje. Opera mu znamená scénický obraz lidské duše v jejích lyrických touhách, v konfliktech těchto lyrických tuh. Jejím cílem je zachycení těchto lyrických situací, jejich vývoje, jejich vítězství nebo resignací. Proto by bylo neoprávněné žádat od tohoto operního typu prudké dramatické akcenty. Neboť Foerstrově opeře jde o něco zcela jiného. Tyto konflikty a z nich pramenící dramatické účinky jsou u něho nahrazeny gradací lyrického pathosu. V tomto lyrickém základu jsou opery Foerstrový blízké operám Pfitznerovým. Již v *Deboře* (1891) se objevil tento dramatický základ. Nejvíce však je patrný ve vrcholném díle Foerstrově, *Evě* (1897). Z realistického dramatického obrazu G. Preissové *Gazdina roba* vytvořil Foerster jemně stylisované lyrické drama o duši ženy, jež marně hledá ráj své lásky na této zemi. Dramatické gradace pak docílí v posledním jednání tam, kde tato lyrická touha Evina se zdvihá do výšin mystického zanícení. Podobný charakter subjektivního lyrismu, gradovaného v nadosobní pathos lyrický má opera *Nepřemožení* (1917) a *Srdce* (1922). Jsou to díla ve svém jemném lyrickém předivu tak odchýlná od běžné představy o opeře, že tvoří zcela samostatnou vývojovou skupinu v dějinách české opery. Jejich subjektivní ráz je dán tím, že si skladatel ke všem těm operám napsal sám

text. Nejnovější opera *Bloud* (1935), rovněž na vlastní text, má též subjektivní ráz.

Foerstrovy symfonie mají rovněž lyrický základ. Foerster není symfonický epik, jako byl Brahms nebo Dvořák, ani symfonický dramatik, jako byl Beethoven nebo Bruckner. Je symfonický lyrik, jenž v symfoniích rozvádí to, co napovídá ve svých písničkách. Tedy něco podobného s Mahlerem, i když nemá jeho často neúměrné rozlehlosti a jeho groteskních šklebů. Ve svých pěti symfoniích vytvořil v české hudbě nový symfonický styl, v němž syntetisuje vlivy Dvořákovy hudby s některými prvky symfonického stylu Mahlerova. Je však při tom zajímavé, že k mnohým mahlerismům dospěl zcela samostatně, nezávisle na Mahlerovi (III. symfonie, 1894—95), takže v té symfonii, kde se octl nejbliže Mahlerovi (IV., 1896) se setkali dva skladatelé v mnohém kongeniální. V symfonii se zvláště výrazně projevil vliv oné varhanické tradice, z níž Foerster vyšel.

Rovněž symfonická báseň a orchestrální suita rostou z lyrismu. Symfonická báseň, zvláště *Mé mládí* (1900), *Jaro a touha* (1912), jsou lyrické obrazy, plné bohaté, lyricky horoucí melodičnosti. Podobně i suity *Cyrano de Bergerac* (1903), *Ze Shakespeara* (1908—09) aj. Svou hudební mnohostranností a neobyčejnou plodností (dnes má přes 150 opusů) zasáhl Foerster do všech oborů skladatelských, zvláště do skladby klavírní, komorní, do kantáty (*Stabat Mater* 1892), do oratoria (*Sv. Václav* 1926), koncertu (dva houslové 1911, 1918, violoncellový 1931), do melodramů a chrámové hudby.

Ve vývoji českého hudebního myšlení znamená J. B. Foerster zjev, který dovedl vytvořit spojovací most mezi generací Smetanovou a Dvořákovou a mezi českými tvůrci XX. století, kteří šli vědomě a často odbojně za novým hudebním projevem. To bylo umožněno jeho uvědomělým tradicionalismem, v němž však neutkvěl, nýbrž z něho se trpělivým a ukázněným vývojem dopracoval nových tónů. Tento vzácný člověk, poutník Boží, jenž pokorně nese v sobě velký dar hudební tvořivosti, bude vždy ctěn a milován tam, kde v duchovních hodnotách tvůrčích se spatřuje nejvyšší obohacení lidské kultury.

Revolucionářem v druhé generaci české moderní hudby, jdoucím vědomě za cílem nového hudebního projevu, je *Vítězslav Novák* (nar. 5. XII. 1870). Se Sukem a Ostrčilem tvoří trojici, která vede českou hudbu této i další generační vrstvy ener-

gicky kupředu. U Nováka možno mluvit o české hudbě XX. století. Jeho hudební výboje patří tomuto století nejen ve smyslu chronologickém, nýbrž i svým hudebním obsahem. Význam Novákův pro vývoj české hudby této doby jest a zůstane historický. Neboť bez Nováka je obraz dnešní české hudby prostě nemyslitelný. Novák to byl především, jenž českou hudební představitost po naší zakladatelské generaci obohatil o zcela nové, dotud netušené obzory. To považuji za nutné zdůraznit právě dnes, kdy na tento stěžejní, a opakuji, velký historický význam Novákův se rádo zapomíná. Novák to byl, jenž rozšířil oblast české hudby o nové výboje harmonické a melodické. Byl odvážný novatér, jenž v době svých prvních výbojů kolem 1900 měl pověst obávaného hudebního revolucionáře. Dnes je ovšem jasna vývojová kontinuita a organická spojitost jeho umění s první vrstvou skladatelskou. Ale tím lépe a objektivněji můžeme ocenit onen pronikavý význam, jehož si vydobyl tím, že dovedl vývoj české hudby po generaci Smetanově, Dvořákově a Fibichově posunout odvážnou a nebojácnu rukou mocně kupředu. Ukázal zároveň, kde je vlastní problém vývoje hudební tvořivosti: ve tvorbě nových inspiračních a tektonických oblastí. Bez nich je každý pokrok, sebeideověji se tvářící, klamným a pomíjejícím zjevem. Nová melodie, nová harmonie, nová struktura znamená zároveň i novou hudební myšlenku.

Pro Novákovu tvůrčí metodu je příznačné spojení vášnivě tvůrčí erupтивности s tvůrčím intelektualismem. Prudkou emociálností svých inspirací blíží se Novák Janáčkově. Ale základní rozdíl mezi oběma je v tom, že Novákovi inspirace, hudební myšlenka není již hotovou hudební realitou, nýbrž materiálem a podnětem k usilovné práci tektonické. Patří do rodu skladatelů-myslitelů, kteří se nespokojují pouhou inspirací, i když je sebenosnější a vyklenutější. Svůj úkol vidí v tom, aby z vynořivší se myšlenky vybudoval usilovnou tvůrčí práci pevně skloubený organismus. Touto budovatelskou tvůrčí metodou staví se Novák na tu linii české hudební tvořivosti, kterou dal české hudbě Smetana. V principu onoho spojení inspirační náruživosti s přísnou stavebností je styčný bod mezi oběma mistry, i když ovšem v povaze inspirací i v povaze tektonismu oba dělí celé půlstoletí. Novákův stavebný princip má proti Smetanovu daleko větší míru intelektualismu. Jeví se to v tom, že Novákův budovatelský způsob je více vázaný. Kdežto Smetana

staví své monumentální celky tak, že z melodického jádra do- tvořuje další pevná, logicky budovaná pásma hudební, založil Novák svou stavebnost hlavně na základě přísné techniky imi- tační, namnoze kanonické. Novák se stal mistrem polyfonní, přísně budované skladby. Tato stránka jeho tvořivosti se často podceňuje. Ale právě v ní je třeba spatřovat nadmíru význam- ný přínos do moderní české hudby. Neboť tím modernímu projevu hudebnímu se dostává pevné tektonické opory. Blaho- dárny výsledek toho se ukázal v Novákově škole.

Novák si vytvořil svůj nový typ melodie i harmonie, takže tím jeho projevy patří k nejindividuálněji raženým projevům v české hudbě XX. století. Možno mluvit o „novákovské“ hudbě ve výrazu i v technice. Pojem „novákovská“ hudba se stal dnes něčím zcela určitým a konkrétním, něčím, co je dáno zcela specifickými znaky melodickými, harmonickými a tekto- nickými. Tyto znaky jsou raženy tak pregnantně, že jediný takt nutně prozradí svého mistra.

Zdroje, z nichž čerpal pro své novátorství, jsou rozloženy po oblastech značně širokých. Pro svůj melodický typ našel Novák nadmíru cenné podněty v lidové písni východomoravské a slovácké. Novák je první, kdo pronikavě zužitkoval tuto oblast lidové písně pro českou umělou hudbu. Vědomě ovlivňu- je své melodické myšlení o rytmickou i melodickou představi- vost této písně a některé zbytky starých církevních tónin, jak se objevují v této písni (zvláště lydická a dorická), domýšlí harmonicky v obraty, které pak pro jeho hudbu se stávají konstantními typickými znaky v době jeho zralého mistrovství. Také z exotické písně čerpal ne jeden podnět pro své melodické inspirace. Jako harmonisátor znamená Novák v české hudbě odvážného a průkopnického novotáře. Od Smetanovy doby, zvláště od posledních jeho skladeb, neměla česká hudba tak odvážného harmonisátora, jako Nováka. Přitom jeho harmo- nické myšlení vyniká přísnou logičností. Není to pouhé impro- visované pokusnictví, nýbrž pevná, přísně promyšlená harmo- nická stavba. V harmonickém průbojnictví se s úspěchem opíral o francouzský impresionismus Debussyho. Projevil se jako uvědomělý modernista i v tom, že uváděl do české hudby tento směr Debussyho v době, kdy Debussy byl zcela novým zjevem evropské hudby, tehdy ještě z mnoha stran obávaným a zamítaným. Přitom však si dovedl Novák zachovat svou samostatnost a dovedl přijímat z Debussyho jen to, co hovělo

jeho umělecké povaze. Při své silně vyvinuté tvůrčí individualnosti přehodnotil impresionismus svým způsobem. Čerpal z něho posilu pro své harmonické novátorství — bylo to hlavně užití septimových a nónových akordů a zvětšených troj zvuků v nové harmonické funkci — ale nepodlehł Debussyemu ve tvůrčí metodě. Novákova přísná logická stavebnost odolala svůdnému kouzlu impresionistické barevné rozplývavosti a náladovosti, Novák zůstal důsledným konstruktérem, jenž své organismy obohacuje novým harmonickým rouchem, utkaným českým mistrem z materiálu, jenž se urodil na půdě francouzského impresionismu. Znamená zcela samostatnou, individuálně pojatou reakci českého mistra na francouzský impresionismus.

Povaha inspirací Novákových ukazuje tohoto mistra především jako subjektivistu impresionistické a symbolistické generace. Vedle prorockého myslitele Smetany, který byl unášen vroucností svých nadosobních idejí, vedle lidově prudkého i naivně zbožného Dvořáka, vedle tichého, v sebe pohříženého lyrika Foerstra a vedle urputného realisty Janáčka přináší Novák zcela novou inspirační oblast. Je to žhavá, nenaplnitelná erotická vášnivost, která posedla jeho generaci. Odtud tryská onen živelně strhující vír jeho skladeb, ony útočné gradace jeho mistrovských skladeb. Díla, která vyvěla z tohoto sopečného lůna, znamenají vrchol Novákovy tvorby. V nich hýří heroismus moderní vášnivosti. Je to zvláště v jeho symfonických básních Touha a Vášeň (1904,1907), v jeho velkolepé symfonické kantátě Bouře (1910), v klavírním cyklu Pan (1910), a, přeneseno na intimní pole komorní hudby, ve smyčcovém kvartetu D-dur (1905), v klavírní Sonátě eroice (1900) a v klavírních Písních zimních nocí (1903). S touto neukojitelnou vášnivostí souvisí pak další rys Novákovy psychické struktury: jeho sklon k ironii. Nalézá v ní východisko tam, kde by jinak nenaplněná a zklamaná vášeň mohla vést k dekadenci. I v tom je věrným synem své doby. Proto si Novák rád ve své hudbě zaironisuje, zaparodisuje, tak trochu po způsobu Berliozově. Také v těchto tónech přináší Novák české hudbě něco nového.

Druhá inspirační oblast, povahy více objektivní, je lidová hudba a lidový život. S ní je Novák spjat téměř po celou dobu své tvorby. Je to velká láska Novákova. Z ní vychází, k ní se opět vrací, když byl prošel svým impresionistickým subjektivismem. Neláká ho však idylismus lidového života, jak to bylo u Smetany nebo Dvořáka. V této věci je bližší Janáčko-

vi. Lidová píseň je mu především projevem junáckého vzdoru, opojné vášnivosti. Tyto tóny našel v lidové písni východomoravské a slovácké, kterou Novák pro naši moderní hudbu teprve objevil. I v této věci byl Novák odvážným průkopníkem. Dnes, kdy každý druhý skladatel si zharmonisuje nějakou tu slovenskou písničku, dnes, kdy úpravy slovenských a moravských písní se staly módou, snadno se zapomíná na onen objevitelský čin Novákův. Tím vnesl Novák do moderní české hudby nové tóny, nové melodické a rytmické obraty i novou interpretaci harmonickou. Není o tom pochyby, že to znamenalo obohacení Novákovy tvůrčí osobnosti o oblast, která dnes patří k nejvyhraněnějším znakům jeho osobnosti. To nejlépe ukazují díla, která vyvěla z tohoto zdroje, jako smyčcový kvartet G-dur (1899), Slovácká suita (1903), V Tatrách (1902), Dědův odkaz (1925) a Podzimní symfonie (1934), nehledě k četným sborům a písním. Novákova tvorba je doslova prostoupena duchem této nově pojaté lidovosti. Je ovšem pravda, že tato láska svádí často Nováka k citátům, k užití melodického materiálu, vytvořeného jinde. Bylo by však estetickým omylem vidět v tom něco principiálně pochybeného. Jsou celé styly v historii hudby, které byly založeny na zpracování odjinud braných citátů. V umění rozhoduje především to, co umělec z materiálu vytvoří. Novák se pak nikdy nespokojil s pouhými citáty, tedy s pouhou mosaikou z lidových motivů. Jemu lidová píseň je pouhým materiálem, podnětem, aby z ní vytvořil a dotvořil zcela nový organismus, jenž roste z výhně vnitřní tvůrčí dílny Novákovy, naplněné obdivem a láskou k nově pojaté, junácké lidovosti. Proto jeho láska k lidové hudbě se ukázala tak nesmírně plodnou nejen pro jeho vlastní tvorbu, nýbrž také pro moderní českou hudbu.

Vedle lidovosti dalším mocným tvůrčím podnětem Novákovým je příroda. Opět se zde projevuje Novákova povaha. Nezájímá ho přírodní idylismus, který inspiroval předchozí generaci. Strhující dynamismus přírodního dění je to, v čem hledá a nalézá nové podněty. Příroda vzduťá bouří rozpoutaných živlů, ať je to v horách nebo na moři, příroda rozšlehaná nemilosrdnými podzimními přívaly a příroda mohutně zvlněná šumotem lesů. Z těchto zdrojů vyrostla největší díla Nováková: V Tatrách, Bouře, Pan. Všechny tyto inspirační oblasti se slily v mohutný celek v jeho Podzimní symfonii, která ukázala Novákovu kompoziční techniku na vrcholu mistrovství.

Jako člen impresionistické generace si oblíbil Novák zvukomalbu. Jeho virtuosní komposiční technika mu umožnila rozvinout velkou zvukomalebnou vynalézavost. Není o tom pochyby, že jej to někdy svedlo k přecenění zvukomalby na úkor koncise vnitřního uměleckého organismu, jak ukazuje např. kantáta Svatební košile (1913). Zvukomalba, nezapadá-li organicky do celé struktury díla, může snadno působit retardačně a tedy rušivě.

Po svém učiteli Dvořákovi zdědil Novák komposiční mnohostrannost. Zasáhl do všech oborů světové hudby. Začal jako komorní skladatel a v tomto oboru vytvořil české hudbě řadu vynikajících děl, které problém komorní hudby řeší formově i výrazově zcela nově. Novák dlouho vystupoval jako skladatel, jenž se nejplněji a nejsvobodněji vyjadřuje komorním ensemblem. V komorních dílech také si razil nejprve svůj nový výraz i komposiční styl. Jeho hudební představitelství rostla především z komorního obsazení. To ukazují jeho Klavírní trio d moll (1902), Klavírní kvintet (1897), smyčcový kvartet G dur, ovlivněný lidovou melodikou (1899) a zvláště vrcholné jeho komorní dílo a zároveň chlouba české tvorby komorní: smyčcový kvartet D-dur (1905). Je to nejčistší synthesisa všech těch inspiračních a strukturálních složek, jež Novák uvedl do české hudby. Svými klavírními skladbami razil nový styl klavírní. Po Smetanovi přináší Novák do české hudby zmodernizovaný, individuálně pojatý klavírní zvuk. Písně zimních nocí (1903), Sonáta eroica (1900) a cyklus Pan (1910) jsou zde hlavními dokumenty. Jako písňový skladatel napsal některé cykly, v nichž se projevil v melodice i v básnickém obsahu jako tvůrce moderní české symbolistické a impresionistické písně: Údolí nového království (na slova Ant. Sovy, 1903), Notturna (1908), v nichž se nejvíce přiblížil Debussymu. Stejný význam novátora má ve své sborové tvorbě, hlavně v mužských sborech. Vedle Foerstra a Janáčka vytváří svůj typ české sborové skladby.

Vrcholné projevy Novákovy jsou bezesporně v hudbě symfonické. V ní jeho monumentální stavebnost a heroická vášnivost se pojí v grandiosní celky s individuálně pojatou instrumentací. Jeho Tatro a zvláště Touha a vášeň, Podzimní symfonie, symfonická kantáta Bouře a interludia v opeře Dědův odkaz budou vždy patřit k nádherným a hrdým svědkům, k jaké výši se dovedl vzepnout český tvůrčí duch této generace.

Dramatická díla znamenají v celkové tvorbě Novákově

doplňek a obor, který je nejvlastnější povaze Novákově poměrně nejvíce vzdálen. Příčina je asi v jeho ostře vyhraněném subjektivismu tvůrčím; proto mu vždy bylo zatěžko takové splynutí a sžití se s dramatickou předlohou, aby jeho opera se stala dramatickou objektivací libreta, jak je to u všech velkých dramatiků. Dědův odkaz (1925) byl Novákovi svým lidovým prostředím nejbližší, a proto vytvořil v něm dílo mohutného vzruchu, zvláště v orchestrálních mezihrách. Zvíkovský rarášek (1914) pak zřejmě jej zaujal svou ironickou notou a dal mu příležitost k uplatnění bystrých charakterisačních scén. Pro historický pathos Karlštejna (1916) nebo idylickou poesii Lucerny (1922) se stěží v jeho generaci nalézaly adekvátní tóny. Ve svých pantomimách Signorina Gioventù (1928) a Nikotina (1929) podal Novák doklady skladatelské virtuosity.

Josef Suk (nar. 4. I. 1874 v Křečovicích, zemřel 29. V. 1935 v Benešově), druhý z trojice tvůrců moderní české hudby, je osobností ze všech českých skladatelů nejbližší Dvořákovi. Je v podstatě zjev nerevoluční, tradiční a tím blízký J. B. Foerstrovi. Dospívá k novým, podivuhodným výbojům hudebním cestou organického rozvíjení tradičních útvarů, hlavně dvořákovských, v nové důsledky. Osud tomu chtěl, že byl i osobně nejbližší Dvořákovi, pojav jeho dceru za svou choť. Je nejvlastnějším dědicem Dvořákovy musy a jejím přímým pokračovatelem. S Dvořákem měl společnou bohatou, spontánní a nikdy neselhávající hudebnost, již zdědil po svém hudebnickém, učitelském rodu. Také ona barvitost a svěžest hudebních myšlenek, tak charakteristická pro Dvořáka, objevuje se rovněž u Suka. Roste v melodické a harmonické představivosti přímo ze Dvořáka. Jeho první díla, která překvapují svým technickým mistrovstvím, se poslouchají jako přímý ohlas Dvořákovy musy, přeložený do nové generace. Ale Suk, mistr úžasně pronikavé zvukové představivosti, záhy přináší něco nového, v čem roste dále ze Dvořáka. To ukazuje již jeho Sereháda pro smyčcový orchestr (1892), dílo jeho mládí. Roste přímo z Dvořáka ve své neobyčejné svěžesti a v geniálním bohatství a barvitosti hudebních myšlenek. Ale přitom už má v sobě zárodky dalšího vývoje. V tom, kterak s ojedinelou jistotou zvukové představivosti individualisuje zvukově a melodic-ky všech pět hlasů smyčcového orchestru a jak přitom tuto vpravdě mistrnou tkáň dovede spojit v jedině neobyčejně bo-

haté a harmonicky svítivé pásmo. V tom je záruka jeho dalšího vývoje. Ke svému modernismu, ke svým novým výbojům výrazovým a technickým nepřichází Suk puzen silnou, vzdornou a revoluční vůlí tvůrčí, jako je to u Nováka nebo Janáčka, nýbrž *dotvořuje* se jich, propaluje se k nim žářem onoho zvukového domýšlení a individualisování jednotlivých hlasů. Po té stránce je Suk zjevem sui generis v moderní české hudbě. Možno říci, že je nejabsolutnější hudební tvůrce této generace, jemuž zvuk znamená zcela konkrétní představu, zcela určitou hudební myšlenku, jež vyrostla z určitého nástroje, z určité polohy a takto musí být hudebně domyšlena a hudebně individualisována až do krajnosti. V tomhle vyrostl nad svého mistra. Dvořák neměl tohoto daru hudební zvukové individualisace. Pracoval více al fresco, jak ostatně ani jinak nepřipouštěla jeho spontánní muzikantská povaha. Suk i v tom je příslušník nové generace, že se nespokojuje pouhou zvukovou a barevnou plochou; prodírá se ke stále většímu a pronikavějšímu zintensivnění této zvukové plochy. Stopovat po té stránce Sukův vývoj je nadmíru poučné; ukazuje, k jakým netušeným konsekvencím může dojít důsledné absolutní myšlení hudební. Suk ve svých vrcholných dílech: ve druhém kvartetu (1911), ve Zrání (1917) a v Epilogu (1932) dospěl k nebývalým komplikacím melodickým a harmonickým, k něčemu, co patří k nejodvážnějším projevům evropské hudby dvacátého století. A přece: analyzujte tyto podivuhodné výboje a poznáte, jak jich Suk dosáhl cestou onoho organického domýšlení absolutně hudebního, směrem onoho zvukového a barevného individualisování jednotlivých hlasů. Jistě na tento Sukův vývoj měly vliv současné výboje evropské hudby, trochu Debussy, Reger, snad i vzdáleně Schönberg; v onom absolutním uvolnění všech hlasů. Ale stejně je jisté, že hlavním movens byla zde ona neumdlévající pronikavá absolutní hudebnost, jež pudí mistra ke stále novým oblastem hudební představitosti.

Přítom vynikají Sukovy inspirace neobyčejným bohatstvím melodickým, harmonickou pestrostí a pronikavostí a hýřivou zvukovostí. Suk i v tom je dědicem Dvořákovým, že jeho inspirace rostou téměř výlučně z nástrojů. Myslí hudebně z nástrojů a pro nástroje. Je eminentně instrumentátorský typ, jemuž hudební motivy jsou nerozlučně spojeny se zvukovou a barevnou povahou toho nástroje, pro nějž motiv určil. Vedle pevné tvůrčí metodičnosti Novákovy dostává česká hudba této gene-

race v Sukoví zmodernisovaný a zkultivovaný dvořákovský element: onu mnohostrannou a pestrou barvitost melodickou, harmonickou a instrumentační. Zvláštní specifický smysl pro zvukové kouzlo, pro smyslovou opojnou krásu zvuku, pro lesk a čisté kouzlo melodie a harmonie, tento svítivý opar kolem hudebního zvuku, to je ten Sukův přínos moderní české hudbě. Je to vzácný dar, jenž dodává moderní české hudbě obohacení o ony hodnoty smyslové hudební krásy, bez nichž by mohla uváznout na písčíně jednostranného intelektualismu a jednostranné, nesprávně chápané ideovosti.

Základ Sukovy osobnosti je v lyrismu. Po té stránce je blízký Foerstrovi. Má s ním společný i sklon k lyrickému kvietismu a k dekadenci, jak ukázaly některé jeho projevy z mládí, zvláště známá Píseň lásky. Tím je také podmíněn romantický základ Sukovy tvorby. Zvroucňelá a rozněžnělá láska k Otylce Dvořákové, jak ji ukazuje smyčcová serenáda (1892), symfonie E dur (1897—9), klavírní suita (1900), Jaro (1902) aj., pohádkový svět nekonečné lásky ze Zeyerových mythů, jak je vtělen v hudbu k Radúzu a Mahuleně (1898) a Pod jabloní (1901), mythická minulost Vyšehradu, jež se obrazila v Elegii (1902), pesimismus z životních ran a zklamání, z něhož vyrostl Asrael (1906) a cyklus O matince (1907), — to vše jsou inspirační oblasti typicky romantické. Rovněž v tónech čehosi tajemného, děsivého a v tónech bizarního visioňáství (Fantastické scherzo, Asrael) se obrací Suk k inspiračním sférám dokonce z raného romantismu E. T. A. Hoffmanna. Také příroda je u Suka idealisována po romantickém způsobu (Letní dojmy 1902, Pohádka léta). Až do Zrání je inspirační oblast Sukova ohraničena tímto romantickým subjektivismem. Vedle Nováka, prudkého, zbojnického vášnivce — Suk, oddaný, horoucí milovník. Vedle umělecky zhodnocené sexualnosti — umělecky zmnožená erotika. Teprve od II. kvartetu a Zrání se prohlubuje Sukova inspirační oblast. Mistr překonal začarovaný svět svého erotického subjektivismu nadosobní vírou ve svého Boha a láskou všelidskou. Dospěl nakonec k těm zdrojům, jež vždy v minulých dobách vyvolaly vrcholné tvůrčí projevy. Teprve v souvislosti s tímto posledním inspiračním obdobím se objevuje Sukovo životní dílo v celé své monumentální velikosti.

Sukův skladatelský vývoj ukazuje zajímavý proces z tradicionalismu až k modernismu. Jeho smyčcová serenáda, symfonie

E dur, I. smyčcový kvartet, Radúz a Mahulena a Pod jabloní jsou hlavními svědky jeho dvořákovství. Melodický i harmonický typ roste tehdy přímo z Dvořáka. Je to doba asi tak do r. 1902, doba Sukova plného romantismu. Kolem 1903 se objevují u Suka nové tóny, jimiž Suk se přiřazuje k Novákovi jako průkopník nového českého hudebního výrazu. Jsou to léta, kdy k nám doléhají nové proudy evropské hudby, hlavně impresionismus, M. Reger, ruská hudba, a kdy v naší hudbě se stále důrazněji uplatňuje snaha vydobýt hudebnímu myšlení nové oblasti, kam dosud předchozí generace nepronikly. U Suka se to ohlašuje v jeho houslové Fantasií (1903), v symfonické básni Praga (1904) a hlavně v Asraelu (1906). Tehdy také opouští znenáhla Suk dosavadní svůj inspirační základ romantického subjektivismu, třebas po formové stránce stále se nemůže vymanit z romantické formové představitosti; Asraelem počínaje začíná Suk tvořit svůj veliký životní cyklus symfonický, který nejlépe ukazuje vzrůst jeho tvůrčího ducha po r. 1906. Asrael, Pohádka léta (1908), Zrání (1917) a Epilog (1932) tvoří tento monumentální cyklus, jenž patří v naší moderní hudbě k největším tvůrčím projevům. Význam tohoto cyklu je v jeho inspiračním a tektonickém růstu. Od Asraela, jenž ještě stojí na půdě Sukova romantismu, a od Pohádky léta, v níž se Suk po svém vyrovnává s impresionismem, zdvihá se tu cyklus k netušené výši ve Zrání, aby důstojně se vyvrcholil v Epilogu. Zrání a Epilog znamenají zároveň nejvyšší metu, k níž dospělo české orchestrální umění. O málokterém díle lze říci, že by jeho struktura, všechny ty odvážné a novotářské kombinace harmonické a polyfonické, všechna ona nevýslovná hýřivost barev vyrostly tak z ducha hudby, z ducha onoho smyslového kouzla zvukového, jako ve Zrání a Epilogu. Epilog pak nad to přináší do Sukovy tvorby novou složku. Až do Zrání v jeho tvůrčí metodě měla převahu složka emocionální nad intelektuální. To souvisí s jeho eminentním smyslem pro smyslové kouzlo hudebního zvuku a s celým jeho romantickým lyrismem. Proto také často stránka zvuková, melodická a harmonická stála nad formotvornou rozvahou, jak ukazuje např. Praga nebo i Asrael. Ve Zrání a hlavně v Epilogu se obě tyto složky setkávají jako rovnocenní činitelé ve tvůrčím procesu Sukově. V Epilogu vytvořil Suk dílo úžasné komplikace a úžasné hudebně myšlenkové pronikavosti. Snad tato, u nás ojedinělá míra tektonické umělosti způsobila, že Epilog nebyl dosud u nás

přiját s takovým porozuměním, jehož zasluhuje. Je to dílo budoucnosti. Jeho vzorem nebylo nic menšího nežli Beethovenovy poslední kvartety. Ono absolutní, pronikavé hudební myšlení a intenzivní hudební dotvořování, které vládne u Beethovena, je zde aplikováno na orchestrální partituru. Epilog znamená skvělý vrchol Sukovy tvorby; vrchol inspirační i tektonický. Je to dílo, jež má všechny znaky geniality. Proto snad mu nemůže plně rozumět dnešní generace, která dosud nedospěla k vlastní představě tvůrčí velikosti.

V celkové linii Sukovy tvorby znamenají ostatní jeho skladby doplněk k oněm základním pilířům jeho životního cyklu. Jeho geniální II. kvartet (1911) znamená komorní studii ke Zrání. V klavírních cyklech *O matince* (1907), *Ukolébavky* (1913), *Životem a snem* (1909) dozrává Sukův romantismus. V nich, jakož i v jeho sborech, se projevuje stále onen specifický sukovský smysl pro kouzlo nového hudebního zvuku.

