

ÚTOK NA ČESKOU MODERNÍ HUDBU

Když vycházela moje kniha *Česká moderní hudba* (Olomouc Index, 1936), věděl jsem, že narazí tam, kde novost její metody a jejích soudů bude nevlídně uvítána jako nevídané vyrušení z navyklých úsudků. Přitom však jsem doufal, že kniha vyvolá plodnou diskusi, která blíže osvětlí četné otázky v ní rozvíjené. Když pak začal *František Pala* vydávat v časopise *Smetana* (od 9. čísla dále) svou kritiku o mé knize, uvítal jsem ji zprvu: konečně se našel někdo, s kým bude lze diskutovat o principiálních otázkách české hudební kritiky, o vývojové logice české hudby, o periodisaci české hudby a zapojení české hudby do řetězu evropské hudební tvořivosti a o všech těch četných estetických, kritických a vývojových problémech, jichž se kritika dotýká. Doufal jsem v to tím více, že kritika Palova vycházela v časopise, od jehož tradice jsem měl právo očekávat určitou kritickou úroveň.

Ale jaké zklamání! Místo věcné, loajální a spravedlivé kritiky — pouhé útoky, místo plodné a poučné diskuse — pouhé becmessrovské mentorování. A tedy by věc nestála ani za pozornost. Jenomže kritika Palova si dodává zdání takové převahy a pronikavosti kritické, že by snadno mohla svěsti k úsudku o své pravdivosti a oprávněnosti. A právě proto je třeba se jí zabývat, odhalit její podstatu a ukázat na její metody.

Prosím pak předem čtenáře o trpělivost při tomto čtení; nebude příliš utěšené, protože se z něho ukáže smutný obraz části naší hudební kritiky.

Kniha Česká moderní hudba má podtitul Studie o české hudební tvořivosti. V úvodu pak se blíže vysvětluje úkol knihy: „Tato studie je pokusem o obraz české hudební tvořivosti od B. Smetany... Úkolem naší hudební kritiky je především to, aby řekla, *v čem vidí hlavní znaky české hudební tvořivosti, čím který ze zakladatelů přispěl k této tvořivosti*, čím který obohatil nebo rozhojnil říši tvořivého ducha lidského... Tato studie nechce být dějinami české moderní hudby... Tato knížka je myšlena jako *kritická studie* o vývoji a cestách české hudební tvořivosti do dnešní doby. 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 zhuštěna. V dějinách by vyžadovala obšírného dokladového (notového) materiálu, jenž ovšem zde byl předem vyloučen... Ani biografická ani bibliografická úplnost není cílem. Jde jediné o kritické zachycení české hudební tvořivosti a *přihlíží proto pouze k těm zjevům, které pro tuto tvořivost přinesly nebo slibují přinést něco nového*." Přitom rozvíjí se v úvodě metodické a estetické stanovisko, z něhož je otázka české hudební tvořivosti a českého hudebního myšlení nazírána a řešena. Obracím se rozhodně proti tzv. výrazové estetice, která podstatu hudby hledá ve výrazu idejí a hodnotu v tom, *jaké* ideje jsou vyjádřeny a nikoliv *jak* jsou vyjádřeny, a stavím proti tomu požadavek vycházet ze struktury hudebního díla, které je závazným dokumentem hudebního myšlení, hudební představivosti a hudební tvořivosti.

Jak se staví Pala k tomuto přesně vytčenému úkolu knihy a jejím metodickým základům? Místo aby zahájil diskusi o těchto estetických a noetických základech, v níž by proti nim postavil vlastní základy, na nichž by se ukázala pochybenost mých teoretických předpokladů, a místo aby ukázal, že tyto mé předpoklady nestačí na úkol, jež si kniha vytkla, jde proti knize s apriorním úmyslem, aby před svými čtenáři knihu označil jako nelogickou, konfusní, jako knihu, která užívá nejasných termínů, zmatených pojmů, a jako knihu, která je metodicky pochybená, povrchní — zkrátka zcela bezcenná. Tváří se přitom povýšeně jako pronikavý logik a filosofický myslitel. Ale jakmile se dotknete jeho argumentace, zhroutí se jako domky z karet. Neboť Pala nedovedl se zmocit na nic jiného nežli na honbu po definicích a po slovíčkách.