Jiné tóny přináší do české hudby třetí z generace mistrů, kteří vedou české hudební myšlení dvacátého století k novým cílům. *Otakar Ostrčil* (nar. 25. II. 1879, zemřel 20. VIII. 1935), bývalý šéf opery Národního divadla v Praze, má s Novákem společný smysl pro pevnou vnitřní logičnost a pevnou stavebnost. Nemá přitom té eruptivní, živelné vášnivosti novákovské. Rovněž není jeho hlavním cílem čarovné zvukové kouzlo, jako u Suka. Jeho díla působí spíše svou celkovou výstavbou, svými záměrnými gradacemi a podmanivou tvůrčí vůlí, nežli krásou hudebního detailu. Celá jeho osobnost se vyznačovala přísnou a cílevědomou metodičností. S velikým tvůrčím úsilím se propracoval z původního stadia Fibichova romantismu až k modernímu hudebnímu tektonismu. Po té stránce opsal vývoj Ostrčilův nejširší oblouk ze všech skladatelů této generace. Vyšel z Fibicha, svého učitele, u něhož hudební stavebnost nepatřila k nejsilnějším stránkám jeho skladatelské osobnosti. Odtud šel přes pronikavé studium Smetany a Beethovena, zvláště posledních Beethovenových kvartetů a symfonií, vyhledáváje v těchto mistrech ony stránky, v nichž nacházel oporu i poučení pro svou cílevědomou tektonickou metodičnost. Na této cestě za novým stylem našel nového průvodce, jenž pak jej přivedl k vlastnímu uměleckému světu: Gustava Mahlera. Znamenali Novák individuálně řešenou reakci českého skladatele na Debussyho impresionismus, znamená Ostrčil obdobnou reakci na Mahlerovo umění, Podobně jako Novák se dovedl vyhnout

nástrahám impresionismu svým smyslem pro pevnou konstruktivní linii, tak také Ostrčil nechal stranou Mahlerovy formové hypotrofické útvary a našel četné plodné podněty v jeho volné polyfoničnosti a v tendenci k monumentální stavebnosti. Že při tom přejal některý výrazový rys Mahlerův, jest zcela pochybitelné.

Na tomto základě roste pak Ostrčil k vlastní stylové i hudební individuálnosti. Rys konstruktivismu, který se projevil již v dílech jeho mládí, stále zesiluje a stává se význačným znakem v dílech jeho zralého mistrovství. Ostrčilův hudební typ je typem převážně melodické představivosti. Není novotářským harmonisátorem jako Novák. Jeho harmonie resultuje především z kombinací jeho polymelodičnosti, z představivosti především lineární. Jeho hudební myšlení je typicky polyfonní. I v tom daleko dospěl za Fibicha, jenž hudebně myslil v podstatě homofonně.

Tyto všechny rysy, vyvinutý intelektualismus, daný bezsporně rodovou tradicí (otec byl lékařem) a silná volní stránka jeho tvorby přivedly Ostrčila záhy k hudebnímu konstruktivismu. Tím se také stalo, že se Ostrčil dříve vyrovnal s romantismem, nežli Novák a Suk. Kdežto umění obou těchto mistrů neopustilo nikdy zcela romantického základu, z něhož vyrostli, odklonil se Ostrčil od romantismu se značnou rozhodností, i když ovšem jeho generaci nebylo dáno vytvořit nový styl zcela neromantický. V romantismu tkví úplně jeho první opera Vlasty skon (1903). Je naplněna ještě duchem Fibichova romantismu a Fibichovým prostřednictvím se do ní dostává také ovzduší Wagnerových Nibelungů. Symfonie A dur (1905) podává svědectví o bohaté a rozkvetlé romantické melodičnosti, stále ještě fibichovské provenience. Jen v pomalé větě zaznívají předzvěsti nové tvůrčí metody, ovlivněné Mahlerem. Druhá opera Kunálovy oči (1908) ukazuje Ostrčila již na cestě z romantismu k vlastním tónům. Zhudebňuje sice ještě látku typicky romantickou, ale jeho hudba se stává koncisejší, sevřenější a výrazově průbojnější. Nové melodické i harmonické útvary ukazují na nenáhlý odklon od fibichovského romantismu a na další vzestup Ostrčilův. Proces ke tvůrčímu osamostatnění odehrává se odtud rychlým tempem a cílevědomě jednak v opeře, nejvíce však v symfonické hudbě. V opeře prvním takovým projevem je rozkošná a svěží komická opera Poupě (1910), Je to dílo, kde zajímavým způsobem se mísí

tradiční způsob romantického vyjadřování — také tóny foersterovské a tóny resignace z Wagnerova Tristanu se tu uplatňují — s novým projevem Ostrčilovy konstruktivní polymelodičnosti. Důsledný obrat Ostrčilův od romantismu k nové věčnosti, k tektonickému objektivismu se odehrává v jeho symfonických dílech. Možno říci, že tento vývoj Ostrčilův patří po stránce psychologie tvorby k nejzajímavějším procesům v moderní české hudbě; překvapuje promyšlenou důsledností, s níž tento mistr nastupuje novou dráhu své tvorby. Signál k tomuto uvědomělému obratu dává orchestrální Impromptu (1911), dílo stále dnes nedocenené. Jeho začátek ještě se rozepívá po romanticku a po fibichovsku, ale s nasazeným pochodovým tempem se náhle vzdeme mohutný hudební proud, v němž důsledná polyfonie a přesně zaměřená gradační linie se stává hlavním nositelem umělecké hodnoty. To tam je romantické rozplývání v subjektivní náladovosti. Mohutná tvůrčí vůle k pevné, věčné a objektivní hudební konstrukci — to je ten element, jenž se zde ohlásil. Je to něco, v čem další vývoj evropské hudby dal Ostrčilovi za pravdu. Toto Impromptu ohlásilo styl nové věčnosti a přísného tektonismu, jaký ovládl evropskou hudbu teprve od 20. let tohoto století. Odtud jde vývoj Ostrčilův s podivuhodnou důsledností a odvahou kupředu. Jeho Suita c moll (1912) prozrazuje sice ze všech jeho děl nejvíce Mahlerovy vlivy, ale v závěrečné fuze se zdvihá k podobnému strhujícímu elánu čistě hudební konstruktivnosti jako Impromptu. Vytříbený, zcela již individualisovaný styl přísného polymelodického tektonismu Ostrčilova představuje opera Legenda z Erinu (1920) a Symfonieta (1921). Letný pohled zpět k romantickému subjektivismu a k romantické programnosti představuje dvouvěté orchestrální Léto (1926). K vrcholu dospěl Ostrčilův symfonický styl v symfonických variacích Křížová cesta (1928). Přísná zákonitost hudebního organismu se tu pojí s neobyčejnou intenzitou hudebního výrazu v grandiosní, vpravdě monumentální celek. Poslední dokončené dílo, opera Honzovo království (1933) přinesla zřejmě oproštění tektonické komplikovanosti, jíž vynikala jeho díla počínajíc Impromptu. Měl-li by to být obrat k novému směru Ostrčilovy tvorby těžko dnes říci.

Okruh inspirací, z nichž čerpal podněty ke svým dílům, ukazuje Ostrčila rovněž záhy na cestě od romantismu. Na rozdíl od Nováka a Suka, kteří čerpali podněty k svým dílům přede-

vším ze svých osobních zážitků, obrací Ostrčil své zraky mimo sebe. Vedle těchto dvou subjektivistů vystupuje zde objektivista. Tento inspirační objektivismus patřil k podstatným znakům Ostrčilovy tvůrčí osobnosti a doplňuje se organicky s jeho tektonickým objektivismem. Je zajímavé, že již v době svého fibichovsky orientovaného romantismu nepoddal se jednostrannému subjektivismu, jenž, jako choroba romantické generace, zaváděl často na cestu dekadence. Ať to byla opera Vlasty skon nebo symfonická báseň Pohádka o Šemíku, nebo melodram O mrtvém ševci a mladé tanečnici nebo balada Osiřelo dítě a Česká balada — všechna tato díla romantického období ukazují na inspirační zdroj mimo tvůrčí subjekt. Jedině smyčcový kvartet H dur (1899) se zdá být osobním vyznáním skladatelovým. Odklon od romantismu zesílil tento rys Ostrčilovy tvůrčí osobnosti. Ostrčil vyrůstá v uvědomělého služebníka myšlenky. Zdroj jeho inspirací se šíří a roste, aby dosáhl nadosobní výše. Jeho tvorba nového hudebního řádu, nové přísné stavebnosti hudební se pojí s tímto podivuhodným inspiračním odosobněním. Na této linii dospěl až k vrcholnému svému projevu — ke Křížové cestě. V tomto vznešeném díle se pojí inspirační nadosobní velikost — soucit s utrpením Kristovým — s přísným tektonismem v pravou velikost a monumentálnost. Z podobného nadosobního zdroje vyrostla i poslední opera Honzovo království. Ostrčil ukázal zde mladé i nejmladší generaci cestu, kde by mohli a měli hledat plodné podněty ke své tvorbě, jaké ideje by měli svým dílem sloužit. Neutápět se v samolibém subjektivismu, nýbrž upnout se ke vznešeným otázkám společenského řádu, míru a soucitu s trpícím lidstvem.

Tím vším si přinášel Ostrčil zároveň předpoklad své tvůrčí monumentality.

Pro Ostrčilovu uměleckou povahu je příznačná tendence k velké linii. Nerad ulpívá na detailu. Není mistrem drobné formy, nýbrž pevně vyklenuté stavby. Netvoří tak, že by intimní zvukové kouzlo domýšlel a dotvořoval ve větší celek, jak to činí Suk. Jde vždy předem za cílem přísné stavebnosti, a tomu podřizuje detail. Tento katedrálový architektonismus Ostrčilův souvisí pak organicky s jeho snahou po monumentálních liniích hudebních. Je skladatelem monumentalisujícím, se silně vyvinutou volní mohutností. V této snaze po velikosti vnitřní konstrukce i po velikosti nadosobní ideje stojí na té cestě tvůrčích duchů, která jde od Bacha přes Beethovena k Wagne-

rovu Parsifalu a k Mahlerovi, hlavně k jeho Písni o zemi. Nejvlastnější pole jeho vyjadřování jest symfonický orchestr a opera. Tam může nejlépe uplatnit svou snahu po velké, monumentální linii. Ostrčilův vývoj od romantismu v moderní tektonismus se udál v oblasti symfonického stylu. Impromptu, Suita, Symfonieta, Křížová cesta — to jsou hlavní stanice jeho uměleckého růstu. Opera byla u něho syntesou toho, kam až se dopracoval ve svém stylu symfonickém. Syntesou dramaticky umocněnou. To ukazuje nejlépe Legenda z Erinu a Honzovo království. Neboť Ostrčil měl v plné míře onu specifickou schopnost hudbou zachytit konkrétní dramatickou atmosféru na scéně. Proto jeho opery jsou díla sui generis. V Poupěti vytvořil vzor moderní české hudební veselohry, v Legendě z Erinu nové moderní pojetí přísného operního tragismu. Do Honzova království vtělil svou radostnou víru v nové, sociálně spravedlivého člověka. Je to opět dramatická syntesa toho, co tak velkolepě vyslovil v Křížové cestě. Kantátová forma, jako něco, co leží uprostřed mezi symfonickým a operním stylem, rovněž přilákala Ostrčila. Jeho humorná Legenda o sv. Zitě (1913) je svou strukturou i svým duchem nejbližší Poupěti. Z ostatních oborů dotkl se jen těch, které ho příliš neomezovaly v jeho monumentalisující tendenci. Byl to hlavně mužský sbor. Jeho Vánoční legenda (1912) se mu rozrostla ve vokální symfonickou větu. Jedině sborový cyklus Prosté motivy znamená výjimku svým kouzlem teplé intimity. Píseň a komorní hudba zůstaly v jeho tvorbě pouhým doplňkem. Jeho Tři písně, zvláště Jarní noc (1912) a Svůj celý smutek (1913) a nejvíce jeho balada s orchestrem Cizí host (1913) jsou nejlepším dokladem, kterak Ostrčil i na půdě písně a balady šel směrem svého velkorysého symfonického tektonismu.

Foerster, Novák, Suk a Ostrčil dávají českému hudebnímu myšlení posmetanovskému nové podněty a nový směr. Hudební výraz obohacují o nový tvar melodický a harmonický. To platí nejvíce o Novákovi a Sukovi, kteří podstatně rozšiřují tónovou oblast české hudební představitosti po Smetanovi a Dvořákovi, navazující zároveň na jejich odkaz. Suk více tradičně, Novák s revolučním gestem. Ve tvůrčí metodě jdou všichni po stopách, jež dal české moderní hudbě Smetana. Je to ona syntesa hudebního myšlení a hudebního budovatelství s inspirační vášnivostí a s inspiračním heroismem. Na cestě

hudebního budovatelství dospěl Ostrčil nejdále, proniknuv k oblastem absolutní, přísně budované a hluboce promyšlené stavebnosti. Všichni vyrostli z romantismu a je pochopitelné, že se žádnému z nich nepodařilo romantismus zcela překonat. Inspirační zdroje Foerstra, Nováka a Suka a jejich formová výzbroj jsou stále v podstatě romantické. Symfonická báseň, tento typický plod romantismu, je u nich stále vrcholným projevem hudebním. Ale vnitřní hudební náplň, ono nové promyšlené nových melodických tvarů na základě nové harmonické a modulační představivosti, tato nová tvůrčí metoda uvnitř stárnoucích forem — to je ten mohutný kvas, z něhož se rodí česká hudba 20. století. Od romantismu se nejvíce z nich uchýlil Ostrčil, nejmladší z této skupiny. Ale ani on nedospěl zde ke konečnému cíli: nenašel v sobě takový nový melodický a harmonický tvar, jenž by mohl být cele výrazem nové doby. Jeho melodické myšlení nezapřelo nikdy romantickou krev.

Nebylo a nemohlo být úkolem této generace, aby vytvořila nový, neromantický styl český. Její historický úkol je v tom, že rozšířila tónovou a tektonickou oblast české hudby tak, že tím zároveň vytvořila pevnou oporu pro další tvorbu nových stylových možností.

Přitom pak dovedli zachovat české hudbě jeden veliký odkaz zakladatelské generace Smetanovy. Dali české hudbě 20. století do základů ducha tvůrčího heroismu, ducha velikosti a monumentalitě a hluboce opravdového tvůrčího zaujetí. Podobně jako zakladatelské generaci, také i jim tvorba byla vždy něčím nesmírně odpovědným; vrcholným projevem lidského ducha. Dovedli se vyhnout pouhé žánrovitosti, pouhému koketnímu zahrávání s tóny. Neboť tito tvůrčové byli naplněni entusiasmem osobní víry, ať již to byla víra v cokoliv. A věřili, že svým uměním slouží něčemu vyššímu, nežli vlastním osobám. I v této věci ukázali cestu svým následovníkům. Byli v tom pocho-
pení?

Svou velkorysou monumentálností a svou nebojácnou tvůrčí odvahou, s níž dobývali české hudbě nové oblasti, zajistila tato generace české hudbě vedoucí místo v naší národní kultuře asi v první čtvrtině 20. století.

K těmto tvůrcům druhé generační vrstvy moderní české hudby se druží opět četní skladatelé, kteří rozhojňují odkaz starších mistrů a tím udržují hudební průměr v širších kruzích na takové úrovni, že tím připravují půdu pro pronikání druhé generace mezi tyto kruhy. Tomuto roz-

šíření se nejvíce těšil Dvořák. Je zajímavo, že do našeho skladatelského průměru proniká v této době Dvořák nepoměrně více nežli Smetana. Souvisí to s okolnostmi, o nichž bude zmínka na začátku příští kapitoly.

Jako vokální skladatelé, kteří vždy přinesli svěží myšlenky ve svých písních, sborech nebo chrámových skladbách, vynikli *Bohumil Vondra* (nar. 1865) a *Al. Lad. Vymetal* (1865—1918). *Josef Jerábek* (1853—1914) nebyl dalek ozduší Fibichovy hudby, kdežto mladší *Ladislav Prokop* (nar. 1872) hledal ve svých operách nový projev často s pozoruhodným zdarem, kdežto v symfonických básních se dal příliš spoutat svými literárními předlohami. Plzeňský *Ladislav Basler* (nar. 1877) vyrostl pod vlivem Fibichovy hudby, kdežto *Jos. Bartovský* (nar. 1884) je již zjevem složitějším a bohatším. *Ant. Vojt. Horák* (1875—1910) vzbudil naděje jako operní skladatel. *Jan Kubelík* (1882) sem patří svými houslovými koncerty. *Gustav Roob* (nar. 1879) znamená zjev, jenž cele tkví v romantismu starší provenience. Výraznější fysiognomií měl slepý *Karel Em. Macan* (1858—1925), který sice vyšel z Fibicha, ale dopracoval se pozoruhodného osamostatnění svého skladatelského projevu. *Adolf Piskáček* (1873—1914) byl stále hledající, bystrá hlava, která však nikdy nedospěla k definitivnímu výsledku. *Karel Moor* (nar. 1873) přišel ve svém mládí s operami a orchestrálními skladbami, které budily naděje pozoruhodným smyslem pro přísnou tragiku. Také *Ludvík Lošták* (1862—1918) sliboval z počátku mnoho svou opravdovostí a svou nebojácnou odvahou. *Rudolf Zamrzla* (1869—1930) představoval operního skladatele směru Rich. Strausse. Velmi nadaným zjevem byl *Oskar Nedbal* (1874—1930), Dvořákův žák, jenž budil značné naděje svěžestí a půvabem svých hudebních myšlenek a smyslem pro orchestrální zvuk. Jeho pantomimy se udržují pro tyto vlastnosti stále na repertoáru. Ale pak se dal na svou odrodu opery, kde docílil značných úspěchů, ale podlomil tím svou opravdovou dramatickou linii, takže pokus o vážnou operu (Sedlák Jakub) se skončil nezdarem. Zahazuje zároveň trojici těch umělců, jichž těžisko bylo v dirigentství. Sem patří geniální dirigent *L. V. Čelanský* (1870—1931). Jako skladatel vyšel z Dvořáka a Fibicha. Vynikl jako odvážný experimentátor na půdě opery (Kamila) a tento rys geniální odvahy ho již neopustil. Ve svých symfonických básních užil zajímavě impresionistické metody tvůrčí. *František Neumann* (1874—1929), výbojný dirigentský organisátor, vzbudil pozornost svou dramaticky opravdovou operou *Milkován*. *Karel Hoffmeister* (nar. 1868) má více význam jako klavírní pedagog a hudební spisovatel, nežli skladatel. Zjevem pro sebe je *Jindřich Jindřich* (nar. 1876), jenž si uhujuje v české hudbě místo tím, že jde neúchylně cestou lidové písně chodské. Jako sběratel, šťastný upravovatel a skladatel s lidovými inspiracemi má dnes své vlastní postavení v české hudbě. Příliš záhy se odmlčel *Ot. Neboška* (nar. 1875), jenž ve svých písních a sborech šel slibně nad průměr své doby. Z žáků Janáčkových upozornil na sebe *Cyr. Meth. Hrazdira* (1868—1926) operou i menšími skladbami.

Chrámová hudba této generace zanechává přísné linie reformního směru a obrací se k okázalejší zvukové honosnosti a přístupné melodičnosti, jdouc v té věci po stopách Dvořákových. Hlavními zástupci zde jsou *Eduard Tregler* (1868—1932), skladatel šťastného melodického fondu a vynikající varhaník, *Vojtěch Říhovský* (nar. 1871), jenž sleduje více směr populární, *Frant. Pícka* (1873—1918), u něhož má převahu směr

přísného stylu chrámového. Jeho pokus o operu se nesetkal se zdarem. Konečně *Jaromír Hruška* (nar. 1880), působící v Písku v Čechách a *Karel Douša* (nar. 1876). Na Moravě *Fr. Musil* (1852—1908) pěstoval přísnější sloh chrámový a ve svých kantátách i orchestrálních skladbách se osvědčil obratným polyfonikem. Z mladší generace *Ant. Hromádka* (nar. 1876) spojil svou činnost skladatelskou s činností organizační a pedagogickou.

4. GESTY ZA NOVÝM STYLEM

Čím více se blížíme dnešní době, tím více se obraz dnešní hudby jeví mnohotvárnější a pestřejší. Jako by chtěl uniknout jednotnému kritickému pohledu, jenž jej chce sevřít v jednotně viděný obraz s pevnými konturami. Je to přirozené, neboť vždy přítomnost se jeví neskonale komplikovanější a daleko nesnadněji postížitelná, nežli minulost. A přece je to jen zdání. Neboť každá doba, nejen přítomnost, má své bohatě propletené předivo nejrůznějších duchovních proudů. Rozdíl je jen v tom, že z přediva přítomnosti vidíme jednotlivá vlákna a vlákénka, takže často pro stromy nevidíme les, kdežto přediva minulosti snáze se zmocňujeme v jeho synthetickém celku, majíce pro centrální pohled patřičný odstup. Pro kritický poměr k přítomnosti často schází schopnost rozlišovat zjevy bytostně významné od zjevů efemérních, i když se tyto tváří sebedůležitěji. V tom je hlavní příčina chaotických názorů na přítomnost.

Abychom nezapadli do této chyby, kdy obraz přítomnosti — v našem případě dnešní české hudby — se rozpadá v neorganickou a nejednotnou řadu jednotlivých zjevů a zjevečků, bude dobře si nejprve odměřit perspektivní pohled na naši a evropskou hudbu. Je nutno se postavit na pevnou půdu určitého kritéria, s nímž pohlédneme na dnešní situaci evropské hudby, abychom pak odtud mohli pevnějším a jasnějším zrakem postihnout dnešní českou hudbu.

Vytvořit nový styl je úkol, jehož nezmůže jediná generace ani jediný génius. Historie ukazuje, kterak nové styly se rodí zvolna, společnou prací několika generací všech kulturních národů. Historie také ukazuje, kterak tvůrčí géniové jako reprezentativní zjevy určitého stylového výseku znamenají téměř vždy vrcholnou syntesu toho, co před nimi připravovalo několik generací. To dosvědčuje takový Monteverdi, J. S. Bach, Mozart a Beethoven, Wagner.

Kdo pohlédne na vývojovou dráhu evropské hudby z vysoké

perspektivy ucelených stylových oblastí, tomu je jasno, že v hudbě dnešní doby se udává veliký přelom toho systému hudebního myšlení, jež se začíná v Evropě kolem r. 1600 a je vrcholí a — zdá se — také se končí romantismem. Je to styl, který v podstatě spočívá na organickém stmelení melodické a harmonické představivosti tak, že melodie je nesena harmonickým a modulačním pásmem na tom tonálním základě, jež resultuje z přírodního zvuku hudebního a na základě dualismu dur-moll. Tento systém hudební představivosti proniká i polymelodický systém, jež sem přechází jako dědictví předchozího, polymelodického stylového úseku. Bachova polyfonie se v principu liší od polyfonie 16. století tím, že polyfonní struktura je vázána novou harmonickou a modulační představivostí. Forma fugy např. není ve stylové oblasti polymelodické (okrouhle před 1600) myslitelná, neboť předpokládá onu novou harmonickou představivost: tónika — dominanta — subdominanta, vedlejší stupně, modulace a dur — moll, představivost, která se ustálila v pevný stylotvorný systém právě až v novém stylovém úseku po r. 1600. Tento nový systém hudební představivosti stal se pak základním předpokladem vývoje všech těch výrazových a formových prostředků, jež vyplňují tuto třístaletou stylovou oblast: ať již to byla nástrojová hudba, vokální s orchestrem, ať to byly všechny ty formy, jež se vytvořily až do romantismu, od třídílné až po sonátovou, ať to byla píseň, kantáta, oratorium, opera, ouvertura, suite, symfonie a symfonická báseň. Uvnitř tohoto velikého úseku stylového byly ovšem zase vývojové stupně jako barok, klasicismus a romantismus. Ale pátrající po společném principu hudební představivosti těchto stupňů, dojdeme brzy k poznání, že jak hudební barok, tak klasicismus i romantismus spočívají na společném systému hudební představivosti, jak byl právě stručně popsán, na systému, jaký se předtím v hudebních dějinách jako systém nikdy neobjevil a je tedy pro tento stylový úsek základním charakteristickým znakem.

V dnešní době pak jsme svědky toho nadmíru zajímavého divadla, že se tento systém hudební představivosti začíná rozvracet. To naznačuje již Debussy, M. Reger, trochu i R. Strauss, Mahler, Musorgskij, u nás Janáček, Novák, Suk a Ostrčil a to provádí již radikálně Schönberg a jeho škola, nehledě k mladším zjevům. Mění se podstatně dosavadní pojem konsonance a disonance a tím padá základ dosavadní harmonické

představivosti; hudební myšlení se přestává opírat o vertikální harmonické a modulační pásmo stylového úseku 1600—1900. Mluvíme o rozkladu romantismu. Ale ve skutečnosti jde o něco daleko důsažnějšího. Jde o rozklad stylového principu hudebního, který ovládal evropské hudební myšlení již od r. 1600. Romantismus byl pouze posledním stupněm tohoto principu.

Ale vedle toho jde také o něco pozitivního: o hledání nového principu hudební představivosti, o hledání nového základu k novému stylovému úseku. Hudební představivost si začíná hledat nový systém hudební logiky, jenž se obrací více směrem horizontální, lineární představivosti, přibližuje se tak stylovému úseku polymelodickému před r. 1600. Dostavuje se jemnější diferenciací a pronikavější komplikací hudebního zvuku; nové rytmické cítění, jež na sebe bere buď formu motorismu, nebo formu mnohotvárných rytmických a metrických kombinací; symetrická periodisace, která byla formotvorným základem předchozího stylu, je nahrazována uvolněnou periodisací. Je jisto, že toto hledání něčeho nového má dosud mnoho neujasněného i vzdorného, že často negace má vrch nad novým kladem. Ale to jsou všechno známky každého nového rodičího se stylu. Dnes prožíváme podobnou dobu, jako byla kolem 1600, kdy vyrůstal nový styl. Také tehdy bylo zprvu více negace — teoreticky i prakticky — nežli nového kladu, také tehdy bylo dlouhé hledání a dlouhé kolísání, také tehdy byl veliký převrat v systému hudební představivosti. Těmito přechodnými zjevy se nesmíme dát mást. Je třeba trpělivosti. Dnes nelze říci, co vše přinese rodičí se nový styl, podobně jako to nemohli říci teoretikové a praktičtí florentské kamerátoři. Ale nezbytně nutné je, s otevřenými ušima a bez předsudků, poučení zákony vývoje, jak je podává staletá minulost, pozorně sledovat, co podstatně nového, jaké nové principy hudebního myšlení přináší dnešní tvorba. Nelekejme se toho, že zatím nemáme pro to „nové“ názvu. Název zatím není možný, neboť to nové se zatím rodí, zápasí o vlastní stylový princip, je nehotové a neucelené. Ale v každém novém projevu, jenž je výsledkem tvůrčí vášně a jenž je tedy projevem skutečně *tvůrčím*, poznáváme nový přínos pro tvorbu nového stylu.

Pohlížejíce z této dějinné perspektivy na dnešní situaci evropské hudby, najdeme zároveň kritérium svého poměru k dnešní české hudbě. Je přirozeno — a to vyplývá již z prvních stránek této studie — že naši hudbu nelze vylučovat z dějinného

a funkčního společenství s hudbou evropskou. Jednotlivé skladatelské zjevy budou budit náš zájem především podle toho, zdali a do jaké míry se plodně účastní dnešního stylového přerodu. Povede nás nyní centrální zájem, zdali česká hudba svým způsobem přispívá ke zrodu nového hudebního stylu. Tímto zřetelem je zároveň vytyčena perspektivní linie této kapitoly. Je to jistě měřítko značně rigorosní, neboť je dáno požadavky vývoje evropské hudby. Ale je zajisté nutno klásti naší hudbě takové nejvyšší požadavky, nechceme-li, aby klesla na stupeň pouhého eklektického provincialismu.

Podobně jako evropská, tak ani česká hudba nedospěla dodnes ke zjevu, jež bychom již nyní mohli prohlásit za reprezentativní zjev nového stylového úseku, jenž kolem nás roste. V české hudbě přítomnosti vidíme v základě stejný obraz dění, jako v hudbě evropské. U skladatelů, jejichž umělecká fysiognomie je již ustálena — tedy u těch, kteří překročili asi tak 45. rok svého věku — lze vzhledem k oné stylové krizi mluvit o zjevech, které připravují nástup nového stylu. Vyrůstají sice ještě z romantismu, ale svou tvůrčí metodou již z něho odbočují. Jejich kořen je v půdě romantismu, ovoce však zraje již na jiném slunci. Jsou to zjevy, které zná hudební historie právě z takových stylových interludií, kdy jedna stylová oblast ustupuje druhé. Nemusí to být zjevy nehotové a nalomené. Naopak, právě takováto přechodná období mívají tvůrce, kteří dovedou geniálně předvídat další vývojové možnosti. To ukazují dobře v Itálii madrigalisti ze sklonku 16. století. V našem případě je to generace, která svým vývojem patří době předválečné a válečné. Tato generace našich skladatelů, jejichž vývoj možno dnes považovat za dovršený do té míry, že lze o nich mluvit jako o hotových, ucelených skladatelských individualitách, prožila léta svého uměleckého dozrávání asi tak v prvních dvaceti letech tohoto století. To znamená, že ve svém uměleckém růstu byli zastíženi válkou. Ale válečná léta nezařadila u této generace nějaké plodné podněty. Naopak, znamenala namnoze násilný přelom slibně začatého růstu. Zato však v předválečných letech našla tato generace mnoho, co jí vytklo směr pro další vývoj. Byla to doba bouřlivého myšlenkového kvasu v hudebním životě českém. Na jedné straně první vítězný nástup nových hudebních výbojů Novákových a Sukových, které tehdy, zvláště u Nováka, šly do světa s revolučním gestem, jež by rádo negovalo veškeru tradici. Na druhé straně

přicházel právě v té době se svými novými díly J. B. Foerster, pokorný dělník Boží, vycházející uvědoměle z půdy tradice na cestu trpělivého vývoje. Mezi tím pak vyrůstal Ostrčil, rovněž počáteční tradicionalista fibichovské provenience; tehdy se v něm udává radikální obrat k přísnému tektonismu a stavebnosti. Do této situace pak přichází Smetanova renesance. Význam Smetanova díla v české kultuře ustoupil asi tak v posledních dvaceti letech 19. století zřejmě do pozadí před světovými i domácími úspěchy Dvořákovy hudby. Teprve od začátku 20. věku začíná se v české kultuře proboujet přesvědčení o mimořádnosti a velikosti Smetanova umění. Velké estetické a kritické dílo O. Hostinského přinášelo tehdy své ovoce. Nové nastudování Smetanových oper Karlem Kovařovicem znamenalo záslužný podnět k oné Smetanově renesanci. Také literárně se přihlásil tehdy nový názor na Smetanu jednak v pracích Zd. Nejedlého a hudebního listu Smetana, jednak se projevil bojovně ve sporech o význam Dvořákovy a Smetanovy hudby. Vedle těchto domácích událostí doléhaly na tuto vrstvu mocné podněty z ciziny. Tehdy se se vsí důrazností hlásí u nás ke slovu Mahler, Reger a zvláště Schönberg, jenž právě tehdy k sobě začíná obracet pozornost hudebního světa evropského.¹⁾

Za touto generací, jejíž umělecká fysiognomie je dnes již ucelená, přichází další vrstva: skladatelé, kteří dnes žijí v rozpětí asi tak třicátého až čtyřicátého roku. Jejich umělecké uzrávání není ještě hotovo. Bud se začíná, nebo stojí před uzavřením. Tato vrstva již neváhá do sebe do té míry romantismus jako předchozí. Rostla nejen z odkazu generace Novák-Suk-Ostrčil, nýbrž z podnětů předchozí vrstvy a ovšem z nových podnětů evropských. Svým vývojem patří již cele době válečné a poválečné. Přináší si již *nové stylové cítění*. A za ní se hlásí k slovu nejmladší, ve věku mezi dvacátým a třicátým rokem.

¹⁾ Nelze také nechat beze zmínky některé reprodukční zjevy, které v té době měly veliký vliv na čilejší proudění v hudebním životě českém a tedy i na hudební tvorbu. Byla to především opera Nár. divadla, která od r. 1900 dosáhla za vedení Karla Kovařovice pozoruhodné výše zvláště v orchestru. Vznik Čes. filharmonie v téže době umožnil a uspíšil rozvoj české hudby symfonické. Slavná kvartetní sdružení v čele s Českým kvartetem vyvolala svou mistrnou úrovní nejedno komorní dílo českých skladatelů. Týž tvůrčí význam má Pěvecké sdružení moravských učitelů, založené Ferdinandem Vachem (1903), k jehož činnosti se připíná vznik české sborové tvorby jako jednoho z nejindividuálnějších útvarů moderní české hudby.

Podle těchto vrstev rozdělíme také jednotlivé skladatelské zjevy. Vyplývá ovšem z metodického základu této studie, že náš zřetel nebude zde vázán chronologií. Datum narození může zde být oporou jen v nejhrubších rysech. Naše dělidlo i zde je výlučně stylové. Podle toho, zda svou tvůrčí metodou ten nebo onen skladatel přináší něco nového nebo utkvívá v tradici, podle toho bude zařazen mezi příslušníky té nebo oné vrstvy skladatelské. Proto se může stát, že mladý věkem se octne mezi starší vrstvou a naopak, lety starší mezi mladší vrstvou. Tímto zřením k metodě hudební představitosti se zároveň vyhneme všem neplodným -ismům, které, nejsou-li dobře teoreticky fundovány, mohou jen zatemňovat pravý obraz přítomnosti pouhým vnějškovým schematisováním.

V čele první, dnes již dozrálé generace stojí dva skladatelé, kteří vyrostli ještě z tradice doby Smetanovy, Dvořákovy a Fibichovy, ale kteří jednak silou tvůrčí vůle, jednak vlivem celé své osobnosti se stali předbojovníky nového stylového směru. První z nich, *Otakar Zich* (nar. 25. III. 1879, zemř. 9. VII. 1934) byl skladatel vysloveně dramatický. Pro kritické pochopení jeho osobnosti je důležitá ta okolnost, že Zich byl osobnost velice složitá, daleko složitější, nežli se jevil navenek. V něm se stýkaly a vzájemně prostupovaly dva živly: umělecký a vědecký. Jako vědec se vyznačoval vyhraněnou logičností, jež pramenila z jeho matematického základu. Není o tom pochyby, že tato přímočará a železně důsledná logičnost měla také podstatný vliv na jeho uměleckou tvorbu, pro niž z druhé strany byl příznačný základ lyrický a hlavně dramatický. Tento lyrický základ jej chránil před tím, aby jeho hudba nezapadla do pouhého intelektualismu a do abstraktní spekulativnosti.

Bylo svrchovaně zajímavé divadlo, jak tento přísný logik a noetik, tento kritický estetik a hudební folklorista dovedl být ve svých hudebních projevech citově hluboký a opravdový. Bylo to zvláště v první době jeho tvorby, kdy stál ještě pod rozhodujícím vlivem Smetany, Fibicha, Fr. Schuberta a lidové hudby chodské, kterou Zich podrobně znal a studoval za svého několikaletého pobytu v Domažlicích. V duchu této tradice hudby umělé i lidové vznikly písňové cykly na Nerudovy texty (*Ze srdce* 1907, *Z mělnické skály* 1909, *Matičce* 1911) a sborové skladby s orchestrem. V nich se jeví jednak pozor-

hodná hloubka lyrického fondu a zvláště eminentní schopnost zachytit hudbou dramatickou situaci a dramatický spád ve sborových baladách. Dálo se to ještě zcela romantickými metodami a hudbou, která při svém melodickém bohatství se opírala o naznačené vzory. První jeho dramatické dílko, komická opera Malířský nápad (1908) překvapila jistotou hudebně dramatické realizace a potěšila svým bodrým humorem, ale opět v metodě hudební tvorby by byl tehdy ještě nikdo nemohl v Zichovi vidět jiný zjev, nežli uvědomělého tradicionalistu. Bylo to dokonce v době, kdy kolem Zicha rostla nová díla Nováková a Sukova, jimiž se však nedal zvíkat ve svém projevu.

Ale hned po Malířském nápadu se udává se Zichem obrat, který patří k nejzajímavějším dokladům o tajemných cestách tvůrčího procesu. Ze Zicha tradicionalisty se stává náhle, bez nějakého očividného přechodu, skladatel, jenž kompoziční odvahou se druží k těm, kteří připravují nástup nového stylu. Nestalo se to ovšem bez zevních příčin. Zich tedy procházel podobným vývojem jako Ostrčil; jejich přátelství je vedlo ke společnému poznávání a ke společnému studiu některých tvůrčích zjevů. Vedle posledních děl Beethovenových to byl hlavně G. Mahler, jenž obrátil Zichovu pozornost směrem důsledného polyfonismu. Vedle toho zaujal Zicha Schönberg svými skladbami, v nichž ještě nerušil tak radikálně, jako později, základy hudební představivosti končícího se stylu. Byl to hlavně sextet Zjasněná noc (1899), Gurrelieder (1901), Pelleas a Melisanda (1903) a především Komorní symfonie (1906) se svým důsledným principem lineárního promyšlení a domyšlení jednotlivých hlasů, bez ohledu na tradiční zvyklosti vertikální hudební představivosti. Také druhý Schönbergův kvartet fis moll (1908) vykonal zde svůj vliv. Tohle ovšem byly podněty, které Zichovi otvíraly zcela nové obzory. K tomu pak přistoupil tehdejší obrat v Ostrčilově kompozičním směru, daný jeho Impromptu (1911). Tyto všechny zážitky spolurozhodovaly o dalším Zichově vývoji, jenž se odehrával v skrytu a přihlásil se k nemalému překvapení veškeré hudební veřejnosti teprve r. 1915 v tragické opeře Vina. Všechny ony podněty zpracoval Zich ve smyslu důsledné, s matematickou přesností odhadnuté logičnosti v polyfonním vedení hlasů. Není pochyby, že na tomto důsledně provedeném tematismu a tektonismu mělo velký podíl zmíněné spojení pronikavé logičnosti s tvůrčím zaujetím. Vina činí ze Zicha rázem jednoho z nejdůležitějších zástupců

těch skladatelů, kteří se odpoutávají od dosavadního romantického základu a zahajují cestu nové tvůrčí metody směrem oné důsledné lineárnosti. Nepodařilo se mu přirozeně odpoutat se cele od romantického základu, s nímž jej jeho vývojové kořeny příliš těsně svázaly. Ukazuje to jeho melodický typ i jeho harmonické cítění. Ale v tektonice i v instrumentaci jde za cílem nových zvukových výbojů; a v tom je Zichův hlavní význam. V jeho projevu tohoto období má zřejmou převahu intelektuální stránka nad strhující vášnivostí, daná onou důslednou logikou polyfonní práce. Proto jeho hudba není vypočítána na zaujetí hudebním detailem, krásným tématem, krásnou harmonií apod. Tyto estetické požadavky romantismu jsou Zichovi cizí. Jeho hudba působí celou svou kompoziční plochou, svou stavebností záměrně logicky promyšlenou. Svou odvážnou, často strohou polyfonní komplikací dospěl k novým hudebním výbojům, pro něž zaujal významné místo v moderní české hudbě.

Byl skladatel výlučně vokální. Jeho hudební představivost byla podmíněna inspiračními podněty literárními. I v tom byl zřejmý jeho romantický základ. Ale skladatelská metoda je, Vinou počínajíc, neromantická. Jeví se to zvláště v orchestrální složce, která se neomezuje na pouhé psychologizující podmalování zpívaného textu, nýbrž chce vokální linii doplnit pásmem samostatně pojatého lineárního tektonismu. Zcela osobitá byla Zichova schopnost zmocnit se naráz dramatické situace. Zich v této věci tvořil uvědoměle, jak ukazují partie v jeho estetice dramatického umění, kde hovoří o specifickém významu hudební dramatičnosti. Jeho zcela ojedinělá síla byla v intuitivním i v přesně promyšleném odhadování dramatických účinků hudby, v eminentním smyslu pro dramatickou nosnost hudby. Uměl, jako málokdo, s bezpečnou jistotou zachytit ono kouzlo dramatického napětí scénického, které právě hudba může tak pronikavě vyjádřit. Jeho Vina přináší důsledné řešení hudebního tragismu. Metoda hudebně dramatická, užití příznačných motivů a celý styl díla je ještě v podstatě romantický. Ale hudební náplň ukazuje k budoucnosti. V další své opeře *Preciézky* (1924) vytvořil vzor moderní komické opery, kde se mu skvěle podařilo spojit moderní polyfonní techniku se stylem konverzační opery.

Skladatelský odkaz Zichův je počtem nevelký. Ke svým operám přidal ještě nečetné sbory, písňový cyklus *Střepiny dnů a dua pro housle a violoncello*. Všude však jde důsledně

za cílem oné přísné horizontální lineárnosti, prolamuje tím hranice dosavadního stylového systému.

Rudolf Karel (nar. 9. XI. 1880) jako tvůrčí osobnost je zcela jiné povahy nežli Zich. Je plnokrevný muzikant, trochu robustní povahy, vzdálený každého měkkého sentimentu. Byl poslední z Dvořákových žáků a u svého učitele také získal spolehlivý technický základ kompoziční. Ale na rozdíl od Suka se téměř nenajdou v jeho hudbě stopy Dvořákových vlivů. Příčina je nepochybně v celé Karlově osobnosti. Její psychická struktura je značně vzdálena od Dvořáka. Tvrdě mužný, odhodlaný ráz jeho inspirací je u něho spojen s promyšlenou logičností pevné vnitřní stavby. Nenajdete u něho nikde rozcitlivělost, oddání se subjektivním sentimentům. Jeho zrak je obrácen vpřed a málokdy se v sebezapomnění hřívá do sebe. Jeho hudební myšlenky vynikají reálnou mužností, jeho technika skladatelská se vyznačuje důsledným thematismem, který uchopenou myšlenku dovede kompozičně vysát až do posledních možností. Žádná technická otázka přitom není pro něho nedosažitelná. Myšlení lineární má u něho převahu nad vertikálním; není harmonisátorský novotář, ale jde odvážně kupředu v nových kombinacích polyfonních, v onom technickém vykořisťování motivu až k posledním možnostem. Tak se stává, že jeho hudba činí někdy dojem čistě objektivní technické kombinace; jako by mu hudba byla přísně objektivním problémem jen a jedině technickým. A právě tímto svým tvůrčím rysem se stává Karel, dnes svými léty příslušník generace nikoliv mladé, členem těch, kteří ještě v době vládnoucího romantismu připravovali nové stylové cítění. Právě pro uvedené schopnosti patří Karel k předbojovníkům za nový styl. Jeho hudba někdy by sváděla k pokušení, užítí při ní onoho špatně chápaného hesla asentimentalismu. Rozhodně je Karel předchůdcem poválečného konstruktivismu, třeba se u něho nestává ještě uvědomělým programem, nýbrž je výsledkem jeho tvrdé mužné osobnosti, u níž tvůrčí vůle a tvůrčí intelekt má vrch nad citovým zaujetím.

Vývojové kořeny této tvůrčí metody Karlovy sahají nesporně k novoklasicismu Brahmsovu a zvláště k M. Regerovi, jemuž je Karel celým způsobem své tvorby nejbližší, třeba se proti němu tvrdší a mužnější. Naznačený kompoziční systém, ono vysávání motivu k posledním technickým možnostem,

přivedl Karla především k hudbě komorní a zvláště symfonické, kde mohl tento způsob práce nejsvobodněji rozvinout. Před válkou vystoupil Karel jako symfonik, jenž Brahmsův symfonický styl vedl dále směrem důslednějšího konstruktivismu. To se projevilo v symfonické básni *Ideály* (1909, přepracovaná 1928—29) a zvláště v symfonii *es moll* (1911). Při pochopitelné nehotovosti výrazové i technické se zde již projevovaly ony nové rysy, které tehdy, v době romantického kultu vášně a sentimentu působily nezvykle a cize. Totéž ukazovala houslová sonáta *d moll* (1913), opírající se o komorní styl Brahmsův. Za války — Karel jako ruský legionář zorganizoval v Rusku legionářský orchestr — dozrál jeho styl a dospěl k individuálnímu vykrystalisování. Jeho symfonická báseň *Demon* (1918—20) znamená dosavadní vrchol jeho symfonického stylu a jeden z nejucelenějších a nejsoustředěnějších projevů moderní české hudby. Houslové *capriccio* s orchestrem (1924) ukazuje dobře Karlovu objektivní metodu využití daného *thematu*. Vokální tvorba dlouho ustupovala u Karla stranou. Napsal sice operu *Ilseino srdce* (1909), ale v ní nedovedl uplatnit do té míry své individuální tvůrčí metody jako v dílech nástrojových. V poslední době však se obrací k vokálním formám, na něž přenáší svou snahu po tektonické monumentálnosti. Technickou komplikovanost polyfonních hlasů, na niž uvykl ve svých orchestrálních skladbách, přenesl na rozlehlý mužský sbor Zborov (1922) a zvláště na velké kantátové dílo *Vzkříšení* (1926), komponované k jubileu prvního desetiletí naší samostatnosti. K dosavadnímu Karlovu objektivnímu konstruktivismu přistupuje v tomto díle vřelé citové zaujetí, dané nepochybně námětem díla a účelem, pro něž bylo tvořeno. Proto zde dochází k podivuhodnému spojení tektonické monumentality s inspiračním vzletem. Další vývoj Karlův pak ukázal, že v této synthese, podmíněné konkrétním dílem a konkrétní situací, byl zároveň zárodek obratu Karlova k novému stylovému období. Je dáno tím, že přísný konstruktivistický princip, jenž dotud ovládal jeho tvůrčí metodu, ustupuje znenáhla snaze po technickém oproštění a sklonu k citovému subjektivismu. U Karla se přihlašují romantické kořeny, z nichž vyšel a jež dotud překonával svým objektivním tektonismem. Tento obrat se přihlásil v kantátě *Sladká balada dětská* (1928—29), která překvapila prostotou projevu a citovou vroucností, nezvyklou v dřívější Karlově tvorbě. K největší kompoziční pro-

totě a zároveň k nejhlubšímu citovému zaujetí dospěl Karel dosud v opeře Smrt kmotřička (1929—32). Svým poměrem k dramatické látce a metodou dramatického zpracování ocitá se Karel v tomto díle na půdě romantické opery s námětem lidové pohádky. Tak Karlův vývoj se od těchto posledních dvou děl obrací novým směrem. Tento český předchůdce moderního konstruktivismu se odvrací od směru, jež u nás razil, aby nalezl vnitřní uspokojení v ovzduší romantismu, z něhož vyšel.

Karel a Zich znamenají předbojovníky pro generační vrstvu dnes již ucelenou proto, že vyrostli ještě oba z podnětů skladatelské generace Smetanovy a Dvořákovy. Tyto podněty zanechaly u obou nutné stopy. U Zicha v tom, jak těžce se silou své vůle a svého tvůrčího intelektu vypracoval k novému stylovému základu, u Karla v tom, jak tyto začáteční podněty nakonec nabývají — ovšem v přetvořené formě — vrchu nad moderními rysy, k nimž se dotvořil svou silnou osobností. Další zástupci této vrstvy, kteří v naší hudbě vytvářejí základy pro nové stylové cítění a nové metody tvůrčí, rostou již z předpokladů zcela jiných. Jejich vývojové kořeny sahají k mladší generaci skladatelské, která se začala s romantismem již vypořádávat aspoň některými stránkami. Přihlašují se ke slovu nové skladatelské školy, které na vývoj moderní české hudby mají pronikavý vliv. Nastupuje skladatelska škola Foerstrova, Novákova, Sukova a též Ostrčilova. Z nich nejdříve a také nejpronikavěji zasáhla do české hudby škola Novákova. Proč právě tato, je vysvětlitelné ze dvou příčin. Především Novákovy umění svým revolucionismem a svou odvahou budilo více sympatií mladé generace, nežli umění přesvědčeně tradiční. Za druhé však rozhodovaly zde příčiny vnější povahy. Ze všech uvedených mistrů spadal v úvahu jako učitel v době před válkou jedině Novák. Foerster žil ve Vídni, Suk byl příliš zaměstnán koncertními cestami s Čes. kvartetem a Ostrčil se vyučování skladbě nevěnoval. Naproti tomu Novák byl již před válkou vyhledávaný učitel skladby, nejprve soukromý, od 1909 pak na konservatoři. K němu docházela téměř celá generace skladatelská v této době předválečné, kdy se technicky vyzbrojovala ke svým budoucím činům. Vyrostla Novákova skladatelská škola, z níž vyšli nejvýznamnější představitelé generační vrstvy, o níž zde jednáme. Tak Vít. Novák svou školou zasahuje mohutně do vývoje české moderní hudby.

V čele této vrstvy stojí *Ladislav Vycpálek* (nar. 23. II. 1882). U Nováka poznal přísnou logičnost kompoziční práce, Debussyho hudba jej přivedla k novému melodickému typu a seznámila s tajemstvím symbolismu, studium J. S. Bacha a Brahmsa jej utvrdilo ve směru důsledné stavebnosti formové i tektonické. Ukazuje-li se u každého tvůrce jeho povaha již na volbě vzorů, platí to tím více o Vycpálkovi. Veškerá jeho psychická struktura jej vedla cestou tohoto přísného, ukázněného umění. A také celý jeho vývoj umělecký svědčí o tom, jak Vycpálek šel od počátku uvědoměle a neúchylně tím směrem, jak mu velela jeho nejnvnitřnější nutnost. Od začátku je cosi hluboce opravdového v celém Vycpálkově postupu. Rostl umělecky pomalu a ztuhla. Skladby jeho mládí neukazují nikde obvyklé mladistvé odbočky a skoky; nenajdete v nich ukvapené gesto. Postrádáte dokonce mladistvý elán, prudký rozběh, romantickou nevykvašenost. Podává bez okázalosti, se skromností opravdového služebníka svého umění, dílo za dílem a v každém z nich je hledající. Nikoliv dobývající. Hledá a trpělivě se dotvořuje vlastního světa. Je pro něho příznačné, že v této době vývoje nepíše rozlehlá díla. Na písňových a sborových cyklech tříbí svou skladatelskou metodu. Nesou od začátku pečeť asketicky přísné tvůrčí práce, i když ještě se v nich opírá o Novákův konstruktivní impresionismus (Tichá usmíření 1909). Zdroj jeho inspirací není nijak překypující a nevěre neukojitelnou vášní jako u jeho učitele. Po té stránce je Vycpálek zcela jiná osobnost. Je pohřben ve své meditace, které jsou na pokraji symbolismu a mysticismu. Z nich pak se zdvihá ke svým extasím, které nikdy neopustí tento čistě duchovní základ. Jeho inspirace — to je čistý, cudný pramen, jenž se pracně prodírá k světlu, aby byl pečlivou rukou pozorně sveden tam, kde by mohl pozvolna sílit a dospět k širším oblastem. Extensitu vývoje nahradil Vycpálek uvědomělou intenzitou. Proto také všechny jeho skladatelské projevy od samého začátku mají znak přísné zákonitosti. Teprve potom, když si vytvořil svou metodu na menších útvarech, směřuje také k extensitě, tj. k větším formám, budovaným však s neochabující intenzitou výrazu a struktury.

Jda po stopách Novákovy stavebnosti, osvojil si přísnou polyfonní zákonitost. Není to polyfonie ve smyslu Novákovy imitační a kanonické vázanosti, jež by se zároveň doplňovala s novým harmonickým výbojností. Vycpálkův polymelo-

dický systém je proti Novákovi volnější a zároveň přísnější. Jeho polymelodické myšlení není poutáno určitou polyfonní formou, nýbrž spočívá v důsledném promyšlení polymelodické struktury, v logickém vedení jednotlivých hlasů. Přitom harmonický základ je diatonický a tato okolnost dodává Vycpálkově hudbě specifický ráz. Proto také Vycpálek ze všech moderních českých polyfoniků se nejvíce přiblížil duchu hudby J. S. Bacha. Sdílí s ním onu přísnou logičnost polymelodické struktury i duchovní ráz celé tvorby. Tento lineární tvůrčí princip se jeví u Vycpálka také v harmonické stránce. Především harmonie u něho je výsledkem myšlení polymelodického. Ve své důslednosti se nezalekne žádné zvukové tvrdosti, k níž jej přivede neúprosná logika dvou nebo více melodických hlasů. Vedle toho však aplikuje své lineární myšlení i na harmonické pole. U Vycpálka se najdou četné partie, kde tvoří systémem polyharmonickým, tj. kde vede proti sobě dvojí harmonické pásmo stejně logicky, jako dvojí melodií. Tím vším se stává jedním z nejvýznačnějších zjevů, jenž opouští půdu romantismu a buduje základy nového stylu. Je předchůdcem moderní polytonality. Odpoutal se od romantické chromatiky a vytvořil si základ nové, moderní hudební představivosti: onen přísný lineární systém melodický a harmonický.

Přitom jeho tvůrčí princip se krásně doplňuje s celou jeho osobností, jak se jeví v povaze jeho inspirací. Ve Vycpálkově máme vzácný zjev hluboce opravdového umělce, jehož tvůrčí metoda je přímým výsledkem jeho osobnosti se znaky přísného duchovního asketismu. Není to sketismus ve smyslu chudoby a duševního primitivismu, nýbrž asketismus jako přísný duchovní řád a duchovní kázeň. Je příkladem umělce s hlubokou duchovní kulturou. Svou přísnou techniku staví do služeb opravdového citového a náboženského pathosu. Nikdy se neutápěl v romantickém subjektivismu. Zdroj jeho inspirací byl vždy nad ním a kolem něho. Víra v nadosobní Řád — ať už jej nazvete jakkoliv — a víra v člověka — tyto dva zdroje, z nichž vždy vytryskla největší lidská díla, jsou též Vycpálkovými zdroji. Proto jeho extase mají ráz mystického sebezapomenutí — a přece kotví pevně na této zemi. To ukázaly již jeho písně a sbory, jimiž se propracovával ke svému stylu a svému světu uměleckému: Světla v temnotách (1910), Slavnosti života (1913), Tuchy a vidiny (1916), V Boží dlani (1916) a sborové cykly op. 6 a op. 7 (1912).

V jeho tvůrčí metodě i v jeho inspiracích bylo od počátku skryto sémě myšlenkové velikosti a monumentality. K ní dospěl teprve tehdy, když si byl svým tvůrčím světem jist. Teprve pak se obrací k velkým vokálním formám, které patří k předním ozdobám moderní české hudby. Kantáta O posledních věcech člověka (1921) znamená první vstup Vycpálkův na půdu tvůrčí velikosti. Mnohé v ní ještě nese stopy uměleckého zápasu skladatele, jenž dotud se pohyboval pouze v menších formách. V lecčems je ještě orchestrální složka, které se do té doby skladatel vyhýbal, neurovnaná a nehotová. Ale celek svědčí o velikém tvůrčím úsilí a velikém odhodlání jít dále a vpřed za novým stylem. Dosavadní vrchol Vycpálkovy tvorby a jeden z vrcholů české moderní hudby vůbec, je kantáta Blahoslavený ten člověk (1933). Zde dospěl hotový již mistr k podivuhodné čistotě stylové, k intenzitě výrazu, stupňované až v hymnický pathos a k tvůrčí monumentalitě podmíněné intenzitou vnitřní struktury. Přísná, klasická forma, asketicky čistý výraz — dílo je komponováno na texty žalmové poesie — je tu spojen s hymnickým zanícením, jehož základ prozrazuje věnování T. G. Masarykovi.

Dlouho vystupoval Vycpálek jako skladatel výlučně vokální. Teprve v poslední době se obrátil také ke komorní tvorbě. V houslové sonátě Chvála houslí se sopránovým sólem (1928) mohl rozvinout týž styl, jaký si utvořil ve svých písňových cyklech, s tím rozdílem, že tento styl je zde přizpůsoben rozlehlejší, podrobně promyšlené a pevně vystavené formě. Nové oblasti se dotkl dvěma suitami pro sólové nástroje bez průvodu: pro violu (1929) a pro housle (1930). Pokusil se zde o řešení otázky absolutní nástrojové melodie, odpoutané od dosavadních zákonů periodisačních a od dosavadních tonálních závislostí. Přihlásil se tak ke směru v dnešní evropské hudbě, který se snaží dotvořit se touto cestou nového melodického typu. Význam těchto dvou děl pro Vycpálka je dalekosáhlý. Dotud vokální skladatel přišel s něčím, co nese pečeť zralého mistrovství. To platí zvláště o violové suitě, která při omezených zvukových možnostech přináší neobyčejné melodické bohatství. Je to doklad podivuhodného spojení stavebné zákonitosti s novým typem absolutní melodie.

Pro vývoj moderní české hudby znamená Vycpálek zjev nadměru významný. Představuje ucelenou, pevně organizovanou individualitu s vlastní tvůrčí metodou, která se odpoutala

od romantických tvůrčích cest, s vlastním, novým melodickým typem, s vlastní, neromantickou harmonickou představivostí. A což je nejvzácnější: k těmto svým výbojům nedospěl cestou pouhého experimentování, nýbrž uvědomělým a ukázněným vývojem tvůrčím. Proto také dovedl vše to nové, k čemu dospěl, spojit s tvůrčí monumentálností. Moderní české hudbě připomněl důrazně to, co bylo vždy v české hudbě zdrojem pravé velikosti: služba nadosobní ideji, nadosobní pathos.

Vedle této podivuhodně uvědomělé vývojové linie Vycpálkovy uvádí tato generační vrstva z Novákovy školy některé zjevy, jejichž vývojový postup nebyl tak důsledný. V prvním elánu, s nímž vstoupili do moderní české hudby, přinesli mnohý závažný příslib do budoucnosti a obohatili výrazovou sféru české hudby o mnohé nové melodické a harmonické obraty. Ale nedospěli až tam, kde by mohli si vytvořit svůj nový styl syntésou odvážné zvukovosti s novou tektonickou zákonitostí a s novými inspiračními podněty. Ať příčina byla v tom, že osud přerval násilně jejich uměleckou dráhu, nebo že se odmlčeli dříve nežli mohli pronést své rozhodné a definitivní slovo, nebo že je vývoj přivedl oklikou tam, odkud vyšli, nebo konečně že nenašli v sobě dosti tvůrčí síly, která by podněty mistrovy vedla odvážně dále — všichni stanuli uprostřed cesty. Nesou znak čehosi nedopověděného, někdy i nalomeného. Nebudíž tomu však rozuměno jako výčitka. Právě tato generace přišla do doby nadmíru těžké. Na jedné straně prožívají onen rozklad stylového systému, kdy je jasno, že dosavadní tvůrčí metoda nestačí a že je nutno hledat nové cesty hudební představivosti. Umění Novákovo dává jim dobrý základ a nad to ještě vzor a pobídku, jít kupředu. Ona hledající a dobyvatelská vášeň v říši hudby bylo neodolatelné kouzlo, které sdružovalo tuto generaci kolem mistra. Proto všichni se vyznačují oním počátečním vývojovým elánem, který znamenal tolik nadějných příslibů v době před světovou válkou. Ale potom, když bylo třeba tento elán vést samostatně, uvědoměle a důrazně kupředu, přišly osudové nárazy. První byla válka a s ní otřes dosavadních hodnot, nejistota, rozkolísanost. Právě tato generace ucítila tento náraz nejtíživěji, neboť ji zastihl v době jejího vývoje, kdy se měla hotovit k vytvoření svého definitivního díla. A po válce vpád nových směrů hudebních ze západní Evropy, hlavně z Paříže, které ukázaly, že metody končícího se romantismu na dlouho již nestačí. A po stránce inspiračního zdroje útočí

na tuto generaci nový sociální a politický řád, nové sociální ideály, rozvrat předválečných sociálních a mravních hodnot. Lze vyčítat, že neměli všichni příslušníci této generace v sobě té ideové a tvůrčí bezpečnosti jako Vycpálek? Zmíněný nápor byl příliš silný, než aby nezanechal v ní zřetelné stopy. Slibný rozběh byl zastaven.