Nepochopil, že kniha o moderní české hudbě nemůže a nesmí zastavovat svůj proud abstraktními definicemi, které by neměly vůbec smyslu. Neuvážil, že logická stavba takové knihy není a nemůže být v nakupených definicích, nýbrž v tom, že důsledně a v přesném smyslu užívá svých pojmů a termínů tak, že každý chápatelný čtenář jim musí rozumět. Nedorostl toho, že vědecké pojmosloví nespočívá v definicích a slovíčkách, nýbrž v logickém užití termínů tak, aby jejich pojmový obsah byl vždy jasný, i když není přímo definovaný. Palovou metodou by se dala rozleptat a rozcupovat každá věta, i ta nejrudimentárnější, a každá, i nejpevnější logická stavba. Jenomže tohle je počínání, které imponuje nejvýše prostým a naivním lidem, kteří se nedovedou vypracovat ke smyslu a duchu té neb oné knihy a nemají ponětí o smyslu vědecké a kritické práce. U kritika, který se zabývá uměním, je ovšem takové počínání tím více zarážející.

Vytýká, že kniha užívá nejasného pojmu „hudební myšlení“, že nepodává definici tohoto pojmu. Pala však zamlčuje — zde se dostáváme poprvé k zamlčovací metodě Palovy kritiky -, že v úvodu píše: „Aniž mám možnost blíže objasnit na tomto místě pojem ‚hudebního myšlení‘ a ‚hudební představosti‘, 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 nad estetický formalismus.“ (170) Pala tedy zamlčuje, že zde vysvětluji pojem „hudebního myšlení“ pokud toho bylo třeba k účelu knihy, a ovšem pro chápatelného, myslivého a poučeného čtenáře. Vytýká-li, že jsem nepodal obsáhlé definice pojmu „hudebního myšlení“, svědčí to 1. o jeho kritické neloajálnosti: neboť by měl vědět, že podat obsáhlé vysvětlení definice onoho pojmu by znamenalo podat obšírný výklad o obsahu tohoto pojmu. A to by bylo možno pouze ve speciální estetice. Sám o otázce „hudebního myšlení“, tj. o obsahu tohoto pojmu, přednáším letos po oba semestry na universitě a sotva thema vyčerpám. 2. Svědčí to o povážlivých neznalostech Palových a o tom, že nechce chápat. Dnes v hudební vědě pojem „hudebního myšlení“ je zcela jasný a vychází z pojmu „hudební logiky“, jenž, doufám, Palovi není tak zcela cizí. Je-li fakt, že hudba má svou vlastní

„logiku“, tj. svou vlastní zákonitost v rozvíjení a stavbě hudebního materiálu, pak máme právo mluvit o hudebním myšlení. Že tato hudební logika a hudební myšlení je něco *sui generis*, je nabíledni. A že termínů „hudební logika“ a „hudební myšlení“ se přitom všeobecně užívá v hudební vědě v přeneseném slova smyslu, analogicky k pojmové logice a k pojmovému myšlení, o tom jsem nepovažoval za nutné ani se zmínit, neboť je to věci znalému samozřejmé. V hudební terminologii se nevyhneme prostě takovému přenesenému a často symbolickým termínům. Vždyť hudba má vlastně jedině čistě hudební termíny ve slovech „hudba, tón, melodie, harmonie, konsonance“. Vše ostatní je vzato z analogií nebo z asociací (vysoký tón, síla apod.). Pojem „hudební logiky“ a „hudebního myšlení“ je dnes ustálen a běžný. Z knihy pak musí být čtenáři jasné — neboť *žádné místo*, kde toho termínu je užito, o tom nemůže dát pochyby —, že termínu „hudební myšlení“ je užito ve smyslu rozvíjení hudebních myšlenek (melodie, harmonie atd.), tedy způsobu rozvíjení čistě hudebního materiálu, analogicky k pojmovému myšlení, jež znamená způsob rozvíjení „myšlenkového materiálu“, tj. pojmů. Tohle tedy je a musí být čtenáři knihy zřejmé, neboť takto jednoznačně je pojmu v knize užíváno, a to v knize, která je určena pro věci znalé a myslivé čtenáře, musí stačit. Ale Palovi to všem nesmí být jasné, a tak napíše tyto věty, jimiž pojem zcela jasný dovede dokonale zatemnit:

„Hudební myšlení, možno-li o něm mluvit, je celý komplex psychologických a logických funkcí — a tudíž pojem problematický. Mluvíme-li o vědeckém myšlení, myslíme na jeho funkci logickou. Avšak mluvíme-li o hudebním (uměleckém)¹⁾ myšlení, naprosto nevystačíme s logikou.“ Inu, dobře reprodukováno z učebnice logiky — jenomže to sem nepatří. Pala prokazuje touto větou naprostou neschopnost toho, co je základní podmínkou každého čtenáře a ovšem tím více kritika knihy: sledovat loajálně myšlenkový chod autora a nevkládat tam násilně

¹⁾ Pozor na tuto drobnůstku v závorce! Pala tím chce ztotožnit hudební myšlení s „uměleckým“. Dopouští se dvojí chyby:

1. Hudební myšlení má *vlastní* zákony *sui generis* (hudební logika) a nelze jich aplikovat na jiná umění.
2. Co to je „umělecké“ myšlení? To je zcela nesmyslný pojem! Lze mluvit o hudebním, básnickém myšlení — ale umělecké? Patrně Pala myslí na nějaké „umění vůbec“?

něco, co tam není. Pala se chytl slovíček „hudba“ a „myšlení“, oddělil je od sebe, neuvážil jejich spojitost (toť přece základní požadavek strukturalistický!), proto také nemohl pochopit onen význam per analogiam a pouze z těchto dvou slovíček odděleně posuzovaných usuzuje o „komplexu psychologických a logických funkcí“ a staví proti sobě myšlení vědecké a hudbu. Je to zvláštní nechápavost, jestliže termín „hudební *myšlení*“ bere doslova jako pojmové, nebo jak on říká, vědecké myšlení. Kde v tomto termínu je řeč o *vědeckém* myšlení? To už sem Pala tendenčně vkládá, aby nasugeroval čtenáři svou „pojmovou nevyjasněnost“. Tedy uzavírám: v mé knize je pojmu „hudební myšlení“ užito zcela jednoznačně, takže ten, kdo něco zná a kdo dovede myslet, nemůže být o jeho obsahu na pochybách. Kdo však tento pojem před svými čtenáři dovede dokonale pomást a zamotat, je Pala. Kdyby Pala byl důsledný v této své přízemní slovíčkářské metodě, nebyl by směl užívat ani termínu „vysoký, nízký tón“. Neboť, jeho slovy řečeno: „vysoký tón, možno-li o něm mluvit, je celý komplex psychologických a logických funkcí — a tudíž pojem problematický. Myslíme-li o výšce, myslíme na její funkci prostorovou. Avšak mluvíme-li o tónu, naprosto nevystačíme s prostorem.“ A byli bychom vůbec v koncích. Buďto píšeme knihy pro chápavé Čtenáře a pro chápavé a loajální kritiky, a potom budou mít svou vědeckou a kritickou úroveň, nebo budeme psát pouze populární knížky, v nichž se s každým pojmem začne od Adama. Na štěstí těch nechápavých nebo neochotných chápat je mizivá menšina.