Boleslav Vomáčka (nar. 28. VI. 1887) patří k nejvýznamnějším žákům Novákovým. Navázal na jeho tektonismus a na jeho smysl pro barvitou harmonii. Ve svých prvních skladbách byl ze všech Novákových žáků nejbližší svému učiteli, jak ukazuje jeho písňový cyklus *Zavátá cesta* (1909), svědčící, že skladatel si dobře osvojil ono spojení novákovského výrazu s impresionistickou barvitostí, něco, co tehdy tak neodolatelně lákalo mladou generaci pro své nové zvukové kouzlo. Také sborová symfonická básně *Mládí* (1914—16) svědčí o tom, jak mohutně působila tehdy na Novákovy žáky jeho *Bouře*. Ale Vomáčka záhy na sebe upozornil tím, že se nespokojil tímto východiskem. Vykročil odhodlaně vpřed, přičemž si přinášel s sebou zdravý fond melodický i smysl pro kyprý harmonický zvuk. Již r. 1913 překvapil klavírním cyklem *Hledání*. Byl to symbolický název. Tehdy je Vomáčka skutečně hledající a tímto obdobím své tvorby bude mít vždy zajištěný svůj význam ve vývoji moderní hudby. Razí si nový melodický typ i novou tektonickou logiku. Tento rys se objevil již rok před tím v houslové sonátě (1912), kde jeho výraz i metoda skladatelská jde již znatelně za Nováka a dosahuje zvláště vytříbeného znění v klavírní sonátě (1917) a v mužských sborech *Výkřiky* (1918). Ale na této linii Vomáčka nesetřval. Po převratu opouští tuto cestu a vrací se do výrazové sféry romantické, přičemž dokonce jde až ke Smetanově době. Tento obrat se ohlásil po prvé v písňových cyklech „1914“ (1920) a *Gesta z bojiště* (1922—28) a opanoval zcela v kantátových dílech *Živí mrtvým* (1927), a hlavně *Strážce majáku* (1931—32). Vomáčka zde směřuje k romantické formě kantátové, která by spojovala melodickou přístupnost, jež se neuzavírá moderním tanečním útvarům, s romantickou pathetičností. Týž stylový obrat ukazují i jeho mužské sbory *S. O. S.* (1927), *Topičovy oči* (1924—27) a *Pijácké* (1930) a cyklus ženských sborů *Faunova příšťala* (1931). Jsou vesměs založeny na barvitě zvukovosti a na dovedném využití sborového ensemblu. Poslední Vomáčkovo velké dílo, opera *Vodník*, dosud není známo

a nelze tedy říci, zdali onen obrat k romantismu tím bude dotvrzen nebo zdali to byla pouhá vývojová epizoda. Zdá se, že na tento obrat Vomáčkův měla rozhodný vliv dobová tendence, která se u nás uplatňovala po převratu a která žádala od umění přístupnost a mylně chápanou lidovost.

Zcela jinou cestou jde další žák Novákův a Vycpálkův vrstevník *Jaroslav Křička* (nar. 27. VIII. 1882). Jeho bystrá, jiskrná povaha dovedla dobře pochopit Novákovu harmonickou barvitost a melodickou pronikavost. Proti přísnosti Novákova tektonismu našel protiváhu ve svěžím myšlenkovém světě Rimského-Korsakova a v naléhavém pathosu i pronikavém humoru Musorgského. Hudbu obou těchto mistrů poznal za svého pobytu v Rusku. Jeho skladatelská žeň před válkou, již tehdy značně mnohostranná, roste ze synthesy těchto všech podnětů. Písňové cykly *Severní noci* (1909—10) a *O lásce a smrti* (1910) jsou velmi zajímavým dokladem onoho spojení česko-ruských vlivů. Křička v nich se jeví jako osobnost, která se nespokojí prvními podněty, ale která si dovede najít vlastní výrazovou sféru na základě oné synthesy, která se v historii moderní české hudby objevila po prvé jako vývojová síla. Jeho ouvertura *Modrý pták* (1911) byla po této stránce nejvýznamnějším příslibem. Smysl pro zvukové kouzlo, zdravá realita thematická a ruský zbarvená tektonika propůjčily tomuto dílu zvláštní mladistvou a slibnou průraznost. Zdálo se, že Křička užije těchto svých schopností k soustředěnému budování skladatelského díla, jak bylo u dosud jmenovaných jeho druhů. Tomu aspoň nasvědčovala první jeho opera *Hipolyta* (1910—16). Ale ku podivu: opět to byla válka a opět to byla popřevratová doba, kdy tento skladatel se dal jiným směrem. Tehdy Křička našel svou vlastní cestu v lehkém, jiskrném hudebním humoru. Tyto tóny byly v jeho hudbě před převratem mnohonásobně naznačeny. Není třeba ani uvádět klavírní *Veselé kousky* (1905—17). V jeho tvorbě vždy pohrával utajený šibalský úsměv. Křička se stává moderním českým hudebním humoristou a na této půdě si vydobyl svého místa v dnešní české hudbě. Nelze toho podceňovat, neboť české hudbě se nedostává toho humoru, jenž by dostoupil úrovně humoru Smetanova. Otázka ovšem není ve své podstatě tak jednoduchá, neboť takový humor musí mít hlubší základy nežli pouhou vtípnost a pouhou schopnost bystrých ironických šlehů. Je jisto, že Křička nemá

daleko k takovému humoru. I u něho se projevil onen hlubší vztah k životu, jenž je podmínkou pravého humoru jakožto vítězného překonání životních bolestí. O tom svědčí jeho Lyrická suita (1919), *Adventus* (1920—21) a *Pokušení* (1921—22). Ve svých *Bajkách* (1912—17) nebo v *Jiříčkových* (1922—23) a *Daniných písničkách* (1928) dovedl rázem uhodit na tón laskavého, vtipného a bystrého humoru, který rostl ze stylových předpokladů současné hudby. Ale právě pro tento Kříčkův vzácný dar zdravého i hlouběji zabírajícího humoru je třeba říci, co od něho česká hudba očekává: aby svůj humor, který se dosud vybíjel více v žánru a v drobných útvarech, umocnil umělecky v útvar tektonicky i ideově vyšší a hlubší zároveň. Jeho dětská opera *Ogaři* (1918) je jistě půvabná, jeho opera *Bílý pán* (1927—29, nová verze 1930) je jistě vtipná. Ale to vše ještě zdaleka není to, co by měl Kříčka české hudbě dát: moderní humor, jenž by byl spojen uměleckou, tj. tektonickou i inspirační velkorysostí; humor, jehož by bylo nutno brát umělecky nesmírně — doopravdy a zodpovědně. Snad *Tyrolské elegie* (1930) chtěly být náznakem na této cestě?

Tři skladatelé z Novákovy školy se odmlčeli dříve, nežli mohli dopovědět to, co snad v mladých letech měli na srdci. První z nich se odmlčel dobrovolně. *Václav Štěpán* (nar. 12. XII. 1889) je jemně kultivovanou osobností. Jeho tvůrčí fond se projevoval i v dílech jeho mládí diskrétně a nikterak živelně. Tato zdrženlivost výrazu jej od počátku přibližovala k francouzské hudbě. Nepsal mnoho. Ale všechny jeho skladby, ať to byly písně, ženské sbory, klavírní skladby, klavírní trio (1909), klavírní kvintet *První jara*, smyčcový sextet (1917—18) aj., vždy vynikaly myšlenkovou noblesou, tektonickou a formovou rozvahou a vždy přinášely výhled do dalších možností české moderní hudby. Štěpán vždy patřil k těm žákům Novákovým, kteří považovali za svou povinnost nesetrvat ve sféře svého mistra, nýbrž vést jeho dědictví dále. Jeho čestný a mužný poměr k umění se projevil nakonec v tom, že zanechal skladatelské činnosti, když poznal, že by byl nemohl české hudbě říci tolik nového, čím se jí cítil být jako skladatel povinen. Slouží jí nadále jako uznaný mistr v klavírní interpretaci moderní hudby i jako spisovatel.

Jaroslav Novotný (nar. 28. III. 1886, padl za války 1. VI. 1918 v Miassu pod Urálem jako čl. legionář) byl velikou nadějí

české hudby. Vynikal neobyčejnou životností, barvitostí a výrazností hudebního fondu. Jako Novákův žák čerpal nejvíce z jeho harmonisátorského novátorství, pro něž měl zvláště vyvinutý smysl. To také jej přivedlo k francouzskému impresionismu. V jeho prvních písňových cyklech (Věčná svatba 1909, Hřbitovní kvítí, Balady duše) těžko někdy rozeznat vlivy Debussyho od Novákových. Ale každá další skladba (Písně kosmické, Ze srdce) projevuje takovou míru hudebnosti, lyrické plnosti a takovou schopnost zmocnit se lyrické situace náraz, spontánní intuicí, že se zde otvíraly moderní české hudbě slibné možnosti, přervané, bohužel, násilnou smrtí na bojišti. Druhý mladý zjev moderní české hudby, sražený ve svém odvážném rozletu, byl *Jaroslav Jeremiáš* (nar. 14. VIII. 1889, zemřel 16. I. 1919). Kdežto Novotný šel za intenzitou hudebního projevu, rozbíhal se Jeremiáš více do šíře. Byl zřejmě tvůrčí typ, jenž směřoval k velkým, monumentálním formám. Ve věku 23 let měl již operu *Starý král* (1912), na niž není možno pohlížet jako na začátečnický pokus, za tři léta dokončil velké oratorium *Mistr Jan Hus* (1914—15), směle rozvržené a překypující neobyčejným tvůrčím elánem, a zároveň psal dramatické mystérium *Rimoni*, jehož však již nedokončil. Vedle toho četné písně s klavírem a orchestrem a menší skladby nástrojové. Je nesporno, že v Jar. Jeremiášovi rostl české hudbě jeden z nejvýznačnějších talentů. Kam by byl dospěl, nedá se říci při neobyčejné citlivosti, s jakou reagoval na každé podněty veřejného života. Vyšel z Nováka, zvláště z jeho přísné skladatelské techniky. Ale od Novákovy hudby se záhy odklonil, a to nejvíce ze všech Novákových žáků. Byl hluboce zaujat Mahlerem a v tomto vlivu již setrval. Prožíval všechny fáze rozkladu romantismu, nebyv ušetřen ani nebezpečí dekadence. Ale jeho bohatý fond a pronikavá tvůrčí vůle by jistě jej byla vyvedla z tohoto bludiště, kdyby se byl dočkal nových podnětů, jež přinesla doba po převratu.

Z Novákovy školy této generační vrstvy zbývá konečně skupina skladatelů, kteří setrvali v okruhu Novákova umění. Jejich nejlepší vyjadřovací formou je píseň a hlavně sbor. Sem patří *Vojtěch Bořivoj Aim* (nar. 13. IV. 1886). Jeho mužské sbory mají vesměs vynikající úroveň jak po stránce výrazové, tak i po stránce stavebné. Dobrý průměr mají sbory *Felixe Zrna* (nar. 2. X. 1890), písně a sbory *Josefa Machoně* (nar. 5. V,

1880) a *Karla Konvalinky* (nar. 21. XII. 1885), který podněty Novákovy sborové tvorby spojuje rád s lidovými tóny.

Karel Boleslav Jirák (nar. 28. I. 1891) si našel vedle skupiny Novákových žáků svou vlastní cestu. Byl sice také Novákovým žákem, ale podněty tohoto mistra ustoupily záhy jiným. Od Nováka si odnesl smysl pro podrobně promyšlenou konstrukci — něco, co bylo však dáno již předem v celé osobnosti Jirákové, zvláště v jeho převaze intelektualismu nad stránkou emociální. Vedle tohoto podnětu Novákova osvojil si Jirák u druhého svého učitele J. B. Foerstra zdrželivost ve výraze a čistou zřetelnost hudební věty. Po stránce hudebního výrazu nejvíce dal Jirákově G. Mahler. Jirák přišel ve svém uměleckém vývoji do posledních let před válkou, kdy se kolem O. Ostrčila, O. Zicha a Zd. Nejedlého odehrával nadšený kult Mahlerův. Zabarvil-li Mahler skladatelské dílo Ostrčilovo a Zichovo, měl přirozeně tím pronikavější vliv na mladého Jiráka, který tehdy hledal svou pevninu. Vedle Mahlera učaroval Jirákově také Rich. Strauss, zvláště svou *Salome*, *Elektrou* a *Rosenkavalírem*. Stranou Jirákově naturelu zůstal impresionismus. Jirák je příliš reálná, rozumová umělecká povaha, než aby podlehl prchavému zvukovému kouzlu impresionismu. Je osobnost nadaná snadnou tvořivostí, bystrým, převážně ironicky zbarveným intelektem. Proto jeho povaze hověl více R. Strauss a zvláště Mahler, než emocionálně eruptivní Novák nebo v sebe pohřížený lyrik Foerster. Překvapil časnou technickou pohotovostí; byl k ní záhy přiveden nepochybně pro svou intelektuální pronikavost. Již jeho první větší skladba, opera *Apollonius z Tyany* (nyní *Bůh a žena*, 1911—13) dosvědčila tyto vlastnosti Jirákovy. Vznikla pod dojmem Straussově *Salome* a upoutala svou mladistvou odvahou a dramatickou bezpečností. Po Straussovi přišel Mahler, jenž již nikdy zcela neopustil Jiráka. Zápas se všemi těmito podněty se odehrává v dílech, jež sahají asi tak do r. 1916 až 1917. Písňové cykly *Lyrické intermezzo* (1913), *Meditace* (1914) a klavírní cyklus *Letní noci* (1911—14) obrážejí výrazovou sféru Straussovou (zvláště *Rosenkavalíra*) a Mahlerovu. První symfonie (1915—16) je dokladem, jak tehdy Jirák se úporně vyrovnával s Mahlerovým vlivem a jak se snažil mu uniknout k vlastní své tvůrčí metodě. Jí se nejvíce v této době přiblížil v prvním smyčcovém kvartetu (1913—15), v díle, které patří k nejsoustředěnějším skladbám Jirákovým.

Po období tohoto straussismu a mahlerismu se dostává Jiráček k dílům, v nichž se dotvořil vlastní výrazové stupnice. Je charakterisována bystrými myšlenkami hudebními, které prozrazují stálou inspirační i technickou pohotovost. Pro své ironicky zaostřené intelektualistické založení vyhýbá se strhujícím pathosu nebo lyrické hloubce. Così z ducha Heineho vládne jeho dílem. Neselhávající zajímavost a vyjadřovací bezpečnost. Přitom jeho výraz i tektonika jsou stále ještě romantické, třebaže ona převaha intelektualismu jej vedla k projevům, jimiž se po svém dostává z atmosféry romantismu. Toto vše se odehrává v písňovém cyklu *Míjívej štěstí* (1915—17), violoncellové sonátě s klavírem (1917—19), v houslové sonátě (1919—20), v klavírní suitě ve starém slohu (1920) a zvláště ve smyčcovém sextetu s altovým sólem (1916—17). Předzvěst nového slohu znamená svěží a bystrá Shakespearovská ouvertura (1921). Po roce 1921 vchází Jiráček do nového tvůrčího období. Jeho vnější podnět je dán invasí nového slohu konstruktivního s důrazem na motorickou stránku. Tato invase se udála v prvních letech po převratu, kdy se začala u nás dohánět válečná nucená uzavřenost před západoevropskou hudbou. Jsou to léta prvních mezinárodních festivalů soudobé hudby, léta, kdy v každém novém projevu hudebním byla vítána cesta k novému stylovému citění. Jsou to léta téměř hltavého, a proto často nekritického přijímání všeho nového a nezvyklého, jež bylo shrnováno pod souborný název „moderní hudba“. Tehdy v novém lineárním konstruktivismu byl spatřován tzv. asentimentalismus, kterýmžto názvem byl rozuměn uvědomělý odpor proti romantické emocionálnosti. Objektivní konstruktivismus byl stavěn proti subjektivní expresivnosti. Jak již naznačeno, měl Jiráček pro strukturu své osobnosti blízko k těmto dobovým proudům. Proto bylo důsledkem, jež vyplýval přímo z jeho povahy, že se záhy oddal těmto směrům, tím více, že jeho předcházející tvorba svým převážným intelektualismem připravila organický nástup tohoto jeho nového stylového období. Přihlásilo se klavírním cyklem, jemuž dal Jiráček významný název *Na rozhraní* (1923). V něm se ocitá již zcela na půdě nové hudební představivosti, jež se neváže na tradiční romantické základy. Od 1923 Jiráček se staví mezi ty, kteří bojují o nový hudební projev a nový hudební styl. To ukázala jeho druhá symfonie (1921—23), druhý smyčcový kvartet (1928), violová sonáta s klavírem (1924—25), klavírní sonáta (1926),

písňový cyklus *Probuzení* (1925) a dechový kvintet (1928). Bohužel však i u Jiráka zůstalo v tomto období jeho tvorby mnoho nedopověděného. Jistě zápas romantické tradice, z níž vyšel, s novým stylovým cítěním těžce doléhal na tohoto ducha, jenž rád vidí před sebou jasný, pevně a určitě konturovaný obzor. Největší škoda je, že Jirák dosud nepromluvil rozhodné slovo, jímž by vyřešil tento zápas. Od 1928 nepřinesl dosud díla, jímž by se ocitl zase podstatně dále za svým rozhraním. Brání mu v tom jistě jeho nynější velká zaměstnanost jako programového šéfa československého rozhlasu i jeho činnost dirigentská. Jisto je, že česká hudba čeká od Jiráka další díla, v nichž by dokreslil a docelil svůj skladatelský profil.

K nejvýznamnějším bojovníkům za nový český styl patří *Bohuslav Martinů* (nar. 8. XII. 1890). Jen ta okolnost, že roste ještě zcela z romantického základu, je příčina, že jeho jméno se objevuje uprostřed této generační vrstvy, která spojovala romantické východisko s novými podněty, ačkoliv jeho nynější fysiognomie umělecká by opravňovala jej zařadit do další generace, nově již orientované. Vývoj Martinů patří k nejzajímavějším v naší hudbě. Ve skladbách jeho mládí až do převratu by byl sotva kdo v něm mohl tušit potomního odvážného a důsledného avantgardistu české hudby. Jeho hudební projev byl dokonce na svou dobu konservativní, obrácený k romantismu z první poloviny 19. století. Jeho *Česká rapsodie* (1918) nebyla ještě žádným příslibem. V baletu *Istar* (1919) byl sice zřejmý pokrok kompoziční techniky, daný asi učením u Jos. Suka, ale ani v něm nebyla známka dalšího vývoje. Teprve trvalý pobyt v Paříži (od 1923) otevřel Martinů zcela nové obzory. Našel tam jednak nového učitele Al. Roussela, jednak poznal směry, které mu do té doby byly cizí, hlavně Stravinského, experimentální výboje Šestky, Honeggera aj. Tyto vlivy způsobily náhlý obrat v jeho tvorbě, který svědčí o neobyčejně houževnatém tvůrčím úsilí, vyzbrojit se zcela novou vyjadřovací metodou. V jeho skladatelské činnosti nastává období, kdy si osvojuje melodickou, rytmickou a agogickou strukturu svých vzorů, hlavně Stravinského. Jeho skladby z této doby znamenaly velké překvapení. V orchestrálních větách *Half-time* (1924) a *La Bagarre* (1926) se hlásí zcela bez výhrady k motorickému konstruktivismu Stravinského a Honeggera. Od těchto děl je veškerá jeho tvorba nesena tímto průbojným směrem,

jenž zavrhuje vědomě spojitost s romantismem a jenž je ochoten spíše se přiklonit ke klasicismu. Vedle komorních děl, zvláště druhého a třetího smyčcového kvartetu, druhé houslové sonáty (1932), smyčcového sextetu (1932), jsou to orchestrální skladby, v nichž se stává Martinů bojovníkem za nový lineární konstruktivní styl. Tak např. v orchestrálních Invencích (1934), v houslovém a klavírním koncertu (1934) a zvláště ve svých baletech. V nich se snažil Martinů naroubovat na kmen české hudby něco, čemu se dosud v našem podnebí nedařilo a co tak bohatě vzkvétá ve Francii již od 16. století. Jeho balety Kdo je na světě nejmocnější (1922) a Vzpoura (1924) vynikají vtípnou charakteristikou a komposiční metodou u nás dotud neznámou, třebaže se opírají o francouzské vzory. Ale zdá se, že ani tyto nové hudební hodnoty nejsou s to, aby u nás uvedly v oblibu pantomimický balet francouzského ražení. Všemi těmito skladbami byla výrazová i tektonická oblast české hudby obohacena o nové, před tím nevyužité možnosti, i když zatím individuálnost skladatele jen znenáhla mohla prorážet oněmi dychtivě absorbovanými vlivy. Ale tím jeho vývoj není ukončen. Od posledních asi tak pěti let lze pozorovat stále větší osamostatnění Martinů. Nánosem přejatých vlivů prosvitá stále více samostatná osobnost a v ní se stále důrazněji uplatňují kmenové, často i lidové rysy tohoto rodáka z českomoravského pohraničí. Toho dokladem jsou jeho dramatická díla Špalíček (1931) a zvláště Hry o Marii (1934) i jeho rozhlasová hra Hlas lesa (1935). Princip mechanického konstruktivismu rázu Stravinského zde ustupuje podivuhodnému zvroutnění a často i oproštění výrazovému a tektonickému. Je nepochybné, že v těchto dílech Martinů nachází svůj individuální styl i výraz. Ale k vyslovení obavy nutí jedna stránka tohoto posledního jeho tvůrčího období, a je nutno tuto obavu zde říci právě proto, že zde jde o tak pozoruhodný zjev dnešní české hudby, orientovaný na nových směrech hudby evropské. Takový Betlém z jeho Her o Marii staví otázku, nejde-li zde Martinů příliš daleko ve snaze přiblížit se lidovému duchu. Lidový duch nemusí znamenat ještě výrazový a tektonický primitivismus. Otázkou moderní české hudby není návrat k romantismu, nýbrž cesta kupředu a za novými cíli. A k této cestě je Martinů vyzbrojen jako málokterý z našich dnešních skladatelů! Jeho dosavadní dílo jej zavazuje k tomu, aby si vytvořil syntesu nové komposiční metody, k níž dospěl, prohloubením výrazovým. Synthesa jako cesta vpřed!

Na Moravě roste za války a zvláště po převratu skladatelská škola, která znamená zvláštní skupinu uvnitř generační vrstvy, o níž mluvíme, i vrstev dalších. Její zvláštnost je dána jednak odchýlnými kmenovými rysy, kterých nebude popírat nikdo, kdo zná povahové rozdíly mezi takovými Středo- nebo Východočechy a třeba Hanáky nebo Valachy. Ale tato zvláštnost má také vývojové kořeny a jsou dány hudebními poměry, jak se utvářely v českém Brně před převratem. Byly dány dvěma skladatelskými styly. Především tam byl Leoš Janáček. Jako ředitel varhanické školy odchoval Janáček v Brně některé žáky, kteří pak tvoří jeho skladatelskou školu. Při ostře vyhraněné individuálnosti Janáčkově je samozřejmo, že dovedl jí vtisknout specifické znaky svého umění. Vedle Janáčka vykonával silný vliv na vývoj hudebních poměrů v předpřevratovém Brně Vít. Novák. Byla tam zásluhou Filharmonické besedy a jejího sbormistra Rud. Reissiga provozována po prvé velká kantátová díla Novákova. Premiéra Bouře a Svatebních košil znamenala událost nejen brněnskou, nýbrž celého hudebního světa českého. Novák byl v čilých osobních stycích s Moravou a s některými hudebními činiteli moravskými. V těchto předválečných letech spěla věc tam, že v Brně vznikne jakási expositura Novákovy skladatelské školy. Vliv Novákův zápasil tam s vlivem Janáčkovým a byl dokonce na postupu. Proto není divu, že za Novákem dojížděli někteří mladí skladatelé z Brna, aby si u něho doplnili své hudební vzdělání. Na těchto dvou základech roste mladá generace skladatelská, která se svým uzráváním přišla do válečné doby.

Emil Axman (nar. 3. VI. 1887) znamená spojovací článek mezi moravskou a pražskou skladatelskou obcí. Jako moravský rodák má porozumění pro eruptivní, prudkou horoucnost Janáčkovu, pro niž našel ve svém nitru některé obdobné tóny. Je v základě romantik svým původem i veškerým svým cítěním. Z romantismu vyšel a čím dále tím uvědoměleji v něm spočívá. Je emocionální, horoucně citová osobnost, která se plně vyžije v náruživém pathosu a v náruživé expresivnosti. Přitom však jako Novákův žák dovedl tuto stránku své tvorby spojit s pevnou stavebností. Jeho hudební představivost je především melodická a zde opět převážně diatonická. Harmonická stránka překvapí často tvrdou, energickou mužností, která jeho náruživou citovost vždy dovede ochránit před přemírou sentimentu.

Lineární stavebnost, spojená s nezastíranou tvůrčí vášní tvoří základ individuality Axmanovy. Touto stavebností také roste po tektonické stránce nad romantický základ, i když svým cítěním zůstává romantikem. Proto také Axman tvoří zároveň přechod mezi generační skupinou, která šla uvědoměle za novým stylem, a mezi skupinou uvědoměle tradiční.

Začátky Axmanovy stěží daly tušit potomní jeho úctyhodný vzrůst. Jeho první skladby měly rapsodický ráz: jeho erupivní emociálnost nedala se ještě zvládnout formově. Ale asi tak od roku 1922 začíná se jeho projev vyjasňovat směrem pevně zvládnutého hudebního organismu. Tento proces dobře ukazuje jeho pět symfonií (1925—26, 1926—27, 1928, 1932, 1935), v nichž dospěl k podivuhodnému sloučení své inspirační náruživosti i hloubky s tektonickou bezpečností. Totéž dokumentují jeho tři smyčcové kvartety (1924, 1925 a 1929) a tři klavírní sonáty (1922, 1924). Vokální hudba má v celé jeho tvorbě místo zvláště významné. Je v podstatě lyrik se smyslem pro epickou stránku projevu. Jeho písňové cykly (Duha 1921, Noc 1924, Žalmy 1928, U plamene 1930) a zvláště jeho sbory (Z vojny 1916—1921, Měsíčné noci 1920 aj.) patří k nejvýznamnějším vokálním projevům českým z doby po převratu. Zcela samostatného místa v české hudbě si vydobyl svými kantátami. V nich dovedl Axman spojit všechny kladné stránky svého vývoje v jeden celek. Jsou to díla, jež při hlubokém citovém zaujetí mají svou myšlenkovou a tektonickou velikost. V nich se dotvořil Axman své monumentálnosti, která nepůsobí pouze svou stavebností, nýbrž zároveň svým vnitřním entusiasmem. Od kantáty *Moje matka* (1926) přes *Baladu o očích topičových* (1928) a *Ilonku Beniačovu* (1930) až po *Sobotecký hřbitov* (1934) stoupá projev Axmanův stále k větší intenzitě i hloubce výrazu a k většímu tektonickému vyjasnění. Zároveň s tím pak se objevuje u něho stále zřejmější příklon k tradici, kterou chápe Axman jako pevné zakořenění v rodné půdě; tato se mu stává čím dále tím více hlavním zdrojem jeho inspirací. Tak v Axmanovi má česká hudba svérázného zástupce směru, jenž uvědoměle se opírá o rodovou tradici a tím i o tradici české hudby posmetanovské, aby z těchto kořenů organickým růstem dospěl k vlastnímu hudebnímu světu. V posledních jeho dílech (*Sobotecký hřbitov*) je zřejmá u něho tendence ke stále většímu výrazovému i technickému oproštění. Je to jednak důsledek jeho stále intimnějšího příklonu k tradici, jednak negativní reakce to-

hoto svérázného ducha na některé technické hypertrofie moderní hudby cizí i domácí. A zde opět je nutno vyslovit podobnou obavu, jako při Martinů. Je ovšem jisto, že poměr Axmanův k tradici byl vždy daleko bližší nežli u Martinů a že nebyl nikdy vystřídán obdobím, v němž by skladatel tak bezvýhradně přilnul k západoevropským podnětům jako Martinů. Axman rostl vždy uvědoměle z domácí půdy a z domácího umění. Ale právě proto by byla veliká škoda, aby tento růst stále výše a stále k novým oblastem měl být nahrazen růstem do extensivity. Neboť Axman je celou svou osobností takřka předurčen k tomu, aby dotvořil to, co dosud svým dílem razil: *nový* styl rostoucí z domácí půdy.

Axman, žijící v Praze — je hudebním archivářem v Národním museu — představuje spojení rodových podnětů moravských s tradicí, jak se vyvinula v Praze. Další skupina skladatelů vyrůstá zcela z moravské půdy a představuje tak vlastní moravskou větev této generační vrstvy. Zahajují ji skladatelé Václav Kaprál a Vilém Petrželka.

Václav Kaprál (nar. 26. III. 1889), profesor brněnské konservatoře, je žákem Janáčkovým i Novákovým a je zajímavé, jak dovedl tyto dva podněty spojit. Je rozený lyrik bohatého fondu. Lyrická horoucnost a neobyčejně jemně reagující citovost se u něho pojí s hlubokou kontemplací i s prudkou vášnivostí. Proto byl mu vždy velice blízký Janáčkův horoucí lyrismus a ona ojedinělá intenzita hudebního výrazu, která pro okamžitý lyrický dojem dovede razit pronikavou hudební myšlenku. Tento Janáčkův hudební výraz měl nadmíru plodný vliv na vývoj hudebního myšlení Kaprálova a zatlačil vlivy Chopinovy, které se objevily v jeho raných skladbách a zanechaly stopy v metodě klavírní stylisace. Z něho si Kaprál vytvořil svůj vlastní výraz, který se vyznačuje osobitou a pronikavou intenzitou a jedinečností; to znamená, že vytryskne z konkrétní lyrické nálady a je příznačný jen pro ni. Tuto expresivnost si doplnil novákovským komposičním rozmyslem a zvláště Novákovým smyslem pro harmonickou barvitost. Kaprál proto představuje skladatele neobyčejně pružného, hudebně bohatého a barvitého fondu, u něhož bezprostřednost hudebních myšlenek nikdy není zastřena technickou převahou. Nepíše mnoho. Ale co napíše, má vždy znak tohoto nejvnitřnějšího hudebního požití. Tato tendence k intenzitě výrazu i stavby

se jeví v jeho dosavadním vývoji v tom, že dosud položil hlavní důraz ve své tvorbě na skladbu klavírní, komorní a píseň, tedy na obory, které vedou ke zvýšené ekonomii prostředků a ke zvýšené koncentraci výrazu. Vyšel z klavírního stylu, při čemž mu byli vzory Chopin a Novák (Lyrica 1907—11, Ukolébavky jara 1916—17, Suita romantica 1918). Ale záhy, opíraje se o janáčkovské zintenzivnění a zvroutnění výrazu, propracovává se k vlastnímu stylu v I. klavírní sonátě (1912) a nalézá jej ve druhé sonátě (1926), kde se již osvobozuje od tónů chopinovských a dospívá k osobité soustředěnosti formové. Třetí sonáta (1930) ukazuje Kaprála již na výši plně vyvinuté výrazové a tektonické individuálnosti. V ní jeho lyrický fond se zdvihá až k tónům heroického pathosu. Je to jedno z nejpozoruhodnějších děl moderní české klavírní tvorby. Mezníkem Kaprálova vývoje jsou jeho klavírní Miniatury (1922). V těchto krátkých skladbičkách dovedl nakupit skladatel neobyčejné bohatství zhuštěného hudebního myšlení. Jimi vstoupil na nové pole výrazové a tektonické. Dosavadní základ si obohatil novými výboji, k nimž dospěl na základě individualizovaného hudebního domýšlení jednotlivých hlasů, dospěv při tom harmonicky k atonalitě, která se však nestala jeho kompozičním principem, nýbrž obohatila jeho potomní harmonickou představivost, kotvící v tonalitě, o nové souzvuky. Tých skladebný princip, přenesený na smyčcový ensemble, ukazuje jeho první smyčcový kvartet (1925), kdežto ve druhém kvartetu s barytonovým sólem (1927) spojuje svůj nový styl s lyrickým prohloubením. Kaprálovy sbory a zvláště písně vynikají intimním lyrickým kouzlem. Je to zvláště cyklus Pro ni (1927), Píseň podzimu se smyčcovým kvartetem (1929) a Uspávání s orchestrem (1932). V nich dovedl spojit kouzlo hluboké melodické krásy s vyrovnaným oproštěním tektonickým. Tých rys ukazují jeho orchestrální idylky (1931) a Sonatina bucolica (1936). Naproti tomu poslední jeho větší skladba, klavírní Fantasie (1934) je skladba směle vržená, plná vzletu a vzbuřené citu a vzletná ve stavbě. Pro intenzitu a osobitost svého výrazu i pro odvahu, s jakou jde za novými zvukovými výsledky má Kaprála v mladé generaci na Moravě vynikající místo, i když jeho dílo není počtem a rozsáhlostí veliké.

Zcela jinou osobností je *Vilém Petrželka* (nar. 10. IX. 1889), profesor brněnské konservatoře. Pro jeho uměleckou fyziogno-

mii je příznačná převaha komposičního intelektualismu nad citovou bezprostředností a nad emocionálností. Proto záhy se dostal do atmosféry Novákovy tvůrčí metody, třebaš byl dříve rovněž Janáčkovým žákem. Ale jeho povaze nehověla emocionální výbušnost Janáčkova. Daleko bližší mu byl Novákův komposiční rozmysl a jeho záměrná stavba harmonická. Jeho převažující intelektualismus jej sblízuje s Jirákem. Intenzita a jedinečnost výrazu není podstatnou stránkou jeho tvorby. Působí svou konstrukcí, přičemž myšlení melodické se prostupuje s akordickou stavbou, pro niž je příznačná snaha kumulovat nad sebou akordy. I k tomu našel podněty u Nováka. Nejvlastnější půdou jeho projevů byla dlouho klavírní hudba a píseň se sborem. V nich docílil často velmi pozoruhodných výsledků a v nich také se odehrává jeho vývoj ke skladatelskému osamostatnění. Smyčcový kvartet c moll (1915), cyklus sborů Život (1914—16), písňový cyklus s orchestrem Živly (1916) a klavírní cyklus Písně poesie a prózy (1917) rostou ještě zcela z novákovské komposiční metody i z jeho výrazového okruhu, ale vynikají přitom mladistvou svěžestí hudebního projevu. V houslových skladbách Z intimních chvil (1918) a v písňovém cyklu Samoty duše (1919) se Petrželka znenáhla osamostatňuje k vlastnímu výrazu, který se vyznačuje větším zdůrazněním melodického myšlení a širší stavebností. Tehdy také směřuje k větším formám, jak ukázala jeho kantáta Hymnus k slunci (1921) a symfonická báseň Věčný návrat (1922—23), v níž však ještě stojí na půdě čistě romantického řešení programnosti. K cíli dochází zase v písni a komorní hudbě. Jsou to opět dva písňové cykly, kde se Petrželka dotvořuje vlastní skladatelské metody : Cesta (1924) a zvláště Štafeta se smyčcovým kvartetem (1927), dílo, které patří zároveň k nejlepším písňovým cyklům v dnešní české hudbě. Synthesou svého novákovského základu s některými rysy moderního konstruktivismu a s novou vlastní průbojnou melodií si tvoří styl, jímž se staví do přední řady těch, kteří na Moravě bojují za modernost hudebního projevu. Tento obraz je pak doplněn mužskými a ženskými sbory op. 17 a 18 (1926, 1927) a Fantasií pro smyčcový kvartet (1927), v níž konstruktivní složka má zřejmou převahu. Svůj nový styl aplikoval opět na velkou formu v kantátě Námořník Mikuláš (1929), která při vší pronikavosti řešení nedosáhla té formové a výrazové koncisenosti, jako Štafeta.

V čele skupiny skladatelů této generační vrstvy, kteří vyšli podstatně dále z okruhu podnětů, jež jim dali jejich učitelé, stojí *Jan Kunc* (nar. 27. III. 1883). Jeho východisko je dáno přirozenou a spontánní hudebností a citovou impulsivností. Proto jej v mládí zaujal Dvořák svými bohatými muzikantskými tóny a to se nejzřetelněji projevilo v jeho hudebně svěžím smyčcovém kvartetu (1909). Na těchto šťastných hudebních předpokladech, k nimž přistoupila také inteligentní a zvědavá osobnost umělce, vyvíjel se k vlastnímu projevu tím, že spojil náruživou a výrazově pronikavou melodiku Janáčkovu s harmonickou a formovou stavebností Novákovou. To dosvědčují jeho písňové cykly *Smutky* (1904), *Ze života* (1908—14) a mužské sbory op. 11 (1912). Těmito skladbami vzbudil Kunc oprávněné a nemalé naděje. Přitom zůstal bytostným romantikem celou svou povahou a romantismu zaplatil daň svou symfonickou básní *Píseň mládí* (1916), kde se přihlásily zajímavé podněty novoromantické, zvláště Wagnerovy, a v některých ze svých pozdějších skladeb klavírních se dostal Kunc dokonce do ovzduší hudby Schumannovy a Čajkovského. To ale již souvisí s úřední činností Kuncovou jako ředitele brněnské konservatoře. Je tím zřejmě odváděn od skladatelské činnosti. Jakého myšlenkového elánu je schopen i při tomto úředním přetížení, ukazuje nejlépe jeho houslová sonáta (1931), překypující romantickým vzletem hudebních myšlenek. Janáčkův směr zastupuje v této skupině *Josef Černík* (nar. 24. I. 1880). Byl sice také Novákovým žákem, ale vliv Novákův nezanechal u něho zřejmé stopy. Z Janáčka si odnesl jeho vokální melodický typ a rapsodickou expresivnost a ovšem zájem o lidovou píseň. Tyto složky prostupují jeho sborové a písňové cykly i orchestrální skladby. Černík je mimo to vynikajícím sběratelem lidové písně, jíž věnoval také značnou literární činnost. *Vladimír Ambros* (nar. 18. IX. 1891) prošel rovněž rozhodujícím vlivem Janáčkovým, jak dokazuje jeho opera *Ukradené štěstí* (1926). Nezůstal však při tom a záhy přibrál vliv francouzského impresionismu, zvláště Debussyho, a není vzdálen melodické výraznosti Pucciniho. Směřuje k velkým formám (symfonická báseň *Beskydy* 1929, rozhlasová opera *El Christo de la Luz* 1927 aj.). V posledních skladbách se jeví jako bystrý a vtipný glosátor nejnovějších konstruktivistických směrů, s nimiž však sotva kdy se ztotožní, neboť Ambros je v základě čistě romantická povaha. Jeho vrstevník *Josef*

Blatný (nar. 19. III. 1891) je sice žákem Janáčkovým, ale z příznačných znaků svého učitele neobrazí ve své hudbě nic. Vyznačuje se zvláštní čistotou kompoziční techniky a cudnou zdrženlivostí hudebního výrazu — nepochybně vliv jeho varhanického povolání. Nekomponuje mnoho, ale co napíše, má pečeť technické a výrazové vytříbenosti. Není ve svém hudebním myšlení výbojným zjevem; je oddaným služebníkem čisté krásy ve svých písních, sborech, houslové sonátě (1926) a smyčcovém kvartetu (1929). Z Janáčkových folkloristických zálib vyšli *Jan N. Polášek* (nar. 16. IV. 1873) a *Hynek Bím* (nar. 5. III. 1874). Jsou obratnými upravovateli lidových písní.

Generační vrstva, o níž mluvíme, má dále skladatele, kteří celým rázem svého umění rostou z tradice české hudby a k ní se také hlásí. Přišli svým vývojem do doby, kdy se jednak začala chápat velikost Smetanova, jednak se přihlašoval ke slovu J. B. Foerster, tento přesvědčený a pokorný tradicionalista. To byly také hlavní zevní podněty tohoto směru.

Přítom však nutno říci, že se význam Smetanův pro moderní českou hudbu nepochopil v plné hloubce jeho významu. Smetanovská tradice nemůže nikdy znamenat tolik, jako ulpívání na příznačných výrazových znacích Smetanovy hudby. To by bylo zcela proti duchu Smetanovu. Smetanismus znamená především nebojácný hudební výboj, odvážný pokrok, který sice se opírá o tradici, ale nikoliv proto, aby v ní měl důvod pro pohodlnické setrvávání v naučené skladatelské metodě, nýbrž naopak, aby v ní našel výzbroj pro další organický, ale zároveň energický vývoj. Smetanovská tradice má sloužit hudebnímu pokroku a nikoliv jej zdržovat. Ale smetanovská tradice by měla znamenat ještě něco konkrétnějšího. Dosud se stále nechápe podstata hudební velikosti Smetanovy. Není v jeho mimo-hudební ideovosti. Tuto velikost dlužno hledat v tom, kterak ve svém díle stmelil hudebně myslitelskou velikost i hloubku se strhujícím vzletem hudebních myšlenek. Smetana se stále nechápe v té budovatelské vášni, v onom geniálním promyšlení a domyšlení hudebních myšlenek až k pevně vystavěnému organismu. Nechápe se, že právě v této jeho tvůrčí metodě je vlastní podstata jeho velikosti, monumentality a pronikavosti. A tu dlužno říci, že posmetanovské generace nedovedly navázat na tutu stránku Smetanovy osobnosti. Ve Smetanovi byl hledán buď idylik a buffonista nebo ideový romantik. Ale že

Smetana byl v jádře hudebně myslitelský a hudebně budovatel-
ský zjev rázu Beethovena, že právě tímto znakem postavil
českou moderní hudbu na evropský základ, na to česká hudba
posmetanovská nenavázala. Stačí promyslit metodu Smetanovy
tvorby, aby v ní ještě dnes byly nalezeny nedocenené podněty
pro moderní českou hudbu. Upozorňuji aspoň na jednu stránku.
Posmetanovská hudba trpí — výjimky potvrzují pravidlo —
krátkodechostí hudebních myšlenek. V jedno - až dvoutaktovém
motivku, opakovaném buď doslova nebo šablonovitě obměňo-
vaném, je dáno myšlenkové těžiště celé skladby. Moderní
české hudbě se nedostává širěji vybudovaných myšlenek, ce-
lých velkých pásem, které by byly organicky semknuty jed-
notnou myšlenkovou klenbou. Ta osudná metrická a periodi-
sační formule 2+2 po případě i 1+1 se stala metlou české hudby
a ohrozila i mistry, kteří jinak českou moderní hudbu vedli
rázně kupředu. Studujte vedle toho stavbu takové vstupní
pasáže Smetanovy Šárky, kantilény A dur z téhož díla, geniální
organickou strukturu scény u mohyly z Libuše, strhující a při-
tom tak pevně skloubený proud Pražského karnevalu a pozná-
te, co znamená hudebně myšlenková velikost. Tím není řečeno:
dělat to tak, jako Smetana. Ale tím má být ukázáno, odkud
by bylo možno a třeba vyjít ve smetanovské tradici. Tedy tradice
chápaná nikoliv jako pohodlné napodobování výrazu a idylich-
nosti, nýbrž tradice jako podnět k nové hudebně myšlenkové
velikosti a pronikavosti. Této tradice je nám třeba, ale tato
tradice se dosud neobjevila. Snad proto, že studium Smetanova
díla není dosud tak daleko, aby poučovalo o těchto kořenech
Smetanovy velikosti.

Samostatné postavení mezi našimi tradicionalisty má *Otakar Šín* (nar. 23. IV. 1881). Byl žákem pražské konservatoře
v době, nežli tam působil V. Novák. Jeho tvorba, která pronikla
na veřejnost, je nečetná. Dva smyčcové kvartety (1922, 1928—
—29), symfonická báseň *Král Menkera* (1916), mužské sbory,
písně a klavírní skladby prozrazují hlubokou hudební intelligen-
ci a smysl pro stavebnost. Šín si tvořil vlastní výraz i vlastní
systém kompoziční. Nic všedního neprojde jeho hudebním pro-
jevem. V novější době se však soustředil k teoretické práci
a jeho *Nauka o harmonii* (1922 a 1933) patří k nejpozoruhod-
nějším dílům dnešní teoretické literatury. Rovněž vývoj *Jindřicha Hyblera* (nar. 31. XII. 1891) má v této skupině zcela samo-

statný ráz. Vyšel ze Schönberga a ve svých prvních skladbách byl nejvíce ze všech soudobých českých skladatelů oddán Schönbergově expresivnosti. Ale záhy poznal, že tato cesta by jej mohla svést k amorfnosti, a proto hledal protiváhu v přísné kompoziční logičnosti Zichově a nakonec našel svůj svět v těsném a láskyplném přilnutí k J. B. Foerstrovi. V jeho komorních kantátách (*Dedikace* 1928, *Sierra ventana* 1933 aj.) a v písních (*Sluneční hodiny* 1917, *Osamělý večer* 1917 aj.) se projevuje Hybler jako jemně cítící lyrik, který dovedl foerstrovské podněty často velmi zajímavě spojovat s hledáním nových výrazových cest. V této skupině patří k nejosobitějším a nejsamoostatnějším zjevům.

Mezi tradicionalisty této generace jsou skladatelé, kteří sice hluboce pochopili některé stránky svých vzorů, ale svým dílem se nepostavili v čelo těch, kteří výraz i tvar české hudby vedou na nové cesty. *Václav Kálík* (nar. 18. X. 1891) prošel skladatelskou školou Novákovou, od něhož si přinesl smysl pro přísnou stavebnost. Pro jeho skladatelský projev je příznačný vroucí, někdy extatický lyrismus a to jej přiblížilo daleko více k Foerstrovi a také k některým stránkám Smetanovým. Ve skladbách svého mládí, v klavírních a houslových dílech (*Suita*, *Malé intermezzo*) překvapil podivuhodnou svěžestí a bohatstvím hudebních myšlenek i smyslem pro přísnou stavebnost. Jeho mužské a ženské sbory vyrůstaly z Foerstrova sborového stylu a vynikaly mimořádnou lyrickou hloubkou. Kálík v těchto skladbách byl na nejlepší cestě, aby se dotvořil té smetanovské tradice, o níž právě byla řeč. V novějších svých orchestrálních skladbách, zvláště v pozoruhodné *Fantasi* pro smyčcový orchestr, v symfonii *Adrie* a v *Mírové symfonii* zdůrazňuje více stránku technického konstruktivismu. *Miroslav Krejčí* (nar. 4. XI. 1891) je sice Novákovým žákem, ale povahou svého umění, pro něj je příznačná mužná a zdrženlivá ušlechtilost, se kloní více k této skupině tradicionalistů. Jeho skladby vynikají pečlivě promyšlenou tektonikou, která celkem zachovává styl Novákovy školy z doby předválečné a válečné a výrazově se pohybuje ve sféře blízké Foerstrovi. Jeho hudba je vždy ušlechtilá, i když nepřináší nové výrazové a technické výboje. Napsal tři smyčcové kvartety (1913, 1918, 1926), dva kvintety (1924, 1925—26), vokální symfonii (1930), sbory a četné jiné menší skladby. *Záboj Bláha-Mikeš* (nar. 22. XI.

1887) byl sice Novákovým žákem, ale celou svou osobností zůstal vzdálen světa svého učitele. Je nakloněn spíše ke kontemplaci a k diskrétnímu lyrickému kvietismu, a proto svou uměleckou povahou je bližší J. B. Foerstrovi. Jeho význam je hlavně v písni (Japonské 1914, Biblické 1914, Nokturna 1914, Milostné 1918, Veselá láska 1916—18, Hovory se smrtí 1919, Na zaváté cestě 1921). K přímým žákům Foerstrovým z této generace patří *Rudolf Vohanka* (nar. 28. XII. 1882). Za svého pobytu ve Vídni před převratem studoval skladbu u Foerstra. Ve svých komorních skladbách a v oratoriu Jan Hus (1914) a v kantátě Bílá hora (1922) nedovedl přinést něco, co by stálo nad předválečným romantismem. Jemu blízký je *Jindřich Vojáček* (nar. 11. VII. 1888), jemuž hladká komposiční technika a nerozpačitá inspirace umožňuje psát velké, extensivně založené formy. Má dosud pět symfonií, četné orchestrální skladby, dvě opery vedle komorních a menších skladeb. Sem patří též *Rudolf Chlup* (nar. 8. IX. 1879), jenž se vyjadřuje menšími formami, zvláště sbory a písněmi. V této generaci našich tradicionalistů má *Milan Balcar* (nar. 13. XII. 1886) potud zvláštní postavení, že svým skladatelským projevem navazuje na Fibicha, což je v této generaci ojedinělý případ. K tomu se pak přidružil vliv Foerstrův. V písních dovedl spojit tyto tradiční rysy se značnou lyrickou prohloubeností.

Složitým vývojem prošla *Julie Reisserová* (nar. 9. X. 1888). Její první skladby se vyznačovaly spojením volné, ještě málo ukázněné fantasie s lyrismem rázu Foerstrova, jehož byla žákyní v prvních letech po převratu. Ke komposičnímu ukáznění došla v pařížské komposiční škole Alb. Roussela, kterou navštěvovala 1925—1930. Od té doby její výraz i její technika nabyly jasného, vytříbeného rázu, v němž je spojen jiskřivý esprit Rousselův, umožněný živou fantasijností skladatelčinou, s lyrickou opravdovostí Foerstrovou. To se jeví nejvíce v písních (cyklus Březen s orchestrem 1930), kdežto v klavírních a orchestrálních skladbách (La Bise 1928, Letní den 1931, Suita, Pastorale) převládá duch francouzský. Skladatelka představuje zajímavou syntesu českého tradicionalismu foerstrovské provenience s tóny francouzského espritu. Stranou české hudební tradice se vyvíjel *Otakar Hřímálý* (nar. 20. XII. 1883). Žil od mládí v Černovicích v Bukovině a v Moskvě a vyšel výlučně z ruské skladatelské školy Rimského-Korsakova, jehož hudba

měla na něho rozhodující vliv. To se jeví jednak v komorních skladbách, nejvíce však v orchestrálních (dvě symfonie 1910—11, 1928, Variace 1920 aj.) a v opeře *Idyla bílého lotosu* (1922—26). Jsou neseny vesměs duchem novoruské hudby s některými vlivy francouzského impresionismu.

Na Slovensku se neobjevil žádný skladatel toho významu, aby byl mohl representovat generaci, o níž právě mluvíme. Ba ani z dřívější generace, která následovala po zakladatelích české moderní hudby, nevyšel nějaký reprezentativní zjev, který by se mohl přiřadit svým významem ke slovenským spisovatelům rázu Josefa Gregora Tajovského, Ivana Kraska, Martina Rázusa aj. Příčina byla v tom, že na Slovensku v době před převratem nebylo vhodných podmínek, aby tam vyrostla samostatná hudební tradice slovenská. Bylo třeba, aby přirozené hudební nadání Slováků, dosvědčené ojedinělým bohatstvím lidové písně a její impulsivní i hlubokou emocionálností, bylo svedeno do nějakého kulturního střediska, v němž by soustavnou prací několika generací se vytvořila půda, z níž by mohly vyrůst nové květy hudební kultury slovenské. Za maďarského režimu nebylo takového význačného ohniska s vyspělou samostatnou kulturní tradicí. Literatura let osmdesátých a devadesátých — tedy asi tak z generace našich zakladatelů české moderní hudby — měla sice svého Svetozara Hurbana Vajanského (1847—1916) v Turč. Sv. Martině, nebo Hviezdoslava (1849—1921) v Kubíně, ale tito a jiní spisovatelé slovenští netvoří prostředí, jehož bylo třeba, žijí a působí příliš individualisticky, odloučeně od sebe. Byl to ovšem následek politické persekuce maďarské, která by sotva byla připustila nějaký kolektivní útvar kulturní, v němž by se tvořilo centrální ohnisko slovenských kulturních snah. Jisto však je, že tento ráz slovenské kultury, tato individualistická roztržitost a tento nedostatek soudržného kulturního kolektivu, z něhož by byla mohla vyrůst ukázněná kulturní tradice slovenská, jak tomu bylo v Praze nebo i v Brně, byla hlavní příčina, proč na Slovensku se neobjevují skladatelé, kteří by mohli svým významem se přiřadit k českým skladatelům v Praze a na Moravě. Není tam nějaké význačné skladatelské školy nebo skladatelského směru. Není ani slovenského hudebního ústavu, jenž by vychovával své skladatele, jako byla pražská konservatoř nebo brněnská varhanická škola, není před převratem sloven-

ského divadla, k němuž by se připínaly snahy o vytvoření slovenské opery, není před převratem vyspělé kultury sborového zpěvu, jenž by vyvolal samostatný směr slovenské sborové tvorby, není slovenského orchestru. Tato násilná kulturní pauperisace byla krutým důsledkem předpřevratové maďarisace. Jednu nadmíru slibnou příležitost si dalo ujít Slovensko: J. L. Bellu. Tento novoromantik měl všechny podmínky, aby na Slovensku založil školu, jež by přimknutím k evropské kultuře vytvořila samostatný, individuálně vyhraněný směr slovenský. Ale opět se zde projevila ona kletba předpřevratové individualistické nesoudržnosti slovenské. Bella žil osamoceně, bez prostředí, bez skupiny následovníků. Zevní příčinou toho byla ovšem okolnost, že jeho působení na Slovensku bylo pouhou prchavou epizodou a že svá nejlepší tvůrčí léta prožil za hranicemi v Sedmihradsku. Když pak se po převratu vrátil na Slovensko, nebylo již vhodné doby, aby se svým novoromantismem mohl vykonat nějaké pronikavé tvůrčí poslání ve své zemi. Je ovšem otázka, byl-li by mohl tento úkol provést v tom případě, kdyby byl zůstal na Slovensku. Nebyl by se stal také on obětí tehdejšího režimu kulturně politického na Slovensku?

Za těchto okolností procházela slovenská hudba v době, kdy v Čechách a na Moravě se tvoří samostatná hudební kultura, vývojovým stupněm, který se objevuje jako začáteční stadium u těch národních kultur, jež se hlásily k obnovenému životu v době romantismu. Tehdy romantické uctívání lidového života a lidového umění jako prapůvodních projevů národního ducha vytváří směr romanticky pojatého folkloru, jenž v imitaci lidového umění anebo v těsném přimknutí se k duchu tohoto umění vidí jedinou cestu, která vede k vytvoření národní umělecké kultury. Je to směr, který získává na intenzitě tím více, čím více se objevuje směrem k východu, tj. směrem k těm zemím, kde lidové projevy si uchovaly poměrně největší míru svých zvláštností. Tuto fázi prodělala obrozenecká kultura v Čechách, silněji na Moravě a nejvíce na Slovensku. Tam tento směr zcela ovládl, a to v době, kdy v Čechách a na Moravě hudební kultura jde již za zcela jinými cíli.

Skladatelé této předválečné generace chodili si pro technickou erudici skladatelskou buď na konservatoř do Pešti, Vídně nebo do Lipska. Jejich skladby byly vesměs nesené duchem

slovenské lidové písně, z níž se snažili vytvořit slovenský směr skladatelský. K této generaci patří *Milan Lichard* (nar. 24. II. 1853), *Desider Lauko* (nar. 8. XI. 1872), *Viliam Figuš-Bystrý* (nar. 28. II. 1875), žák peštské konservatoře, skladatel úspěšných písní, sborů a lidové opery *Detvan* (1924—26), významný sběratel lidových písní, *Mikuláš Schneider-Trnavský* (nar. 24. V. 1881), žák vídeňské a pražské konservatoře, skladatel písní, sborů a vydavatel slovenských písní, *Mikuláš Moyzes* (nar. 6. XII. 1872), žák peštské konservatoře, jenž vedle písní psal chrámovou hudbu aj.

Tito všichni skladatelé představují směr, který ze stanoviska vývojového jistě chápeme jako nutný první stupeň slovenské moderní hudby, ale nikoliv jako její cíl. Je to něco podobného, jako byla v Čechách obrozenská hudba kolem Škroupa nebo kolem Věnce. Z této fáze se musila slovenská hudba dostat dále a výše, měla-li se uhájit v soutěži s hudbou evropskou. Neboť také pro ni je závazná a směrodatná úroveň evropská. K tomu zevní podmínky byly utvořeny po převratě, kdy slovenská hudební tvorba byla postavena před nové možnosti a úkoly.

Další generační vrstva — asi tak dnešní třicátníci a čtyřicátníci — přišla v letech svého uměleckého vývoje již do doby popřevratové a proto zevní podmínky jejich uměleckého růstu se utvářely podstatně jinak, nežli v předchozí generační vrstvě. Dělidlem je zde válečná doba a státní převrat. Třebas nepatříme k těm, kteří v těchto velikých politických událostech hledají nepřekročitelný předěl v kulturním vývoji evropském, třeba i zde je nutno hledat a nalézat vývojovou kontinuitu, přece i při tom kulturní poměry, za nichž vyrůstala tato generace, byly zcela jiné, nežli poměry, které spolupůsobily na utváření generace, o níž právě byla řeč. Založení samostatného státu československého otevřelo také hudební kultuře české nové dalekosáhlé možnosti. Nová generace prožívá především ono horečné dohánění západoevropské hudby, které je tak příznačné pro první léta popřevratová. Za války byl styk s evropskou kulturou násilně přerušen, takže válečná léta znamenala po této stránce dobu nucené izolace. Po převratu byl tento nedostatek doháněn tak, že se často šlo až do extrému. Žádný experiment v hledání nových prostředků výrazových, třeba by to byl experiment pochybné tvůrčí hodnoty, nebyl toho druhu,

aby se mu nadšeně netleskalo v přeplněných koncertech, na nichž se obecenstvo, lačné po nových a nezvyklých zvukových sensacích, sytilo moderní hudbou. Byl to hlavně Stravinskij, kruh pařížské Šestky, Honegger, Hindemith, Prokofjev a celý směr tzv. asentimentálního motorismu, který tehdy byl uváděn do české hudby po převratu. A tyto proudy měly rozhodující vliv na utváření nové generace popřevratové a na její nové stylové cítění. To také změnilo poměr této generace k jejím učitelům.

Mistři předchozí generace — Foerster, Novák, Suk, Ostrčil — přicházejí do této doby se svými zralými díly, jež rostou z předpokladů doby předválečné, tedy ještě z romantických základů. Není divu, že v očích mladých pozbývají již nimbu revolučnosti a odboje a že mladí začínají na ně pohlížeti již jako na „klasiky“, jejichž dílo navazuje organicky na tradici české hudby.

Tak roste nová popřevratová generace skladatelská, která si přináší zcela nové stylové cítění a novou stylovou orientaci. Nestačí jí romantická metoda hudební tvořivosti, která znamená vyvrcholení a zároveň i rozpad toho systému, jenž se začíná hudebním barokem kolem 1600. Její cítění a její hudební představitost hledá nové cesty, po nichž by došla k novému principu komposičnímu. Navazujíc jednak na Schönbergovo rozleptání romantického systému hudebního, jednak na princip nové lineárnosti a motoričnosti, který se uplatňoval v západoevropské hudbě z let poválečných a opírajíce se při tom o výsledky, k nimž došli i naši již hotoví mistři předchozí generace, kteří, stojíce ještě na romantické půdě, dotvořili se silou své hudební imaginace principů nového stylového cítění, vystoupili skladatelé této popřevratové generační vrstvy jako hledatelé nového stylu české moderní hudby. Novost, netradičnost, nekonvenčnost melodická, harmonická a tektonická stává se jim při tom hlavním vodítkem. Za touto protitradiční revolučností vidí ovšem zřetelnou vývojovou kontinuitu ten, jenž je zvyklý pohlížet na kulturní proud s perspektivou celých vývojových úseků; tuto organickou souvislost s minulostí jsme mohli postihnout ve všech předchozích generacích. Spojovacím článkem je zde dílo Nováka, Suka a Ostrčila. A ovšem dlužno v této mladé generaci co nejživěji uvítat statečné bojovníky za nový styl české hudby, za uvědomělý pokrok v říši tónové představitosti a tónové tvořivosti. Oni to

jsou, kteří stojí na stráži, aby česká hudba neutkvěla na vydo-
bytých oblastech a aby stále rozšiřovala a prohlubovala své
obzory. Jsou burcovatelé z kvietismu ke stále nové a průbojně
tvůrčí aktivitě. A jen v této aktivitě je záruka dalšího zdra-
vého vývoje české moderní hudby.

Vedle nových proudů hudebních doléhají na tuto popřeva-
tovou generaci také nové podněty inspirační. To, co ucítili
na sobě skladatelé generace Vomáčkovy, Kříčkovy a Jirákovy
v době svého uměleckého uzrávání, doléhá plnou silou na tuto
mladší generaci v době jejího mladistvého vývoje. Boří se nad-
osobní ideály, které v době romantické byly předmětem entu-
siastické víry a tedy zdrojem tvůrčí monumentality a velkory-
sého pathosu výrazového i tektonického. Za válečných let
a ještě v první době po převratu se zdálo, že obrozená idea
národa bude naplněna nových duchem, a to vlivem Wilsonovy
doktríny o sebeurčení národů. Jenomže obnova, či spíše nové
pojetí této ideje nebylo možné bez nejužší spojitosti s otázkami
sociálními. A právě v této věci nastal po převratu největší
zmatek. Složení evropské společnosti prochází tehdy nejtěžší
krisí. Na jedné straně se zřetelně vyžívá liberalismus a rela-
tivismus měšťanské společnosti, která dotud udávala směr ce-
lému kulturnímu životu a mravním ideálům. Mravní a názorový
relativismus a filosofický pragmatismus, který vrcholí v le-
tech těsně před válkou a za války, zasáhly ještě mladou gene-
raci popřevratovou v jejím prvním vývojovém elánu. Byl to zá-
sah neblahý a škodlivý, jenž nalomil v ní odvahu k víře, k entu-
siasmu a ke tvůrčí vědomé velikosti. Z tohoto zdroje nemohla
vytrysknout nějaká velká a pronikavá tvůrčí myšlenka. Na
druhé straně roste v Rusku po revoluci nový svět, naplněný
úžasnou vírou v pracujícího člověka, v kolektivní řád založený
na práci člověkově nikoliv pro zisk podnikatelů, nýbrž pro
blaho státu a pro blaho lidstva. V Rusku roste nová morálka
práce, nový entusiasmus práce, nová víra v práci. Vedle této
vznešené nadosobní ideje blednou všechny ty subjektivistické
a egoistické křeče, jimiž v odumírajícím liberalismu doznívají
zároveň poslední síly romantismu. Jenomže v prvních deseti
až asi tak dvanácti letech po převratu se u nás nechápal — až
na některé vzácné výjimky — tento ideový význam SSSR
pro vývoj celé společnosti lidské. Příčina ovšem byla nejen
v nás, nýbrž i v Rusku. Musil přijít celý onen veliký státní
vývoj, daný linií Lenin až Stalin, aby byla zřejmá možnost

nové sociální ideje ruské. Proto v prvních letech po převratu prožívá mladá generace dobu zmatků a nejasností. Není tehdy ještě nějaké pevné náhrady za rozpad předpřevratových ideálů. Do této ještě neujasněné a neustálené doby je vržena druhá generační vrstva našich skladatelů. Je pochopitelné, že to musilo mít pronikavý vliv na inspirační podněty této generace a tím i na jejich hudební projev.