V dalším se obrací Pala proti tomu, že v „hudebním myšlení“ rozeznávám dvojí stránku: inspiraci a tvůrčí práci. Dobrá. Bylo by možno diskutovati o tom, zdali je vhodné toto dělení, jaký je poměr mezi inspirací a tvůrčí prací, která z obou složek rozhoduje o hodnotě díla apod. Ale Pala, místo aby přispěl k takové diskusi, která by byla vítána, zase se utápí ve svém slovíčkářství, jímž si chce dodatí zdání kritické povýšenosti. Odpraví problém máchnutím ruky: „Poněvadž v komplexu ‚tvůrčí práce‘ je imanentní složkou i inspirace, padají samo sebou základní kritéria Helfertovy estetiky.“ Přitom opět zamlčuje, co říkám v úvodu (171): „Třebas že tato obojí stránka v každém díle do sebe zasahuje a namnoze se prostupuje, přece je nutno posuzovati ji *vedle sebe z důvodů metodických*.“ Je přece jasno, že žádná estetická analýsa, ať v literatuře,

výtvarném umění nebo v hudbě, se neobejde bez tohoto odlišení oněch dvou stránek tvůrčí činnosti, a to z metodických důvodů. Tento *metodický smysl* onoho rozrůznění měl Pala míti na mysli. Pak by nenapsal větu, která v této souvislosti je prostě — hlučnou ranou do vody. Podobně další jeho věta: „Jestliže inspirace je jednou ze složek tvůrčí práce (což Helfert nepopírá), není logického oprávnění k soudu: U jiného tvůrčí práce má vrch nad inspirací.“ Zde se u Paly, jenž vystupuje v úloze pronikavého logického myslitele, objevuje další velmi povážlivá mezera jeho logického postupu. Především: *nikde netvrdím*, že inspirace je jednou ze složek tvůrčí práce. Pala se zde dopouští jednoho ze základních přestupků proti logice, o nichž jsme se učili již na gymnasiu. Z toho, že něco nepopírám, neplyne ještě, že to tvrdím. Mám citovat Palovi známý logický vzorec? Nepopírám, protože nebylo důvodu to popírat, neboť jsem velmi jasně své stanovisko k metodickému rozrůznění obou složek vyjádřil. Tedy hotová logická eskamotáž. Ale nelogičnost uvedené Palovy věty jde dále. I kdybych připustil, že inspirace je jednou ze složek tvůrčí práce: proč tvrdí Pala, že pak by nebylo logického oprávnění k soudu: U jiného tvůrčí práce má vrch nad inspirací? Jaký má k tomu důvod? Vždyť právě naopak! Kdyby byla inspirace pouhou složkou tvůrčí práce, bylo by právě logické, že ta tvůrčí práce má, ba více, musí míti vrch!

Podobnou eskamotáž provádí Pala s pojmem „struktura uměleckého díla.“ Vytýká, že jsem tento pojem nechal bez definice a bez rozboru. Inu ovšem, neboť jsem nepsal estetickou knihu o struktuře, kde by ovšem muselo býti vymezení pojmu struktury. Ale ten, kdo chce rozumět, nemůže býti ani na chvíli na pochybách, co rozumím slovy „struktura díla“, neboť toho pojmu užívám v knize v jednoznačném smyslu a vždy důsledně metodicky aplikovaném. Psal jsem knihu pro myslivé Čtenáře a ne pro přízemní slovíčkáře. Ale Pala umí — všechna čest — pojem tak jasně a jednoznačně užitý zamotat až k nepoznání: „Rozumíme-li strukturou povahu elementů (melodických, harmonických, rytmických, dynamických, agogických a koloristických jako hlavních, a jiných — obsahových — výrazových, slohových a historických nebo sociologických jako sil podružných) a funkčnost jejich vztahů pod zorným úhlem organického růstu, stavby, formy — jako kategorie nejvyšší, pak nelze říci, že Helfert založil své hodnocení a soudy na poznání struktury