Popřevratová doba přináší i některé velmi významné vnější podmínky pro rozvoj mladé skladatelské generace. Především založení samostatného státu československého přineslo zvýšenou intenzitu kulturního života. V hudbě se to projevilo v koncertním i operním životě. V Praze vedle spolku pro komorní hudbu, jenž po převratu představuje spolek s ustálenou tradicí, a vedle Čes. filharmonie vzniká 1920 Spolek pro moderní hudbu, jenž si klade za cíl seznamovat své členy s nejnovějšími zjevy hudební tvorby. Zabráním Stavovského divadla 1920 se rozšiřují možnosti pražské opery a jmenováním Otakara Ostrčila šéfem opery na začátku roku 1921 se otvírá operní scéna Národního divadla také novým směrům (Bergův Vojcek) a buduje se tam nový reprodukční styl české operní tvorby od doby Smetanovy hudebně i režijně za vedení Ferd. Pujmana. V Brně 1919 je reorganisována opera, která pod iniciativním vůdcovstvím Frant. Neumanna se stává repertoárně avantgardní scénou. Tamtéž je již 1919 založen Klub mladých, od 1922 moravských skladatelů, jenž se snaží rozšiřovat hudební obzory v Brně o poznání nových směrů domácích i cizích. Brněnská Filharmonická beseda jde pak stále statečně kupředu ve své obětavé ochotě být útočištěm nejnovějších kantátových děl českých soudobých skladatelů. V Bratislavě je založeno 1919 nové Národní divadlo, jehož prvním úkolem za vedení Zunova a od 1923 O. Nedbalova bylo nahrazovat v Bratislavě dosavadní nedostatek české operní tradice, na němž by pak mohla vyrůstat slovenská operní tvorba. Pro vzrůst nové skladatelské generace zvlášť významné byly změny v odborném hudebním školství. Pražská konservatoř byla rozšířena o mistrovské třídy kompoziční, pro něž získáni byli vedle Nováka J. B. Foerster a Jos. Suk. Tím se situace skladatelského dorostu podstatně změnila, neboť nyní vedle Novákovy skladatelské školy roste v Praze škola Foerstrova a Sukova. V Brně byla 1919 založena nová konservatoř za ředitele Jana Kuncce. K ní byla přičleněna Janáčkova mistrovská škola skladatelská.

Podobný význam pro Bratislavu měla Hudobná akadémia. Tak vedle Prahy vznikají nová kulturní a hudební střediska v Brně a v Bratislavě a tato konkurence mohla působit jen povzbudivě na větší intenzitu hudebního života. Také v jiných městech nového státu se objevuje čilý hudební ruch, jako v Olomouci, Mor. Ostravě, Znojmě, Kroměříži, Čes. Budějovicích, Král. Hradci, Plzni, Pardubicích aj. Rozhlasem se otvírají mladé skladatelské generaci netušené možnosti. Je to hlavně spojení s celým světem, které, i když nepřineslo pro rozvoj moderní hudby tolik podnětů, kolik by bylo při možnostech Rozhlasu očekávat, přece do velké míry doplnilo koncertní život, zvláště v místech, kde lokální poměry nedávaly takové možnosti, jako v Praze. K tomu všemu pak přistoupily nové hmotné podpory skladatelů, jako organizace Ochranného sdružení autorského, založení státních cen a Smetanovy jubilejní nadace v Brně.

Za naznačených okolností rostla skladatelská generace, o níž bude řeč, za zcela jiných poměrů nežli všechny generace dřívější. Souhrnně lze říci, že po stránce vnějších podmínek, po stránce organizace studia, spojitosti s evropskou hudbou a hmotné podpory přišla tato generace do nepoměrně lepší doby, nežli bylo dříve. Ale po stránce vnitřního vývoje přichází do let neobyčejně těžkých, kdy zároveň s názorovým zmatkem popřevratových let se udává stylový zlom romantismu a kdy se hledají usilovně cesty za novým stylem, dosud více tušeným nežli vědomě budovaným. Nebylo věru snadné, aby si našla svou pevnou orientaci generace, která umělecky roste v této atmosféře, provanuté tolika různými proudy.

Za těchto okolností je zajisté pochopitelné, že četní skladatelé této generace hleděli z ideového a hudebního chaosu uniknout tím, že se těsněji přimkli k tradici české hudby, jak byla vytvořena od doby Smetanovy. Je to tím pochopitelnější, že mnozí z nich zažili za válečných let a těsně po převratu onu smetanovskou renesanci, kdy Smetanova hudba konala u nás poslání národně politické. Také návrat Foerstrův do Prahy po převratu posílil tento směr tradicionalismu.

Jemu v čele stojí *Otakar Jeremiáš* (nar. 17. X. 1892), šéf orchestru pražského Rozhlasu. Je vlastně na rozhraní mezi předchozí generační vrstvou a touto popřevratovou. Byl sice

Novákovým žákem, ale jeho povaha jej záhy přivedla jinam. Se svým vývojem skladatelským se dostal do doby smetanovské renesance těsně před válkou a za války. Mimo to měl na jeho skladatelský vývoj rozhodný vliv Wagner, zvláště Tristan a ještě více Parsifal, jenž zanechal v jeho tvorbě hluboké stopy. Tak vyrůstá Jeremiáš z předválečného romantismu a tento základ formoval celou jeho osobnost, pro niž je příznačná citová zanícenost, někdy mystického zabarvení. Proto našel záhy cestu také k J. B. Foerstrovi. Z těchto tradičních kořenů běže svou sílu jeho umění. Onen romantický základ se jeví také 'v tendenci k velkým, rozlehlým formám. Jeho orchestrální skladby, zvláště druhá symfonie (1914—15), obrazy v sobě bolestné vise Parsifalu nebo nadšený pathos Smetanův, jako např. v orchestrální Fantasii (1915), nebo v Romanci o Karlu IV. (1917). Opera Bratři Karamazovi (1924—27) podala sice doklad o prudkém dramatickém cítění skladatelově, ale nedospěla ještě nad onen tradiční základ, k němuž přistoupily i jiné vlivy z operní tvorby (d'Albert, Fibich). O nový výraz, jenž by organicky rostl z uvedených tradičních tónů, usiluje ve svých rozlehlých sborových skladbách Medynia Glogovská (1922), Úraz na ulici (1924), Zborov (1927) a ve sborové celovečerní skladbě Před novým dnem (1935). V nich si buduje Jeremiáš cestu ke svému stylu, který, zachovávaje tradiční metodu romantické představitosti, chce dospět k novému melodickému výrazu jako důsledku hudebního tradicionalismu.

Bohuslav Taraba (nar. 22. XI. 1894), rovněž na rozhraní obou generačních vrstev patří celou povahou svého umění k následovníkům Foerstrovým. Proti modernímu zvukovému výbojnictví staví uvědoměle harmonickou i melodickou prostotu, která se nejvíce opírá o Foerstra. Zamítaje asketicky honosnější zvuk nebo barvu, neleká se zvuků, které mají často ráz nechtěné tvrdosti. Jeho hudební projev má vedle taktů zcela tradičních, které jsou nepochybně výsledkem romantické výrazovosti, místa lineární komplikace, v nichž dospívá k novým tónům jako logickému důsledku své tradiční hudební představitosti. To se objevuje v klavírních skladbách Zrání, Očišťování a Jinochova tajemství (1927), v melodramech Písně noci, v písních a sborech a zvláště v obou symfonicích (1918—20, 1926—28), v orchestrálních variacích (1922). K největšímu pathosu a také k největší syntetičnosti svého výrazu došel

v symfonické skladbě se sborem Slovensku (1935). Ve skupině mladších tradicionalistů má Taraba samostatné postavení a tento jeho význam není dosud po zásluze doceněn. Stojí tomu v cestě nepochybně některé příkrostiti zvukové a výrazové. Ale příklady z dějin hudby učí, že nemusí každá taková tvrdost znamenat nedostatek skladatelské obratnosti, nýbrž že se za ní může skrývat vůle k novému výrazu a k novému stylu. A to je případ Tarabův.

Josef Plavec (nar. 8. III. 1905) napsal pozoruhodné sbory a písňové cykly (zvláště na Wolkrova slova 1925—1930). V nich spojuje Foerstrovu zpěvnost a čistotu ve vedení hlasů s Novákovou melodickou i harmonickou výrazností. Skladatelská činnost však u něho ustupuje spisovatelské. Do tohoto okruhu patří také svými sbory *Jaromír Fiala* (nar. 30. XII. 1892), žák Šínův, jehož hlavní význam je rovněž ve spisovatelské činnosti.

Tito všichni žáci J. B. Foerstra nebo skladatelé, kteří se povahou svého umění blíží k tomuto mistru, tvoří mezi mladými tradicionalisty samostatnou skupinu. Vyznačuje se tím, že neklade zvláštní důraz na nový melodický tvar nebo na nový harmonický výboj, i když k něčemu takovému se dotvoří. Hlavním cílem jejím je vyjádření své ideje. Bezesporně je to skupina ideově nejuvědomělejší; jde důsledně po stopách Smetanových a Foerstrových, a proto také má tak blízký poměr k Ostrčilovi. Taková programová pevnost je jistě něco pro vývojovou logiku velice cenného; je v tom dobrý základ pro vznik souvislé tradiční linie v dějinném pásmu české hudby. Ale právě pro tyto možnosti a pro tento velký význam takové ideové uvědomělosti je třeba zde varovat před jednou stránkou, která se může zvrhnout v přímé nebezpečí. Je to jednostranné přecenění této ideovosti chápané ve smyslu hudební výrazovosti. Tato skupina příliš spoléhá na to, že hudba má schopnost vyjádřit skladatelovy ideje a že tedy hodnota díla spočívá především v tom, *jaké* ideje se vyjádří. Je to estetický omyl, před nímž neustávám naši mladou hudbu vytrvale varovat. Nepodceňuji význam ideovosti v tvorbě jako ji nepodceňuji v žádném úseku duševní činnosti. Ale dlužno jí vykázat místo, jaké podle povahy toho nebo onoho umění může mít. A tu je jasno, že hodnota hudby nemůže být závislá na tom, jaké ideje jsou jí

vyjádřeny, nýbrž *jak* jsou vyjádřeny. O tom ostatně bylo již psáno v úvodu k této studii. Starý romantický dualismus mezi formou a obsahem dlužno zamítat a je třeba proti němu postavit jednotu hudebního myšlení a hudební představitivosti, kdy nový hudební tvar, ať melodický nebo harmonický, jest sám sobě novým obsahem hudebním a novou myšlenkou hudební. Ideovost jsme odkázali do oboru inspiračního zdroje. Ideovost zabarvuje hudební myšlenku, dává jí určitý výrazový charakter, může mít vliv i na formovou strukturu. Ale nemůže nikdy nahradit hodnotu. Ono ideové uvědomění této skladatelské skupiny je jistě cenným statkem, ale mělo-li by přinést moderní české hudbě trvalý zisk, musilo by se doplnit s odvahou k novým hudebním myšlenkám, *k novým zvukovým výbojům*. Bez nich je tato ideovost vývojově neplodná.

Novákova skladatelská škola vždy pěstovala semínko zvukové průbojnosti, jež dal mistr svým žákům. Proto v předešlé generaci, která rostla ještě z půdy romantismu, vystupují jako rozšiřovatelé moderní české hudby i ti Novákovi žáci, kteří při tom setrvali ve výrazové nebo tektonické sféře svého mistra. To se však za nové situace evropské hudby z doby po převratu podstatně změnilo. Novákův umělecký svět patří vývojově do doby předválečné, kdy dozníval romantismus a nový styl se ještě nehlásil ke slovu. Tehdy Novákova škola byla stále školou avantgardní. Po převratu však, kdy byl jasný zlom romantismu a kdy se v západoevropské hudbě přihlašují nové, neromantické a namnoze protirromantické proudy jako pramenky, z nichž se znenáhla utváří tok nového stylového cítění, tehdy funkce Novákovy školy v moderní české hudbě se mění tak, že žáci Novákovi počínají se dělit na dva proudy. Pokud setrvávají ve tvůrčí a výrazové metodě Novákově, přiřazují se ke skupině tradicionalistů v této generační vrstvě a tvoří novákovskou tradici v dnešní české hudbě. Neboť Novákova tvůrčí metoda se stává za nové situace evropské hudby východiskem tradice. Pokud pak některý z žáků pochopil historický význam Novákův v tom, že mistr ve své době dovedl jít proti proudu a za novými výboji v tónové říši, řadí se ke směrům, které hledají a vytvářejí nové stylové předpoklady. Tak vedle tradicionalistů foerstrovsy a smetanovsly orientovaných vzniká v generační vrstvě popřevratové skupina tradicionalistů novákovských.

Antonín Bednář (nar. 1. XI. 1896) ukázal ve svých novákovsky pojatých klavírních skladbách (1915—20) bystrý smysl pro zvukové kouzlo Novákovy melodie a harmonie, v houslové sonátě (1916—18) splatil daň tehdejší smetanovské renesanci a ve svých sborech a úpravách lidových písní se opět přidržel svého učitele. Dovedl při tom vždy zaujmout svěžestí hudebních myšlenek. Asi od patnácti let jeho dirigentství potlačilo u něho skladatelskou činnost, takže neměl možnost prokázat svou skladatelskou orientaci v dnešní hudební situaci.

Pozoruhodným zjevem v této skupině je *Jaroslav Tomášek* (nar. 10. IV. 1896). Jeho písňové cykly (*Ženě* 1918—19, *Prosté srdce* 1922, *Romance štedrovečerní* 1923, *Tři modlitby* 1924 aj.) patří k nejhodnotnějším projevům Novákovy školy v této generaci. Vyrůstají sice z Novákovy metody, ale dospívají k veliké lyrické hloubce a ke schopnosti opravdového hudebního pathosu, který svědčí o niterném a individuálně řešeném poměru k básnickým předlohám. Jeho odmlčení z posledních osmi let bylo způsobeno poznáním, že komposiční metoda skladatelova se dá těžko smířit s nejnovějšími proudy, jimiž je ovládána dnešní hudební tvorba. Že by i při tom byl schopen ze svého novákovského základu proniknout logickým vývojem k vlastnímu projevu, o tom svědčí klavírní sonata pro levou ruku a píseň *Zaklepal někdo* (1930). Na Moravě patřil k přesvědčeným následovníkům Novákovým jeho bystře nadaný brněnský žák *Hugo Mrázek* (nar. 1889), předčasně zemřelý za světové války. *František Brož* (nar. 10. IV. 1896), žák Foerstrův a Novákův, působící v Hranicích na Moravě, jeví se jako romantik, jenž k novákovské atmosféře výrazové (houslová sonáta) přibral vlivy francouzské tematiky a orchestrální zvukovosti (*Pokoušení sv. Antonína*). *Zdeněk Folprecht* (nar. 26. I. 1900), dirigent bratislavské opery, celkem zůstává v okruhu svých učitelů Foerstra a hlavně Nováka ve svých komorních, orchestrálních a písňových skladbách i ve své dramatické práci (*Lásky hra osudná* 1926). Ve scénické symfonii *Zlomené srdce* (1933) si obohacuje svůj výraz francouzským impresionismem debussyovské provenience, setrvává přitom na svém romantickém základu. Na *Josefu Stanislavovi* (nar. 22. I. 1897), žáku Foerstrově a Novákově, se projevil zvláště názorně vliv naznačených ideových vlivů poválečných. Snahy o nový výraz melodický, dokumentovaný houslovou sonátou (1933) nahrazuje programovou hudební prostotou, v níž, jak se domnívá, je jediné

přijatelný projev pro dělnický revoluční proletariát. Jenomže ideová přímočarost nemusí a nesmí znamenat hudební ochuzení! Svými písněmi patří sem též *Ota Zítek*. Později se pokusil ještě o styl poválečného motorismu (symf. báseň *Město*), ale pak zanechal skladatelské činnosti, věnovav se ředitelství brněnského a plzeňského divadla. *Jaroslav Maštalíř* (nar. 1. V. 1906), příslušník generace, která se svým vývojem přišla do popřevratové doby, se probíjí v posledních svých skladbách (orchestrální suita 1935) k nové lineární představivosti. *Karel Janeček* (nar. 20. II. 1903) setrvává celkem v okruhu Novákovy hudby.

Totéž, co bylo řečeno o rozštěpení Novákovy skladatelské školy ve dva proudy vlivem nové poválečné situace evropské hudby, platí i o Sukově škole. Také tam se tvoří sukovská tradice a také z ní rostou skladatelé, kteří vývoj moderní české hudby vedou kupředu. Sukova škola ovšem není zdaleka tak početná, jako Nováková proto, že Suk začal se soustavnou vyučovací činností až po převratu. V čele první skupiny je *František Pícha* (nar. 3. X. 1893). Ve svých prvních písňových cyklech (Po letech 1913—25, *Hlasy noci*, z téže doby) mísí lyriku rázu Foerstrova s lyrikou Sukovou z doby asi před houslovou fantasií. Lyrický základ foerstrovský již neopustil zcela Pícha a jeví se u něho hlavně náklonností k meditativním tónům. Je nejvíce patrný v jeho sborech. K tomu pak přistoupil rozhodující vliv Sukův, jenž záhy v komposiční metodě Píchově nabyl převahy. Dnes je Pícha v České hudbě nejvyhraněnější sukovec. Ze všech Sukových žáků je celou svou tvůrčí povahou nejbližší svému mistru. Je pokračovatelem jeho citové zanícenosti a horoucnosti. Tóny extatičnosti, někdy až mystického zabarvení, jsou pro Píchu zvláště příznačné. Je také pokračovatelem Sukovy tvůrčí metody, třebaž dosud nedospěl k tomu stupni technické komplikovanosti a technické suverenity, jako jeho mistr. Ale ráz hudebních myšlenek, harmonická barvitost a hudební výraz má se Sukem mnoho podobného. Přitom jeho skladby se vyznačují snahou po extensivní velikosti. Souvisí to nepochybně s osobností Píchovou, v níž bohatá citovost je spojena s jihočeskou hloubavostí. Zmíněná tendence se projevuje v jeho písňových cyklech. Píseň se Píchovi mění znenáhla v sólovou kantátu. Průvod svých písní vytváří skladatel více symfonicky nežli komorně. To se objevuje již v jeho cyklech *Ještě jednou se vrátíme* (1921—26), *Srdce se bouří*

(1928), Z hlubokosti (1930), Ticho, a nejvíce je tento znak extensivity patrný na cyklu Živote! (1926—27), kde místo písně tvoří sólové kantáty nad symfonickým průvodem klavíru, houslí a violy. V české moderní hudbě tím razí Pícha novou formu kantátové písně. V tomto cyklu také dosáhl Pícha plného vyzrání svého výrazu i své skladatelské techniky. Je zajímavé, že v místech meditativních (v poslední Písni života a smrti) se značně přiblížil tónům z poslední věty Mahlerovy Písně o zemi. V komorních a symfonických skladbách se ukazuje táž umělecká fysiognomie: bohatý melodický a harmonický proud, rostoucí ze Suka, schopnost zvukového domyšlení a rozvádění k formové extensitě a horoucí citová zanícenost a extatičnost. K tomu pak přistupuje specificky sukovský smysl pro nástrojové barvy. To dosvědčuje smyčcový kvartet cis moll (1922—23), houslová sonáta (1925) a klavírní trio. Pícha je celou svou psychickou strukturou romantik. Z romantismu vychází. Jeho inspirační zdroje jsou čistě romantické, přičemž směřuje vždy k nadosobním ideám čistého lidství. Tvůrčí metoda je romantická, z romantismu roste jeho melodický typ i jeho harmonická tvořivost. Pícha tak představuje v moderní české hudbě zajímavý případ skladatele, jenž se nedal zviklat soudobými proudy ve svém romantickém základu a jenž v něm důsledně vytrval. S jakou uvědomělostí tak činí, ukazuje nejlépe jeho literární studie Obnažené kořeny. Proto za nejvyšší formu vyjadřovací považuje symfonickou báseň, jda i v této věci po stopách Sukových. Noční píseň poutníka (1923—24), Ejhle člověk a Vyzvání jsou hudebně bohatá díla, kotvící v romantické tvůrčí metodě, jak ji zdokonalil Suk. V ouvertuře Štěpančikovo a ve smyčcové suitě G dur (v poslední větě) jsou náběhy k soudobému konstruktivismu. Ale to je stylový princip, jenž zřejmě je Píchovu bytostnému romantismu cizí. Umělecký význam Píchův dodnes je v jeho uvědomělém a důsledném, sukovsky modifikovaném romantismu.

Týž zásadní význam má *Vladimír Štědroň* (nar. 30. III. 1900), rovněž Sukův žák. Ve své rané komorní tvorbě (Fantasie pro smyčcový kvartet) osvědčil specificky sukovský smysl pro svítivou barvitost nástrojovou a pro zpěvnost i logiku hlasové tkáně. Totéž pak, přeneseno na orchestr, provedl v symfonické básni Přeludy. Dočasně odmlčení tohoto pozoruhodného talentu nedovoluje však pronést o dalších jeho vývojových možnostech

konečné slovo. *Gustav Huth* (nar. 18. II. 1902) setrvává sice celkem v romantickém okruhu svého mistra, ale v druhém kvartetu op. 11 a v dechovém nonetu se dopracoval k pozoruhodné důsledné logičnosti ve vedení hlasů, takže se zdá, že je na dobré cestě k vlastnímu stylu, v němž lineární hudební myšlení asi nabude převahy.

Zvláštní postavení v této skupině tradicionalistů má *Jan Zelinka* (nar. 1893). Je jediným žákem Ostrčilovým a pokračuje také v jeho tvůrčí metodě. Systém Ostrčilovy polyfoničnosti i jeho melodický typ aplikuje na své skladby. Rovněž snaha po velkých a pevně skloubených liniích je dědictvím po Ostrčilovi. Vycházejí z těchto základů, dosáhl Zelinka pozoruhodné umělosti v polyfonní komplikovanosti. Ve svých orchestrálních skladbách, sborech, melodramech a v operách (Dceruška hostinského, Červen, Kokodák) přiblížil se značně modernímu principu konstruktivismu. Jeho melodická tvořivost však roste stále ještě z romantického melodického typu. Dnes představuje Zelinka zajímavý příklad Ostrčilovy tradice.

Ve skupině tradicionalistů jsou skladatelé, jejichž umělecká fysiognomie není do té míry vyhraněná, aby se mohli přiřadit k té nebo oné skupině nebo dokonce aby razili vlastní skladatelský směr. Možno u nich mluvit o „radosti z muzicírování“, o prosté, neproblematické tvorbě, která není ani hledáním nového stylu, ani zápasem o vlastní individualnost. Nejvýznamnějším skladatelem této skupiny je *Jaroslav Řídký* (nar. 25. VIII. 1897). Lehká tvořivost a zkušenosti orchestrálního hráče — je členem orchestru Čes. filharmonie — jej vedou ke skladatelské extensitě, která se projevuje zvláště v symfonické tvorbě. V ní je hlavní význam Řídkého. Napsal dosud pět symfonií (1924, 1925, 1927, 1928, 1931), jež stylově vycházejí z Dvořákových symfonií, houslový a violoncellový koncert (1927, 1930). Také v komorní hudbě se opírá o Dvořákův styl, a to ve svých čtyřech smyčcových kvartetech 1926, 1928, 1931, 1932) a v nonetu (1935). Nové skladatelské směry nezanechaly v tvorbě Řídkého nějaké účinné stopy. Vedle něho *Antonín Modr* (nar. 17. V. 1898) je moderněji orientován. Je rovněž členem orchestru — tentokrát pražského Radiojournalu — a podobně jako Řídký, také se nejraději vyjadřuje orchestrem a komorní hudbou. Jeho projevy jsou však soustředěnější a neuzavírá se moderní-

mu lineárnímu konstruktivismu, jak svědčí jeho *Symfonieta* (1923—24), *orchestrální Suita* (1925) a zvláště *symfonie* (1930). Také dva *smýčcové kvartety* (1922, 1928) prozrazují snahu po moderní výrazové koncentraci. *Stanislav Goldbach* (naroz. 13. VII. 1896) má potud jinou fysiognomii, pokud východisko jeho umění je odlišné od dosud uvedených skladatelů. Je žákem J. B. Foerstra a Vine. d'Indyho v Paříži. U obou si osvojil smysl pro korektní vedení hlasů a u d'Indyho zvláště pohotovou skladatelskou techniku, orientovanou klasickými vzory. Jeho hudba se vyznačuje hladkou a plynou technikou a bezpečným formovým rozvrhem. Tyto stránky mají převahu nad výrazovou pregnancí. Technická jistota mu umožnila záhy psát rozlehlé skladby orchestrální, zvláště *symfonické básně* (*Cyrano* 1923—24, *Nový Ikarus* 1928, *Pohádka máje* 1931), *symfonie* (*Mírová* 1927, *d moll* 1932) a *opery* (*Dulcie* 1925—27, *Anna Karenina* 1927—30, *Vzpoua* 1931—34). Napsal též *komorní a klavírní skladby*, *písně a sbory*. Goldbachovi blízký je *Josef Bartoš* (nar. 10. II. 1902), rovněž žák pařížské Schola cantorum. Také u něho technika a konstrukce má převahu nad výrazovou pregnancí. *Jaroslav Vogel* (nar. 11. I. 1894) se svou operou *Mistr Jíra a Anatol Provazník* (nar. 10. III. 1887) se svojí *variační kantátou Cantantibus organis* (1935) řadí se rovněž do této skupiny. Z mladších pak sem patří *Emil Němeček* (nar. 30. V. 1902), který vzbudil naději svou operou *Královnin omyl* (1917—18) a některými *písněmi*. Konečně v souvislosti s touto skupinou je možno zmíniti se o skladatelích, kteří pobytem v cizině ztratili nutný styk s českou hudbou, a proto odbočili z vývojové linie české hudby. Je to *Josef Hüttel* (nar. 18. VII. 1893), jenž působí od r. 1921 v egyptské Alexandrii. Ve svých *klavírních a hlavně orchestrálních skladbách* (*Cagliostro* 1910, *Amon Raa* 1931, *Images égyptiennes* 1921) a ve své *symfoniettě* a také v *klavírních skladbách* ukazuje dobrý smysl pro svítivý zvuk orchestrální, který s oblibou staví do služeb *ilustračního impresionismu a instrumentační virtuosity*. Podobný význam má *Josef Vlach-Vrutický* (nar. 24. I. 1897), jenž působí od 1924 v Dubrovniku. Je žákem J. B. Foerstra, jehož vliv je patrný v *písně a sborové tvorbě* (*Dětské písničky* 1923, *Milostné písně* 1924, *mužské sbory* 1924). V *orchestrálních skladbách* (*Poème pathétique* 1926, *Symfonická suite* 1929 aj.) se přiblížil, podobně jako Hüttel, *ilustračnímu impresionismu francouzské provenience*, K nej-

větší výrazové a tektonické soustředěnosti dospěl ve smyčcovém kvartetu (1924—25). Je-li zde nakonec zmínka o *Jaromíru Weinbergovi* (nar. 1896), děje se tak jen proto, že představuje ojedinělý zjev skladatele, jemuž tradice české hudby se stala vítaným prostředkem k zahraničním úspěchům. Dovedl ve své opeře Švanda dudák nerozpačitě využít k vlastnímu prospěchu výsledků, k nimž se poctivě dopracovala česká hudba doby Smetanovy, Dvořákovy a Novákovy. Učinil tak ostatně též s jinými skladateli v jiných svých skladbách.

Zcela svým způsobem se utvářela na Moravě situace tradicionalismu v této generační vrstvě. Tam se neobjevuje nějaká skupina novákovské, sukovské nebo foerstrovske tradice. Příčina byla v popřevratových poměrech brněnských. Tehdy české Brno se stává kulturním ohniskem moravským a přitahuje k sobě kulturní tvořivé síly i z jiných míst moravských jako z Olomouce, Mor. Ostravy, Kroměříže apod. V hudebních poměrech nastává pak vzhledem k válečné a předválečné době zásadní obrat. Nejdůležitější událostí je vítězné pronikání Janáčkova díla doma a zvláště v cizině. Léta 1919—28 jsou na Moravě ve znamení světových úspěchů Janáčkových. V Brně se odehrávají slavné premiéry jeho nových oper, *Káťou Kabanovou* počínajíc, tam mají též své premiéry velká díla koncertní, například *Glagolská mše*. K tomu přistupují světové úspěchy Janáčkovy: vítězná cesta na festival do Benátek a do Anglie, provedení jeho klavírního koncertina na hudebním festivalu ve Frankfurtu n. M. atd. V těchto letech je Janáček v popředí zájmů hudebního světa domácího i evropského. Zevního výrazu došel tento fakt prohlášením Janáčka čestným doktorem filosofie na Masarykově universitě v Brně. K tomu pak přistoupilo jmenování Janáčka profesorem skladby v nově založené mistrovské třídě při brněnské konservatoři. To vše znamenalo, že onen zápas vlivu Novákova s Janáčkovým, jenž se odehrával v Brně ještě za války, byl rozhodnut ve prospěch Janáčkův. Mladá generace skladatelská, která s lety svého učňovství přišla do popřevratové doby, nenašla již v Brně onen novákovský proud, kterému ještě podléhala předchozí generace. Nenašla tam ani půdu k foerstrovskému nebo sukovskému směru. Přišla do města — Janáčkovy tradice.

Janáčkova tradice? Podle let ano, nikoliv však svým duchem. Neboť Janáčkova hudba byla právě v těchto letech při-

jímána jako něco netradičního, jako jeden z nejodvážnějších a z nejprůbojnějších hudebních projevů. Doba, která se počala uvědoměle odvracet od romantismu, s překvapením uvítala v Janáčkově realismu směr, jenž hověl dobové tendenci po nové věčnosti a dobovému hledání nového neromantického stylu. Tak Janáček, o pouhých 4 leta mladší nežli Zdeněk Fibich, se stává ve věku kolem sedmdesáti let — moderním skladatelem, ba vůdcem mladé generace a mladých, avantgardních směrů! Jeho dechový sextet, Glagolská mše, Řikadla, Concertino, Sinfonietta, oba kvartety platily za odvážné, netradiční a protitradiční projevy těchto let. A tak ve věku, kdy jiní skladatelé již podléhají nutnému procesu ztradicionalisování, kdy jejich dřívější zdánlivě netradiční výboje zapadají do nutné vývojové souvislosti a stávají se východiskem stylové tradice, v tomto věku jde Janáček do světa s mladistvým elánem dobyvatele. A to je příčina, proč Janáčkova škola, i když navazuje na sedmdesátiletého mistra, vystupuje tak netradičně. To se ukázalo již u Janáčkových žáků předchozí generace, a to se udržuje i v této generační vrstvě. Janáčkova škola si stále udržuje avantgardní elán svého mistra. Proto také nelze Janáčkovu školu této generace zařadit mezi skupinu našich mladých tradicionalistů. I ti z žáků Janáčkových, kteří se omezili na to, že přejali tvůrčí metodu svého mistra, aniž k ní přidali něco podstatného, nemají, v souvislosti s tradicionalisty této generace, ten setrvačný význam jako tradicionalisté, o nichž byla řeč. Janáčkova škola tvoří tak přirozený přechod od tradicionalistů ke skupině našich avantgardistů, o níž budeme co nejdříve hovořit. Tento mezistupeň je vývojově dán právě oním Janáčkovým realismem, jenž tak vykonal funkci přechodu od romantismu k novým stylovým principům.

Na netradiční ráz Janáčkovy školy měly vliv i jiné poměry v českém popřevratovém Brně. Především Filharmonická beseda byla stále věrna svému programu, provádět nejnovější kantátová díla česká. Vedle ní pak nově organisovaná opera brněnská vykonala v prvních letech po převratu úkol, jehož význam není dosud náležitě oceněn. Zde třeba zvláště uvést šéfa opery Františka Neumanna, který se vzácnou nestranností otevřel operu i nově založené symfonické koncerty divadelního orchestru také nejnovějším směrům evropské i domácí hudby. Hudební život v Brně byl proto orientován za Neumanna vždy moderně a v této věci často předstihovalo Brno Prahu. To

ovšem byly pro mladou skladatelskou generaci neocenitelné podněty. Léta 1919—28 znamenají tak v brněnském hudebním životě dobu mladistvého a pokrokového elánu.

Založení brněnské konservatoře (1919) vneslo do skladatelské generace popřevratové jiného ducha, nežli bylo zde načrtnuto. Brněnská konservatoř se uzavřela ve svých komposičních třídách Janáčkovu duchu. Vliv Janáčkův se omezoval na jeho mistrovskou třídu; do vlastní konservatoře nepronikl. Souvisí s jednotnou učebnou organizací konservatoře jako státního odborného ústavu, že za základ učebný si položila spíše osvědčené tradiční metody, nežli průbojně experimentátorství. Proto také konservatoř v Brně má od začátku, na rozdíl od Janáčkova směru, ráz více tradiční.

Zvláštností Janáčkovy školy je, že mezi jeho žáky se najdou nejen zcela rozličné individuality, nýbrž že někteří z nich nemají z Janáčkova výrazu nebo z jeho tektoniky téměř ani noty. Janáček sám byl si dobře vědom, že ono janáčkovské je výlučně spjato s jeho osobností. Proto ponechával svým žákům úplnou volnost výrazového projevu.

Je-li teprve v této souvislosti řeč o *Jaroslavu Kvapilovi* (nar. 21. IV. 1892), profesoru brněnské konservatoře a dirigentu Filharmonické besedy, děje se tak proto, že jeho umělecký vývoj nebyl určen oním dvojím vlivem Janáčkovým a Novákovým, z něhož rostli skladatelé předchozí stylové vrstvy (Kaprál, Petrželka). Kvapil svým časně se projevivším talentem časově sice předstihl posledně jmenovaného skladatele. Ale okolnost, že nebyl dotčen Novákovým uměním, opravňuje zařadit jej do této skupiny, v níž tvoří spojovacího členu mezi dřívější a touto generací. Je skladatel nadaný přirozenou a bohatou hudebností, pro niž neplatí žádné technické rozpaky a žádné obtížné problémy. Je moderní obdobou bezprostředního muzikanství Dvořákova, třeba nemá pregnance osobního výrazu, jako bylo u Dvořáka. Kvapil vyšel z Janáčka, svého prvního učitele. Ale Janáčkovu umění nezanechalo v něm trvalých stop; nejvýše nějaký ten podružný melodický obrat. Technickou erudici, vyjadřovací tektonický systém získal u Maxe Regera v Lipsku. Nabyt tam bezpečné vlády nad technikou svého umění. Ta, spojená s neselhávající spontánností jeho inspirace, je příčinou jeho suverénní pohotovosti ve vybavování a formování hudebních nápadů, Řekl bych, že taková hladká pohotovost

v sobě skrývá i určité nebezpečí, neboť může snadno zavést k neproblematickému muzicírování, jež může sice někdy být osvěžením, někdy však může zatlačovat do pozadí myšlenkovou hloubku a tektonickou soustředěnost. Je to nebezpečí, které se často projevuje u samého Regera; nebezpečí výrazové a tektonické extensivity. Tedy pravý opak Janáčkovy tvůrčí metody. I toto regerovství si Kvapil přinesl z Lipska. Jeho skladby z doby, kdy se z Lipska vrátil do Brna, měly ráz takové hladké, snadno vše řešící techniky a nerozpačitého projevu, neseného však vždy mladistvým elánem tvůrčím. V prvním smyčcovém kvartetu (1913), v první symfonii (1914), v houslové sonátě (1914), v klavír. kvintetu (1915), v četných písních a klavírních skladbách hravě řešil Kvapil obtíže velkých forem i problémy formové koncentrace. Obrat k většímu soustředění ohlásila druhá symfonie (1922) a pokračoval v kantátě *Píseň o čase, který umírá* (1923) a v klavírní sonátě (1925). Tehdy vstupuje Kvapil na půdu soustředěné a uvědomělé individualnosti v druhém smyčcovém kvartetu (1926) a v houslovém koncertu (1927). Tato a další díla, zvláště třetí smyčcový kvartet (1931) a varhanní sonáta (1932) jsou po výrazové a tektonické stránce nejucelenější a výrazově nejpronikavější díla Kvapilova. V kantátě *Lví srdce* (1931) svedl skladatele oslavný námět Medkův k přílišné rozlehlosti ve výrazu, formě i v pathosu. V souvislosti s celou generací znamená Kvapil zjev, jenž tvoří přechod mezi tradicionalismem a mezi novým stylem. K tomuto měl blízko tím, že vyšel z Janáčka a z Regera, tedy že měl možnost spojit výrazovou průbojnost a jedinečnost s důsledným konstruktivismem. Ale Kvapil využil více tradičních složek Regerových, hlavně jeho pěstování tradičních forem a tradiční polyfonní techniky.

Osvald Chlubna (nar. 22. VII. 1893), jeden z nejoddanějších žáků Janáčkových, dospěl ve svém uměleckém vývoji někam zcela jinam, nežli jeho mistr. Celá osobnost Chlubnova nemá s Janáčkovou nic společného. Nemá nic z jeho prudké impulsivnosti a dravé útočnosti. Chlubna je v základě osobnost kontemplativní se sklony k mysticismu. Dynamické akcenty, jež prostupují jeho dílo a jeho prudké gradace, vyplývají spíše z pathosu ducha, jenž zaníceně směřuje k nadosobním hodnotám, nežli z tvrdých, tragických konfliktů. Pro jeho skladatelskou povahu je zvlášť příznačný smysl pro barvu. To se jeví

v kompoziční technice převahou vertikální, v harmonické představivosti a zvláště v pronikavé vynalézavosti nových instrumentačních barev. Vyznamenává se bezpečnou a neobyčejně zjemnělou orchestrační představivostí. Jeho partitura má všechny znaky instrumentačního mistrovství. Tento smysl pro barvu orchestrální palety i pro barvu harmonické struktury má u něho často převahu nad melodickou pregnancí. Na jeho vývoj měl první velký vliv Rich. Strauss. Ale Chlubna osvědčil přitom svou samostatnost v tom, že nepodlehł kompoziční technice Straussově. Odnesl si z jeho partitur vyřbíbený smysl pro orchestrální zvuk. Ve své skladatelské metodě spojil některé formové podněty Janáčkovy s podněty Debussyovými, přičemž si dovedl zachovat k francouzskému impresionismu samostatné stanovisko, třebaš jeho kontemplativní povaze byl značně blízký Debussyho symbolismus. Vývoj Chlubnův je nejlépe patrný v symfonických skladbách, v nichž mohl nejlépe uplatnit své instrumentační umění. V nich, jakož i v písních s orchestrem, vyšel inspiračně z ovzduší Březinovy poesie, zvláště z Březinovy mystiky. To zabarvilo jeho začáteční tvorbu temnými odstíny a temnou, málo konkrétní tematikou. O tom svědčí symfonické básně Vysněné dálky (1916), Než zmlknu (1917—18), Do pohádky (1916), Dvě pohádky (1919—20), Píseň mé touhy (1922) a písňové cykly Se smrtí hovoří spící (1918), Tiché usmíření (1918—19) aj. Do tohoto skladatelského období patří též opera Pomsta Catullova (1917) a Alladina a Palomid na text Maeterlinckův (1921—22), která zvláště výrazně obrází tehdejší Chlubnův skladatelský směr. Kolem r. 1924 nastává však v jeho tvorbě vyjasnění. Jeho hudební myšlenky nabývají větší reálnosti, barvy harmonické i orchestrační větší svítivosti a jasnosti. Tento proces ukazují jeho dva smyčcové kvartety (1925, 1928), komorní Symfonietta (1924), Symfonie života a lásky (1927), Veseloherní ouvertura (1932) a symfonická báseň Ze strání, hor a lesů (1934), v níž jeho orchestrační umění dostoupilo mistrovského stupně. Také třetí opera Ňura (1928—30) se vyznačuje tímto obratem k větší reálnosti a větší pregnanci hudebních myšlenek. Tento nový Chlubnův styl se osvědčil zvláště uceleně a vyhraněně v mystériu V den počátku (1935), které patří k Chlubnovým stylově nejjednotnějším a nejukázněnějším skladbám. V dílech z poslední doby proniká do jeho projevu cílevědomá konstrukce a pozoruhodná intenzita hudebního výrazu, jak ukazuje jeho třetí

kvartet Es dur (1934) a zvláště myšlenkově i zvukově pronikavé Preludium, toccata a fuga pro klavír (1934). Dosvědčuje, že vývoj Chlubnův není ukončen a že Chlubna směřuje z romantického základu, na němž stál až dotud, k novým stylovým oblastem.

Třetí ze samostatných žáků Janáčkových této generace, *Pavel Haas* (nar. 21. VI. 1899), se ve svých mladých skladbách opíral ve výrazu i v tektonice o svého mistra. To nejlépe ukazuje jeho orchestrální *Zesmutnělé scherzo* (1921). Ale již v něm se vedle Janáčkovy vlivu ukazují zřejmě tóny tehdy nových směrů západoevropských, zvláště Stravinského a Honeggera aj. Tyto podněty pak nabývají u něho vrchu a vedou Haase k pozoruhodné individualisaci skladatelské metody směrem odvážného konstruktivismu a pronikavé zvukové vynalézavosti. Haas se tak stává odvážným avantgardistou v Janáčkově škole, jenž jde po stopách nového stylového cítění. Není ovšem divu, že při tom mnoho z jeho projevů vyznělo jako experiment (*Fata morgana* 1923, smyčcový kvartet *Z opičích hor* 1925, *Introdukce a žalm 29.*, 1931). Ale nepodceňujme význam takových experimentů! Jeho *Dechový kvintet* (1929) a zvláště jeho nejnovější klavírní *suita* (1935) ukazují Haase jako hotovou, ucelenou individualitu, která se staví do řady těch, kteří u nás hledají a vytvářejí nové stylové předpoklady.

Vedle uvedených tří skladatelů má také tato generace Janáčkovy školy ještě ty, kteří nijak podstatně nedospěli nad sféru umění svého mistra. *Břetislav Bakala* (nar. 12. II. 1897), dirigent orchestru brněnského Rozhlasu a oddaný interpret Janáčkových děl, prošel ve svém mládí mocným vlivem Sukova umění, jak dosvědčuje jeho první smyčcový kvartet. Vliv Janáčkův se u něho projevil hlavně v melodickém výrazu druhého kvartetu (1919). V orchestrálním *Scherzu* (1922), ukázal bystrý smysl pro vtipnou tematiku a pro orchestrální zvuk. Nejvíce v Janáčkově výrazu i tektonice setrval *František Míša Hradil* (nar. 8. XII. 1898), hlavně ve svých sborech a kantátách (*Balada o očích topičových* 1923, *Poluška* 1925). Je ředitelem Masarykova ústavu hudby a zpěvu v Mor. Ostravě. Do této skupiny patří též *Josef Holub* (nar. 23. II. 1902), známý houslový virtuos, svými houslovými koncerty (1922, 1931) a zvláště smyčcovým kvartetem (1924) a sextetem (1932).

Vedle této Janáčkovy školy hlásí se v Brně generace, která prošla výchovou na nově založené konservatoři, tedy generace, která, jak již naznačeno, roste více z tradičního základu. Sem patří *Josef Kohout* (nar. 29. X. 1895), dnes profesor téže konservatoře, jenž se uplatnil písňovými cykly a klavírními skladbami diskrétního výrazu. *Dr. Zdeněk Blažek* (nar. 24. V. 1905), žák Petrželkův a Sukův, je opravdově a hluboce založený lyrický talent, jenž v písňovém a sborovém zhudebnění hlavně Wolkrových textů je blízký lyrickému charakteru Foerstrovu. Jeho suita pro smyčcový orchestr (1932) dává tušit, že nastupuje cestu dalšího organického vývoje k vlastnímu výrazu i tektonice. *František Suchý* (nar. 9. IV. 1902) se vyvíjí v pozoruhodný zjev mladé hudby na Moravě. Logická a důmyslná tematická práce se u něho spojuje se snahou po vlastním nekonvenčním melodickém typu. Jeho poctivý zápas za vlastní styl zanechal v jeho skladbách stopy ve výrazové tvrdosti. Ale některé skladby z poslední doby (Tři písně 1929, Čtyři klavírní skladby 1931, Variační suita pro orchestr 1933, smyčcový kvartet 1934 a písňový cyklus Léto 1934) ukazují, že statečně překonává toto přechodné stadium a že si stále bezpečněji osvojuje principy nového stylového cítění. Podobnou cestou jde také *Theodor Schäfer* (nar. 23. I. 1904). Také on usiluje na základech, získaných studiem na brněnské konservatoři, proniknout na půdu moderního lineárního konstruktivismu a také u něho tento proces je prováděn zápasem za vlastní hudební výraz. To dosvědčuje zvláště Dechový kvintet (1935).

Na Slovensku rostla popřevratová skladatelská generace za zcela změněných kulturních poměrů nežli dříve. Politická samostatnost Československa přinesla slovenské hudbě důležitý obrat. Především dala Slovensku kulturní středisko v Bratislavě, vyznačené nově založenou universitou Komenského a nově založeným Národním divadlem. K tomu pak přistoupila organizace Hudobné akademie jako nejvyššího slovenského hudebního ústavu. Teprve tím vším byl splněn nutný předpoklad ke vzniku souvislé hudební tradice na Slovensku. Nastává nový hudební život, jenž má zásadně jiný ráz, nežli v době za maďarské nadvlády. Proti dřívějšímu individualistickému roztržitému nyní soustředěnému hudebnímu ruchu v Bratislavě s vlastními moderními vývojovými podmínkami. Je podporován některými hudebníky z Čech, kteří dávají hudební Bratislavě novou,

modernější orientaci. Tam působil Oskar Nedbal jako ředitel Národního divadla, Emanuel Maršík (nar. 24. XII. 1875), skladatel opery Černý leknín (1921) a Studentská láska (1925) a žije tam Zdeněk Folprecht a Rudolf Chlup. Z mladých působil v Bratislavě několik let Iša Krejčí. To vše znamená novou, moderní orientaci hudební Bratislavy a zároveň nutný konec romantického folklorismu, jenž před převratem na Slovensku ovládal. Doznívá sice u Mikuláše Ruppeltda, žáka lipské konservatoře a šéfa bratislavského rozhlasu a u Josefa Rosinského, ředitele kůru v Nitře a autora oper Mataj a Matúš Trenčiansky, ale vedle nich se hlásí již mladší generace, která, i když nedovedla se rázem odpoutat od dosavadní tradice, přece zahajuje již nové cesty slovenské hudby. Je to Jan Krasko-Zápotocký (nar. 13. VII. 1893), Jan Valaš'an-Dolinský (nar. 15. II. 1892) a Fraňo Dostalík (nar. 27. II. 1896), skladatel pěti houslových sonát, písní, sborů a opery Radúz a Mahulena (1925—26). Slovenská hudba rychle dohání to, co zameškala v době před převratem, takže jsme svědky pozoruhodného vývojového procesu, kdy na nových předpokladech roste mladá skladatelská generace, již, doufejme, čeká úkol, aby vytvořila moderní slovenskou hudbu. Spojovacím článkem mezi touto mladou a mezi starší generací je *Frico Kafenda* (nar. 2. XI. 1883), žák lipské konservatoře. Jeho význam pro vývoj moderní slovenské hudby není ani tak v jeho skladatelské, jako spíše v jeho vyučovatelské činnosti. Jako profesor Hudobné akademie dovede dát svým žákům pevné základy skladatelské techniky. Jeho žákem je *Eugen Suchoň* (nar. 25. IX. 1908). V komorních a klavírních skladbách a v písních se jeví jako nadějný zjev mladé slovenské hudby. Vedle něho představuje moderní slovenskou hudbu *Alexander Moyzes* (nar. 4. IX. 1906), syn skladatele Mikuláše Moyzesa, žák Vítězslava Nováka a profesor na Hudobné akademii. Jeho dvě symfonie (1927, 1932), smyčcový kvartet (1929), orchestrální Concertino (1933) aj. orchestrální skladby jej zařazují mezi naše avantgardní skladatele. Vedle toho však má skladby romantického základu, jako Dechový kvintet (1932) nebo rozhlasovou operu Svatopluk (1935). Jeho skladatelská fysiognomie není dosud ustálena. Je nepochybno, že při usilovné tvůrčí koncentraci a při přísné autokritice, která vyloučí z tvorby vše chvilkové a líbivé, může znamenat Moyzes pro slovenskou hudbu zjev nadmíru významný.

Konečně dospívá tato studie ke skupině mladých statečných bojovníků za nový výraz a nový řád v dnešní české hudbě. Jejich příchod byl již oznámen a zhruba oceněn na str. 276*) a další. Jdou cestou nových zvukových výbojů, vědomi si toho, že hudební tvorba znamená tvorbu v hudbě a hudbou a že bez hudební představivosti a bez hudebního vášnivého myšlení není pokroku v hudební kultuře. Vyšli ze školy Novákovy nebo Sukovy, ale na jejich vývoj měly vliv všechny ony nové popřevratové podněty hudební, kulturní a sociální, o nichž byla zmínka na dřívějších stranách této studie. Je to skupina, která k romantismu již nemá blízkého poměru. Bud se ho jen letmo dotkla prostřednictvím svých mistrů, nebo se k němu od začátku postavila kriticky. Vyrůstá z půdy nového stylového cítění a ze snahy po nové metodě hudební tvořivosti. Jsou od-vážní hledatelé nového českého stylu.

Nejstarší z nich, *Vladimír Polívka* (nar. 6. VII. 1896) prošel pozoruhodným vývojem. Byl žákem Novákovým a vliv jeho učitele se projevil jednak v promyšlené a důmyslné tematice i v charakteru melodického výrazu, přičemž lineární myšlení má u něho od začátku převahu nad myšlením harmonickým. Již v prvních skladbách, jimiž vystoupil na veřejnost, překvapil Polívka pronikavou reálností svých themat. Dával tušit, že v oblasti lineární hudební představivosti bude vlastní jeho vý-vojová cesta. To se ukázalo v první jeho symfonické básni Jaro (1918) hned po absolvování konservatoře, v druhé houslové sonátě (1919) a zvláště v Malé symfonii (1921), která již zřejmě ohlašovala nový lineární styl Polívkův. V letech 1923—30 žil v Chicagu a tehdy se vlivem soudobých proudů hudebních utvrdil ve svých snahách po novém stylu. Vrátil se do Prahy, stal se pozoruhodným zástupcem českého moderního konstruktivismu. Vysoká hodnota Polívkova je v tom, že se ke svému nynějšímu stylu dopracoval nikoliv pouhým reagováním na podněty zvenčí, nýbrž organickým dotvořením přirozených dispozic, které si přinesl již z doby svého učňovství, pod oplod-ňujícím vlivem evropského konstruktivismu. Proto jeho hudba působí dojmem cílevědomého budování individuálního stylu, jenž je organicky, a proto pravdivě rozvíjený. Z tohoto období Polívkovy tvorby pochází melodram Balada o očích topičo-

*) Odkazy na stránky se, také propříště, týkají tohoto vydání. — Pozn. red.

vých (1924), klavírní skladby (Dni v Chicagu 1926, Préludes 1931—32) a písně (Benátské 1922, Malajské 1934—35 aj.). Řada skladeb Polívkových dosud není známa, mezi nimi opera Polobůh (1929—30). Dílo Polívkovo by zasluhovalo větší pozornosti, nežli se mu dosud věnuje.

Podobně jako Polívkovi, tak také *Františku Bartošovi* (nar. 13. VI. 1905) bylo zprostředkováno východisko z romantického stylu jeho učitelem, jímž byl J. B. Foerster. Vliv mistrův je patrný na jeho skladbách z učňovské doby (sbory, písně, melodram). Ale již v absolventské práci ve *Suitě z hudby k frašce* (1928) se energicky probíjí k novému stylovému citění, pro něž je příznačné logické a zvukově pronikavé řešení lineární hudební struktury. Od té doby jeho styl se vyvíjel v moderní konstruktivismus s prvky setrvačného motorismu, jak ukázal *II. smyčcový kvartet* (1931). Vedle písňového cyklu *Burlesky* (1933—34) je nejlepším dokladem jeho dnešního směru zvukově šťastně řešená *Rozhlasová hudba pro malý orchestr* (1935).

Z Foerstra rovněž vyšel *Emil František Burian* (nar. 11. IV. 1904), ale záhy zabočil na cestu odvážného avantgardního experimentátorství, pro něž nalézal posilu jednak v podnětech západoevropské hudby, zvláště pařížské Šestky a jazzové hudby, jednak v mladé sovětské hudbě. Burian patřil k těm nečetným jednotlivcům, kteří viděli hned po převratu v Sovětském svazu stát nových sociálních a kulturních tvořivých sil a kteří dovedli se nebojácně hlásit k tomuto přesvědčení. Burianův nadějný, odvážný rozlet, dokumentovaný písněmi (*Koktaily* 1926 aj.), operami (*Aladina a Palomid* 1921, *Před slunce východem* 1923, jazzová zpěvohra *Bubu z Montparnassu* 1924) a revuálními satirickými hrami, záhy ustoupil novému směru umělecké činnosti. Věnoval se organizaci voice-bandu a nyní platí za nejprůbojnějšího činoherního dramaturga a režiséra, jenž ve svém divadle D 36 může svobodně rozvinout svého bystře vynalézavého a nápady jiskřícího ducha. Jemu blízký je *Jaroslav Ježek* (nar. 25. IX. 1906). V jeho šlágrech, které píše pro Voskovce a Wericha, by nikdo nehledal skladatele, jenž dovede v klavírních a v koncertních skladbách psát hudbu, která patří k nejprůbojnějším projevům v dnešní české hudební tvorbě.

Iša Krejčí (nar. 10. VII. 1904) roste umělecky již zcela z po-převratové doby. Je rovněž žákem Novákovým a před tím studoval u Jiráka. Nadán bystrým a kritickým intelektem, má přirozenou disposici k lineárnímu konstruktivnímu stylu. Jeho hudební projev se vyznačuje zvýšenou koncentrací výrazu a formovou koncisností. Rází si nový typ melodie a třebaš jeho dosavadní tvorba není rozsahem a počtem veliká, patří i při tom Iša Krejčí k naším odhodlaným avantgardistům. Napsal vtíp-nou *Kasaci* pro dechové nástroje (1925), sbory, písně, myšlenko-vě jiskrný *Malý balet* pro komorní orchestr (1927), violovou a klarinetovou sonatinu (1929, 1930), symfonietu (1929) aj.

Ze Sukovy skladatelské školy patří do této skupiny pře-devším *Pavel Bořkovec* (nar. 10. VI. 1894). Svými začátky patří mezi naše tradicionalisty. Byl žákem Foerstrovým a Kříčko-vým a jeho skladby asi do r. 1922 mají ještě hudební i ideový základ romantický. Ale od té doby se s jeho vývojem udál překvapující obrat. Byl způsoben žakovstvím u Jos. Suka. Bořkovcův případ ukazuje, kolik předpokladu zdravého vývoje k novému stylovému cítění bylo v Sukově komposiční metodě. Právě ono sukovské domýšlení jednotlivých hlasů polyfonního přediva, ona specificky sukovská individualisace jednotlivých hlasů a jeho pronikavá melodická tvořivost dávaly jeho žákům mocnou výzbroj pro další cestu. Vlivem Sukovým se Bořkovec stává jedním z nejvýznamnějších skladatelů, kteří vytvářejí nový český styl hudební. Je ovšem jisto, že vedle tohoto pod-nětu působily na Bořkovce nové směry západoevropské, zvláště Stravinskij, Honegger a také Hindemith. To se zřejmě projevilo na symfonické větě *Start* (1929), v níž konstruktivní motoris-mus je zdůrazněn s vyzývavou, a proto trochu suše jednostran-nou vehemencí. Ale v dalších skladbách, zvláště v II. smyčco-vém kvartetu (1928), v klavírní suitě (1930), v sonátě pro sólo-vou violu (1931) aj. uzrává jeho styl tak, že spojuje lineární konstruktivismus s bohatým hudebním elánem. Od té doby jeho styl nemá ráz suše vypočítané konstrukce, nýbrž je vždy naplněn oním sukovským hudebním energetismem, jenž i nej-odvážnějším lineárním komplikacím propůjčuje mocné a strhu-jící zvukové kouzlo a dává jim bohatý hudební smysl. Jeho kla-vírní koncert (1935) patří po této stránce k nejzdravějším a hudebně nejbohatším skladbám nového českého stylu. Boř-kovec je proto jeden z nejnadějnějších zjevů mladé české hudby.

Jen vydržet na této cestě a nebát se jít kupředu! — Druhý ze Sukových žáků této skupiny je *Emil Hlobil* (nar. 11. X. 1901) Jeho skladatelský vývoj se udál již cele v době popřevratové, Jeho hudební výraz je proti Bořkovcovi strožejší, v jeho konstruktivismu má zřejmou převahu rozvaha a vůle nad hudební emocionálností. Proto jeho skladby působí především důslednou logičností ve vedení hlasů a konstruktivním motorismem. Vedle orchestrálních prací (Suita 1930, Weekend 1933) má zvláště klavírní a komorní skladby (smyčcový kvartet 1931). V poslední době se u něho uplatňuje vliv jazzové hudby, jenž jeho vývojové linii dává nový směr. Kam tento proces půjde, nelze zatím předvídat.

Nikoliv lety, ale rozhodně duchem a tvůrčí energií nejmladší z této skupiny je *Alois Hába* (nar. 21. VI. 1893). Dnes zaujímá nejkrajnější křídlo ve vývoji moderní české hudby a představuje nejpokročilejší směr, kam až česká hudební tvořivost dosud dospěla. Po Janáčkově zasahuje v Hábovi po druhé do české hudby energický a nepoddajný hudební temperament valašský. Je nadán pronikavou a bohatou hudebností, která je u něho spojena se silnou a odvážnou tvůrčí vůlí. To mu umožnilo, že již v prvních svých skladbách překvapil vlastní skladatelskou metodou, pro niž je příznačný zcela neromantický, nový a přitom individuálně ražený melodický výraz a schopnost pronikavého a vášnivého tvůrčího promyšlení melodického přediva. Jeho nové a často ve své novosti až překvapující souzvučky resultují vždy z tohoto přísně logického a neústupně energického rozvíjení vnitřních hlasů. Proto také jeho hudební věta působí při vši odvaze a novosti vždy tak ukázněně, logicky a přitom zaujme svou hudební plností. Jeho neromantické východisko, to, že již ve svých prvních skladbách se objevuje jako skladatel nového stylového cítění, bylo dáno především jeho původem. Podobně jako Janáček, tak ani Hába se nedal proniknout romantickým systémem tvůrčím. Oba měli v sobě pronikavý smysl pro realitu. Proto si Hába odnesl od svého prvního učitele Vít. Nováka vytříbený smysl pro pevnou logiku vnitřního organismu hudebního díla. V odvaze ve tvorbě nových zvukových oblastí našel posilu ve svém druhém učiteli Schönbergovi. Ale opět jeho poměr k tomuto učiteli byl zcela samostatný. Nelze říci, že by Hába v prvních svých skladbách, jež jsou z této doby, psal schönbergovsky. Po této stránce vý-

znam Hábův je v tom, že svým individuálním způsobem syntetisoval Novákovu logičnost s schönbergovským experimentatorstvím, hlavně melodickým.

Hába je v mladé české hudbě pozoruhodný příklad hudebního myslitele v tom smyslu, že pokrok a další vývojové možnosti hudby vidí především ve tvorbě nových *zvukových* hodnot a v novém formovém řešení. Je náš nejodvážnější výbojce v říši zvukové. Tato odvaha má proto takový význam, že není dána pouhou rozumovou spekulací, nýbrž je vždy hnána tvůrčí vášní; patří k podstatě Hábovy osobnosti. Je to *tvůrčí* odvaha — a tu nutno vždy v naší hudbě vítat jako potřebný kvas dalšího vývoje. Svůj styl si vybrousil Hába nejprve v klavírních a komorních skladbách. Z nich zvláště 6 klavírních skladeb (1920) a první smyčcový kvartet dokumentují samostatné začátky Hábovy. Plně vyvrážený styl ukazují jeho orchestrální skladby Symfonické variace pro klavír a orchestr a symfonická fantazie Cesta života (1934), která patří dosud k největším orchestrálním dílům Hábovým. Bohatství a vzlet hudebních myšlenek je zde zatěžován theosofickým programem, jenž je také hlavní příčinou přílišné formové rozlehlosti. Jeho nejnovější opera Nová země (1935) není dosud známa, ale provedená ouvertura (1936) ukázala svou hudební plností i formovou koncizností Hábu na stupni dosaženého mistrovství a vítězného pronikání vpřed.

Hábovy snahy o čtvrttónovou a šestinótovou hudbu dlužno chápat jako logický důsledek jeho tvořivé vynalézavosti ve zvukové říši. Ta jej vede k stále větší diferenciaci zvukové, přičemž se také uplatňuje ojedinělá zjemnělost sluchových počítků. Je zajímavé, že tato bystrost ve zvukovém postřehu byla také Janáčkovou zvláštností. Takto pojatou čtvrt a šestinótovou hudbu uzná za odůvodněnou vzhledem k Hábově tvůrčí osobnosti i ten, kdo jejími dosavadními výsledky se nedal přesvědčit o tom, že by v ní měl být další stupeň hudebního vývoje. Rozhodně však imponuje neústupná energie a přímo apoštolská vášeň, s níž Hába tvorbou i teoreticky hájí tento svůj nejzazší důsledek zvukového výbojnictví. Dokázal to svými čtvrttónovými skladbami klavírními, komorními, sborovými i orchestrálními a dokonce i operou Matka (1929) a šestinótovým smyčcovým kvartetem a snaží se oprávněnost toho dokázat i teoreticky svými Harmonickými základy čtvrttónové hudby (1922).

U Háby, podobně jako u Janáčka, dlužno lišit skladatele od teoretika. Jeho teorie vyvolávají četné námitky a úcta k jeho dílu i k jeho přímé a opravdové osobnosti velí zde se jich dotknout. V teoretickém odůvodňování čtvrttónové hudby vadí mechanické pŕlení temperovaných pŕltónů. Není možno, aby temperované ladění bylo teoretickým základem nového systému a není myslitelné, aby nový systém hudební představivosti rostl z tak mechanické a tedy konec konců chudé diferenciaci tónové. Druhá námitka se týká „nethematického slohu“ Hábova, jímž chce i po formové stránce razit nové cesty. Pohlžíme-li na thema jako na hudební myšlenku, na práci s thematem jako na logické rozvíjení hudební myšlenky a na hudební formu jako na syntaxi hudebních myšlenek, jež umožňuje hudebně logickou srozumitelnost hudební věty, pak v práci s thematem budeme spatřovat základní podmínku oné hudebně logické srozumitelnosti. Záleží ovšem na tvůrčí schopnosti skladatele, jak pojme tuto práci s thematem. Ale odstraňovat thematickou práci vůbec znamená, brát hudbě základ její logické soudržnosti. Nethematický sloh je zajímavá hudební obdoba literárního surrealismu. U obou však umělecká praxe je jiná nežli teorie.

Necháme-li stranou tyto teorie, možno říci, že naše moderní hudba má v Hábovi zjev, který vývojově dospěl dosud nejdále a přitom představuje zároveň evropskou výši naší hudby. Hába znamená dnes — třeba mnohým je stále ještě sporný — novou etapu v systému české hudební tvořivosti.

Jeho energická, někdy až fanatická osobnost si dovedla také záhy vytvořit svou školu. Dnes se kolem Háby kupí řada skladatelů, kteří jdou přesvědčeně a semknuté jeho směrem. Je to především jeho bratr *Karel Hába* (nar. 21. V. 1898). Vyšel z moderního konstruktivního motorismu (Flétnová sonatina 1927, dva smyčcové kvartety 1921, 1924) a dospěl k nethematickému stylu (Septet 1929, Písně na Nerudu a Machara 1934, Houslový koncert 1926). Probíjel se těžce k vlastnímu projevu, až Violoncellovým koncertem (1934) dosáhl stylového vyrovnání. Napsal též operu *Jánošík* (1929—30). Má také čtvrttónové skladby. Ve čtvrttónovém systému píší dále *Miroslav Ponc* (nar. 2. XII. 1902), *Rudolf Kubín* (nar. 10. I. 1909) a *Karel Reiner* (nar. 27. VI. 1910). Jeho pŕltónové skladby příliš zdůrazňují konstruktivní motorismus na úkor hudební plnosti.

Do stejné skupiny patří také *Karel Šrom* (nar. 14. IX. 1904), žák Karla Háby, jenž v *Symfonii* (1930) a zvláště v *orchestrální Suitě* (1934) ukázal značnou pohotovost ve směru Hábově i hudební plnost.

Na závěr několik slov o nejmladších. Jsou ještě na začátku svého vývoje a nelze tedy o nich říci více, nežli to, jak se jeví jejich začáteční skladatelská fysiognomie. Slibný talent je *Jaroslav Zich* (nar. 17. I. 1912). U svého otce Otakara Zicha si vytříbil smysl pro logické vedení vnitřních hlasů a u druhého učitele J. B. Foerstra nabyt jistoty v ovládnutí přísného stylu polyfonního. Jeho hudba (písň, smyčcový kvartet, melodram s orchestrem aj.) spojuje zdravý myšlenkový elán s promyšlenou snahou po nových komplikacích. Zich je na nejlepší cestě vypracovat se ze svého tradičního základu k nevšednímu zjevu moderní české hudby. *Vít Nejedlý* (naroz. 22. VI. 1912) se probíjí ve svých skladbách (písň, dvě symfonie, sbory aj.) poctivě a usilovně k vlastnímu systému výrazovému a tektonickému. *Vítězslava Kaprálová* (nar. 24. I. 1915), dcera skladatele Václava Kaprála, žákyně brněnské konservatoře (Viléma Petrželky) a *Vít. Nováka*, je pozoruhodný hudební talent, plný bohaté a bystré hudebnosti a skladatelské pohotovosti. Její písň, klavírní sonáta a koncert a smyčcový kvartet vynikají myšlenkovým vzletem i myšlenkovou průbojností.

A ovšem se hlásí k slovu další, kteří ještě nejsou hotoví se svou technickou erudicí.

DOSLOV

Vývoj české hudební tvořivosti od středověku až po dnešní dobu, nazírán s letadlové výše a srovnán přitom s evropskou tvořivostí, vykazuje jeden konstantní znak: inspirační, zvláště melodickou iniciativnost. Pokud Česká hudba zasáhla podstatně do vývoje evropské hudby, událo se tak především bohatou a přitom mladistvě svěží melodickou vynalézavostí, která dovedla namnoze razit cestu kupředu. To dosvědčuje česká duchovní píseň, Černoohorského škola, český hudební klasicismus a moderní česká hudba od Smetany. Česká hudební tvořivost se dosud vyžívala především svou stránkou inspirační a to se stalo až dodnes zá-

kladním jejím znakem. Ve vývoji České hudby se setkáváme proto především s geniálními melodiky. Vrcholným zjevem je zde Smetana a Dvořák, tato nevyčerpatelná studnice melodického bohatství. Odtud pak vychází proud, jenž tvorbu opírá téměř výlučně o melodickou inspiraci. Sem patří Fibich, J. B. Foerster, částečně i Janáček a tento proud se pak rozlévá v četný skladatelský průměr, v němž se najde veliké melodické bohatství, ovšem ne již té hodnoty jako u uvedených mistrů. Také harmonická tvořivost je příznačná pro českou hudbu a osvědčila se zvláště v Černohorského škole, za raného romantismu (Voříšek) a pak ovšem u Smetany a Dvořáka, od nichž se vine tato linie přes Suka, Nováka až po Hábu. S tím souvisí pak eminentní smysl pro svítivé kouzlo hudebního zvuku. Tento barevný moment dal české moderní hudbě Dvořák a toto jeho dědictví nejmíce rozhojnil Suk.

Naproti tomu v tektonické stránce se nedovedla naše hudba až do Smetany vyrovnat s hudbou evropskou. Museli jsme v první kapitole stále zjišťovat vytrvalou tendenci ke zjednodušování hudební struktury a odklon od technické komplikovanosti. Teprve Smetana vyrovnal tento nepoměr mezi inspirační a tektonickou stránkou české hudební tvořivosti. Tím vnesl do moderní české hudby kvas hudebně myslitelský, jenž inspirační bohatství syntetizuje s tvůrčí myslitelskou stavbou hudebního organismu. Na této linii stojí Novák, Suk, Ostrčil, Vycpálek a Al. Hába. Ale i při tom lze stále pozorovat v moderní české hudbě onen sklon k tektonické prostotě. To jsme konstatovali při nejednom významném dnešním skladateli. I nastává otázka, je-li tento znak, který se uplatňuje po velkém činu Smetanově a jeho následovníků, něco, co patří k podstatě naší národní povahy, nebo je-li to závada, kterou by bylo třeba léčit?

Není třeba snad ani zdůrazňovat, že princip technické i výrazové prostoty má své oprávnění vedle tektonické komplikovanosti. Záleží ovšem na tom, aby prostota se neměnila v nedokrevnost a neumělost. Tak např. styl tzv. monodie v XVII. stol. znamenal proti vokální polyfonii značné oproštění technické. Ale nepřinesl ochuzení, neboť polyfonní komplikaci nahradil novým výrazovým prostředkem, melodií nesenou harmonií. Každé takové technické oproštění musí přinést náhradu v jiné stránce hudebního výrazu. Jen pak prostota neznamena uměleckou pauperisaci. K takovému prostotě dospívají někteří mistři na vrcholu své tvorby. Pravá prostota nesmí být sama sobě účelem, nesmí být výsledkem tvůrčí nestatečnosti a maskováním neumělosti, nýbrž naopak, musí vyply-

nout ze suverénního ovládní skladatelské techniky. Není také plodná prostota taková, která je výsledkem tvůrčí únavy nebo ochabnutí tvůrčích sil.

Jak je tomu v české hudební tvořivosti? Jistě u Smetany byla ona tvořivá prostota. Ale jinde? Vzhledem k tomu, o čem poučuje přehled české hudební tvořivosti od středověku a konfrontace tohoto přehledu s evropskou hudbou, bych vždy varoval volat stále jen po prostotě a jednoduchosti v naší hudbě. Naopak vždy bych zdůrazňoval potřebu odhodlané a vytrvalé vůle k pevné hudební konstrukci, k tektonické vyspělosti, která by se doplňovala s inspiračním bohatstvím. Je-li taková tektonická vyspělost obrazem duševní pronikavosti a dokladem myslitelské síly tvůrce, pak budu vždy žádat především toto hudební myšlení a nikoliv pouhý idylismus a duševní pohodlnictví, v němž se může snadno zvrhnout nesprávně chápané heslo prostoty a jednoduchosti. Dosavadní cesta české hudební tvořivosti poučuje o tom, že má-li co dohánět naše hudba, je to hlavně tektonická a myslitelská stránka tvořivosti. Proto jednostranné volání po prostotě by mohlo znamenat nebezpečí pro možný vývoj naší hudby k nové velikosti a monumentalitě, která by byla pokračováním té velikosti, k níž dospěly naše dvě heroické generace skladatelské.

Nakonec několik slov k mladé a nejmladší skladatelské generaci i k těm, kteří teprve přijdou.

Česká hudební tvořivost je převzácny statek naší národní kultury. Je to něco, co ještě zdaleka není doceněno ve svém kulturním významu národním i všelidském. Dovedl-li se český tvůrčí duch dosud nejvýrazněji a nejdokonaleji uplatnit ve své hudební mohutnosti, dovedl-li dokázat svou jsoucnost v minulosti především a často jedině touto hudební tvořivostí, pak je nutno se zvláštní bedlivostí a s pocitem největší odpovědnosti střežit tento stále svěží zdroj naší duchovní kultury před mnohými nástrahami, jež by mohly jej uvést v kalná řečiště. A podobně jako nemůže být lhostejno, jak se hospodáří s tímto darem v naší společnosti — sem spadají sociologické otázky hudební, především otázka hudební výchovy — tak tím více musí ten, jehož zrak se obrací do přítomnosti a budoucnosti, dát si otázku, jak nakládá s darem své hudebnosti mladá a nejmladší skladatelská generace. A právě v této věci mám některé pochybnosti a prosím, aby byly přijaty jako od někoho, kdo se snaží v promyšlení a v prožití celého vývojového pásma naší hudební kultury od nejstarší doby až po přítomnost a v pohledu na souvislost této kultury s evropskou hudbou i celou duchovní

kulturou najít poučení o cestách českého hudebního ducha tvůrčího. Postrádám v mladé i nejmladší české hudbě více vytrvalé odvahy v hudební tvořivosti. Je v ní málo odhodlání jít energicky a nebojácně vpřed. Je v ní málo víry v pokrok tvůrčího ducha. Na tak bohatou hudebnost, dosvědčenou staletým, vývojem, je těch dnešních statečných avantgardistů málo. Přál bych si v moderní české hudbě daleko větší tvůrčí ruch, více tvůrčích výbojů. Více tvůrčího kvasu! Zdá se, jako by naše bohatá minulost mnohé ukolébávala a sváděla k pohodlnému spočívání na vydobytých duchovních končinách. A přece, říše tvůrčího ducha je nekonečná a jen ten neutone, kdo si v ní dovede najít silou svého ducha nové cesty a nové horizonty! Byla by osudná chyba, kdyby naši skladatelé chtěli vidět v tradici pouhý svod k idylismu nebo k dutému pathosu a kdyby v ní neviděli mocnou oporu a vzpruhu jít vpřed. Malý národ se nestává malým svým počtem, nýbrž malostí duševní, malostí a nestatečností své tvořivosti. Tvořivost vedená uvědoměle, poučeně a přitom energicky vpřed jediné zachraňuje jednotlivce, národ a celou lidskou společnost před zmrtvěním a zánikem. Věřím v tvořivého ducha lidského jako v začátek a prapříčinu a nejvyšší sílu všeho dění na této zemi. Mám dokonce obavu, že těžiště naší tvořivosti se znenáhla přesunuje z hudby jinam, na literaturu, vědu a na politiku. A přece by byla chyba, kdyby hudba ztratila své dosavadní vedoucí postavení v naší tvořivé kultuře, neboť hudba může nejlépe ze všech tvůrčích oborů provanout tuto kulturu duchem víry, entusiasmu, hluboké lidskosti a spravedlivého odhodlání.

Ne, není v dnešní mladé skladatelské generaci dosti víry v pokrok a v nové obzory, k nimž nutno se dostat; a právě dnes je třeba této víry, když i jinde povážlivě ochabuje. A kdo jiný by měl burcovat, když ne umělec a zde opět především skladatel! Ale ovšem zde nepomůže pouze horlit, nýbrž je třeba otázce jít více na kloub. A tedy si říci: proč je onen nedostatek odvahy v hudební tvořivosti? Dala by se snadno uvést řada důvodů ze společenského prostředí a z celé doby. Ale to by znamenalo obcházet jádro problému. Toto jádro dlužno především hledat na poli tvůrčím, neboť jde o otázku tvořivosti. A tu tvrdím, že se u nás namnoze nepohlíží správně na podstatu hudební tvorby.

Onen neblahý romantický názor, že podstata tvorby je ve výrazě idejí a citů v tom smyslu, že povaha těchto idejí určuje hodnotu díla, ohrožuje dnes nejen zdravý vývoj naší kritiky a estetických názorů, nýbrž především i tvůrčí praxi. Nejedem mladý skladatel,

jenž ve svém světovém názoru znamená otevřenou hlavu a jenž svým přesvědčením jde za nejnovějšími ideály sociálními a je naplněn entusiastickou vírou v pokrok lidského ducha a lidského společenství, přece umělecky je daleko za svým ideovým uvědoměním. Proč? Protože zapomíná, že ideologie sama o sobě k tvůrčímu činu nestačí. Co je platna všechna ideologie, jestliže takový skladatel nemá schopnosti vtělit své ideály v umělecké dílo? A při tomto vtělení nerozhoduje hodnota idejí, nýbrž hodnota uměleckých prostředků. Tyto, povaha hudebních myšlenek, jejich stavba a vnitřní řád jsou první a neodmluvitelnou podmínkou, která musí být splněna, mají-li se uplatnit ve své tvůrčí funkci ideje, jimiž se skladatel inspiroval. Tato abeceda hudební estetiky by věru měla být dnes už něčím samozřejmým.

Ale není. Právě proto se setkáváme v naší mladé skladatelské generaci s takovým nedostatkem odvážné a vpřed cílící hudební tvořivosti. O tuto hudební tvořivost jde především. Je nutno, aby naši dnešní i budoucí skladatelé se stali objeviteli v říši hudební tvořivosti. Bez tohoto obohacování a prohlubování hudební tvořivosti není možný pokrok v hudbě. Zde žádám, sebe průbojnější ideologie nenahradí tuto první a nezbytnou podmínku. Nedejte se mýlit žádnými svůdnými hesly a opírejte se o pravdy, které nepodléhají změnám toho neb onoho společenského proudu, neboť jsou to pravdy, které vyplývají z podstaty věci. Tak např. dnešní ideologické spory o Šostakoviče v SSSR lze uvést za chybný názor o významu ideologie pro hudbu, který v určitém ideovém usměrnění již vidí řešení problému dnešní a zítřejší hudby. A je myslím povinností právě toho, kdo pohlíží s obdivem a upřímnou úctou na všechno to obrovské vypětí tvořivosti lidské, které se odehrává v Sovětském svazu vlivem nového tamějšího společenského řádu, aby včas řekl své kritické slovo k těmto sporům, neboť jejich pochybený estetický základ může ne-li ohrozit, tedy aspoň zabrzdit proud hudební tvořivosti, který v SSSR tak mohutně se dere k životu. Celá tato diskuse je názorným příkladem toho, jak vlastní problém moderní hudby, tj. otázka hudební tvořivosti, je nechán zcela stranou pro málo plodné spory o ideologii hudební tvorby. Tím také lze vysvětlit, proč ve státě, jenž dnes ve společenském zřízení ukazuje světu cestu k lepší budoucnosti a kde v jiných oborech tvůrčí práce se konají tak obdivuhodné pokroky, v hudební tvorbě se objevují zjevy, které po stránce hudební tvořivosti svou zastaralou, ano i reakční orientací se dostávají do nejostřejšího protikladu proti všemu tomu novému a velkému, čeho se tam lidský duch dotvořuje.

Dnes naopak máme právo očekávat, že myšlenka odvážného pokroku v oblasti hudební tvořivosti by měla najít nejpříznivější půdu právě v SSSR. Místo toho se však tato tvůrčí odvaha spouští a podlamuje diskusemi o ideologické usměrnění hudby, diskusemi, které mají jistě mnoho zajímavého po stránce sociologické, ale po stránce estetické jsou zásadně pochybené a pro svobodnou tvorbu nejen neplodné, nýbrž i nebezpečné.

Je nejvýše třeba, aby se naše mladá i příští skladatelská generace usilovně soustředila na otázky hudební tvořivosti. Bylo již řečeno, že prožíváme dobu, kdy po rozpadu dosavadního stylu se rodí nový systém hudební představitosti, nová metoda hudebního myšlení. Je to doba nadmíru odpovědná, neboť v ní si uhájí místo jedině ten, kdo ve své hudební tvořivosti nezůstane pozadu, kdo půjde odvážně vpřed ve tvorbě nového melodického typu a nové hudební tektoniky. Potřebujeme skladatele, který nám vytvoří nový individuální tvar melodický s vlastní metrickou strukturou, odpoutaný od té neblahé krátkodechosti, v níž melodická tvořivost namnoze uvázla (2-2-2 atd.), melodický typ, který bude ve své odvážné šíři a v nové výrazové pronikavosti obrazem té duševní tvůrčí síly, která dnes buduje nový světový a společenský řád. K něčemu takovému nestačí ani klasická ani romantická melodie; k tomu je třeba tvorby zcela nového melodického typu, zcela nové melodické představitosti. To ovšem nedokáže jediný skladatel, nýbrž to bude dílem celé generace a možná více generací skladatelských, podobně jako melodický typ barokní nevytvořil jediný Bach, nýbrž řada mistrů před ním. Dále potřebuje budoucí styl nové hudební tektoniky. Zdá se, že vývoj směřuje od vertikální hudební představitosti k horizontální. Harmonická představitost dosavadního stylu se zřejmě rozleptává rozpadem barokní, klasické a romantické představy o konsonanci a disonanci a je, zdá se, nahrazována novou zákonitostí lineární. Tvoří se nový systém hudební tektoniky, jenž navazuje organicky na četné náznaky a tektonické výboje hudební z posledních let. Kam tento vývoj dospěje, to se musí rozřešit jedině svobodnými tvůrčími činy, které nebudou nijak předem svazovány jakýmkoliv předpisy. Na tyto problémy, jež se týkají hudební inspirace a hudební tektoniky, nechť se usilovně soustředí dnešní i budoucí skladatelská generace. Nikoliv na ideologických sporech, nýbrž na těchto otázkách hudební představitosti a hudebního myšlení spočívá budoucnost naší hudby, podobně jako budoucnost vědy je dána především otázkami vědecké tvořivosti a vědecké metody. A zvláště bych žádal, aby se naše skladatelské ge-

nerace vrhly usilovně na problémy nové hudební tektoniky. Proč? Protože dosavadní vývoj naší hudební tvořivosti ukazuje, že v tektonice není nejsilnější stránka naší hudby. Na ni by si měly dát naše skladatelské generace zvláštní pozor. Nedejte se zde mýlit varovnými hesly o „artismu“ apod. Je zásadní omyl odmítat snahy po vyspělém tektonickém řádu slovem *l'art pour l'artismus*. Pro toho, kdo promyslel problém hudební tvořivosti jako otázku estetickou a uměleckou — a jako na takovou dlužno se na ni dívat, nemáme-li ji zatáhnout na pole zcela nenáležitě — pozbývá slovíčko *artismus* té příhany, která na něm dnes lpí. Jakýpak *artismus*? Řádný politik musí dělat především řádnou politiku, sociolog sociologii, chemik chemii, historik historiografii, malíř musí malovat a řešit zcela konkrétní problémy malířské atd. Proč tedy skladatel by měl dělat vše jiné než hudbu? Naopak, čím větší tvůrce, tím se houževnatěji a řekl bych přímo jednostranněji vrhne na technické otázky svého umění.

Všichni velcí géniové hudební, kteří pohnuli mohutně hudebním vývojem, byli „artisté“. Bez *artismu* není právě hudebního pokroku. Neboť — opakuji již do omrzení, ale nikoliv, bohužel, nadarmo — pokrok hudby je v pokroku hudební tvořivosti, tedy v pokroku tvorby melodické a tektonické — tedy v „*artismu*“. Heslo „*artismu*“ s onou příhanou je mi zcela prázdné heslo, které je pouhým pozůstatkem romantické výrazové teorie estetické, dnes již dokonale odbyté.

Rovněž se nelekejte výtky „nepopulárnosti“ nebo „nelidovosti“. Nezapomínejte, že hodnota díla se nedá měřit okamžitým úspěchem. A pro vás je jediné závazná hodnota díla. Historie je přeplněna doklady, že veliké zjevy tvůrčí trpěly dočasnými neúspěchy. Je to neodvratný logický důsledek každého uměleckého vývoje. Čím vyhraněnější tvůrčí individualita, tím snáze se dostane do konfliktu se svým okolím, neboť jeho tvůrčím výbojům přestane současná doba rozumět právě proto, že to jsou výboje, jež předjímají vývoj ve svém tvůrčím oboru. Nebyla poslední díla Beethovenova, zvláště jeho geniální kvartety, považována dlouho za výtvor pomatence? Nemusil Smetana těžce zápasit za své umění proti neporozumění? Toto vše neznamená nějakou otrélou *splendid isolation*. Právě takováto díla, která musila teprve si proboujovat svou popularitu, mají svou vysokou sociální funkčnost, již právem žádáme od každého umění. Jenomže ta funkčnost je v těch dílech zatím utajena a projeví se teprve tehdy, až společnost tak vyspěje, že začne chápat všechnu tu tvůrčí velikost, skrytou v takových zprvu nepopulárních

dílech. Pak teprve přijde jejich čas; pak teprve začnou vykonávat svůj blahodárný vliv na veškeru společnost a nabudou své plné sociální funkce. Nepatří dnes poslední díla Beethovenova a Smetanova k nejlidovějším uměleckým dílům? Ale přitom se snadno zapomíná, že to zlidovění nastalo teprve za nějakých dvacet let po smrti skladatele. Každá umělecká hodnota, sebevyspělejší a sebepokrokovější a sebevíce artistní má svou sociální funkčnost. Její společenská izolace je dočasná a je dána právě onou tvůrčí průbojností, která rozšiřuje obzory tam, kam současnost zatím těžko může dohlédnout. Její sociální funkčnost se týká budoucnosti. A čím větší a průbojnější hodnota, tím sice její okamžitá izolace je bolestnější, ale zato její budoucí sociální funkčnost trvalejší a vítěznější. Záleží pak na mravní síle skladatele, aby nepodlehł svodům špatně chápané popularity a aby, neposuzuje dílo podle okamžitého úspěchu a pohlížeje pevným okem do budoucnosti, stál věrně ve své umělecké pravdě a vytrval na těžké a odpovědné dráze tvůrce nových hodnot.

Je ovšem samozřejmé, že tvorba nových hodnot se nikdy neděje ve vzduchoprázdném prostoru. Každý umělec, třebaže „artistně“ hodně exklusivní, je zaklíněn do svého prostředí a je tedy výrazem i dokumentem své doby. Dále je mi zřejmo, že tvůrčí odvaha, která hledá a nalézá nové obzory inspirační a tektonické, tedy nové hodnoty čistě hudební, je v přímém poměru k pokrokové orientaci ideové a společenské. To znamená, že pravá tvůrčí odvaha je vždy podložena odvahou a průbojností světového názoru. Jsou to dvě spojitě nádoby. Proto zdůrazňuji-li především potřebu hudební tvořivosti, nezamítám tím nutnost ideového uvědomění, nýbrž naopak, považuji ji za něco samozřejmého, co se nedá od absolutně hudební tvořivosti odloučit. Jen stále bych důrazně varoval, aby v ideové mimohudební orientaci nebyl spatřován první a základní problém moderní hudby. Neboť ideologické problémy spadají do otázky inspiračního zdroje a víme již, že inspirační zdroj má pro hodnotu díla význam sekundární.

Ale ani při tom nelze ideovost v hudbě podceňovat, podobně jako by byla jednostrannost podceňovat význam inspiračního zdroje pro tvorbu. Je jisto, že každý inspirační zdroj může mít veliký vliv na povahu a zabarvení inspirací hudebních, na celý výrazový ráz díla, jeho pathos, vzlet, formu atd., přičemž ovšem záleží na hodnotě hudebních prostředků, má-li to vše se náležitě uplatnit. Je-li tedy splněna první a základní podmínka sine qua non, tj. tvorba inspiračních a tektonických hodnot, pák teprve

inspirační zdroj může se uplatnit jako tvůrčí činitel. Pak také nabývá inspirační zdroj svého významu pro hudební tvorbu.

Ideologii umělcovu nelze předpisovat. Svoboda umělecké tvorby musí zůstat nedotčena i pokud se týče ideové orientace umělce. Vždyť často tvůrce má svou vlastní ideologii, kterou vnutí, mnohdy po těžkých bojích, svému okolí. Ale i při tom je možno a dnes nezbytno vyslovit přání k dnešní i budoucí skladatelské generaci. Podobně jako postrádám více odvahy ve tvorbě nových hudebních hodnot, tak také postrádám u dnešní skladatelské generace odvážnější ideovou orientaci. Mám dojem, že po stránce inspiračního zdroje naši skladatelé z velké míry se příliš utápějí v samolibém subjektivismu, především erotickém, a že neobracejí svůj zřetel k idejím nadosobním, k otázkám světového a společenského řádu a k otázkám lidskosti. A přece je jisto, že především tyto a jiné nadosobní ideje jsou zdrojem pravé duševní velikosti, v níž pathos a vzlet se pojí s mohutným řádem a vnitřní zákonitostí. Zdá se mi, že dnešní skladatelské generaci schází velká a vášnivá víra, ať je to víra v cokoliv. Ale bez takové víry není tvůrčího entusiasmusu a není tvůrčí velikosti. A víra v člověka, v nový spravedlivý společenský řád, v nové spravedlivé lidství, kdy svoboda tvůrčího ducha, podmíněná tvořivým mírem, dá vykvést novému lidskému společenství, jsou takřka nekonečné oblasti, z nichž se může sytit a slít tvůrčí duch k novým velikým činům. To dobře ukazuje Sovětský svaz, kde tato víra uvolnila a rozpoutala netušené tvůrčí síly lidu v nejrůznějších oborech lidské práce.

Dnešní naše hudba potřebuje naléhavě nové velikosti, nového pathosu, nové monumentality a nového myšlenkového heroismu, jenž by vytryskl z entusiastické víry v nadosobní ideály. Je třeba, aby naši skladatelé byli opět těmi oddanými a hrdě odvážnými služebníky myšlenky a nadosobních idejí, jako byla generace Smetanova a jeho nástupců. Je dosti již maloduché žánrovitosti, laciných vtípů a šklebů nebo pohodlného rozměňování dosavadního hudebního dědictví. Naše hudba potřebuje pevné a odhodlané vůle k nové inspirační, tektonické i ideové velikosti, k novému řádu a k nové zákonitosti. Jen na takovém základě si opět bude moci uhájit své vedoucí místo v naší tvůrčí kultuře.

Zdůrazňuji-li nutnost této nové velikosti a nového řádu, nezamítám tím smyslové zvukové kouzlo, bez něhož není pravé hudební tvorby. Naopak, dovedu vždy s hedonickou rozkoší vychutnat krásný hudební detail, smyslovou zvukovou chvíli. Žádám od umění plnosti životní. Ale nezapomínejte, že takový detail a taková

chvíle jsou květy, které zdobí životní cestu — a nic více; a že ta životní cesta není vroubena pouze květy, nýbrž že vede přes srázy a propasti a že jejím cílem není jen trhat květy, nýbrž především tvořit pro lidské blaho.

Nezbytně je třeba, aby dnešní i budoucí naše hudba uvědoměle i s vášnivým odhodláním pracovala na synthetickém spojení odvážné a přitom přísně zákonité hudební velikosti s odvážnou a nebojácnou ideovou orientací. Tak nastoupí cestu k pravé velikosti.

Budtež pozdraveni ti, jimž osud dopřeje, aby provedli tuto synthesu!