hudební." Zcela správně: na tomhle Palové zašmodrchaném a konfusním pojmu struktury bych nikdy hodnocení nezakládal. Vždyť ta věta je hotový galimatyáš! Na jedné straně elementy a hned zase síly. Elementy hlavní — síly podružné. Co rozumí těmi elementy? To se vrací až do formalistické herbartovské estetiky? A co jsou „elementy historické?“ A jakým právem liší elementy hlavní od obsahových? Vždyť tato věta má v sobě tolik kontradikcí a tolik pojmových a estetických zmatků, že by vyžadovalo několik stránek, abych rozbořem ukázal její nicotu. Pojmovou neujasněnost a rozkolísanost vidí Pala v mé větě: „Podle své zásady estetické a metodické budeme jádro problému hledat v otázce vnitřní umělecké struktury, v otázce stylu.“ Tato věta ovšem každému, kdo chce nebo dovede rozumět, je zcela jasná. Jen Pala se pozastavuje nad tím, že prý je mi otázka struktury totožná s otázkou stylu. A přece není třeba příliš důvtipu k tomu, aby čtenář i bez definic z mé knihy poznal, že pojem umělecké struktury a pojem stylu se co nejtěsněji stýkají, neboť styl je struktura organizovaná zcela konkrétními a určitým směrem zaměřenými zákonitostmi. Kdybych psal estetiku nebo nauku o stylu, pak bych ovšem pojem stylu musel pojmově vymezit. Ale v knize o moderní české hudbě jsem nemohl jinak, než užívatí tohoto pojmu tak, že důvtipný a logicky myslící čtenář nemůže býti na pochybách, co si myslet. A v dalším se Pala chytá toho slovíčka „vnitřní“ struktura: „Je-li vnitřní struktura, musí existovat i vnější. Opět otázka: co je vnitřní a co vnější struktura.“ Takovéhle dětské slovní chytačky jen odhalují nedostatek věcné argumentace. Neslyšel Pala nikdy rčení „to je mé nejvnitřnější přesvědčení“, „to je moje nejvnitřnější pravda“? A tedy podle něho: když vnitřní přesvědčení, tedy musí existovat i vnější přesvědčení. Kde sebral Pala tu moudrost, že když je něco vnitřního, musí to být také vnější? A je skutečně Pala tak nechápavý a tak literárně nedůvtipný, že nepochopí přenesený význam toho slova vnitřní? Vždyť, probůh, kde bychom se to ocitli, kdybychom chtěli psát podle této přízemní, ploché, slovíčkářské metody Palovy! Chtěl zesměšnit mou práci tvrzením o nelogičnosti, a sám se chytil v něčem daleko horším!

A po tom všem Pala vytýká knize nedostatek definic a nedostatek pojmoslovné přesnosti, nevyhraněné termíny, kulatá slova apod. Na doklad toho uvádí, že pouhou poznámkou va-

ruji před ztotožňováním inspirace a inspiračního zdroje, aniž blíže určuji tyto pojmy. Zde opět Pala *zamlčuje*, co píše o inspiračním zdroji na straně 167: „Inspirační zdroj pojmám hodně široce jako podmínky a podněty, z nichž vyrostlo dílo jako životní celek nebo jako jednotlivost. Zde možno opět dělití ve dvojí skupinu: osobnost umělcova a prostředí, v němž žije.“ V dalším pak vymezují osobnost i prostředí a mluvím o metodách, jimiž se dospívá k poznání inspiračního zdroje. Tedy, pokud to v mé knize vůbec bylo možno, jsem vymezil více než dostatečně svůj pojem inspiračního zdroje. I kdybych byl nepodal své definice pojmu inspiračního zdroje i inspirace, nebyl by oprávněn Pala vytýkati nedostatek definic, neboť kniha má prostě zcela jiný účel nežli podávat definice, nehledě k tomu, že oba pojmy jasně vyplývají z celé knihy, a kdo chce rozuměti a neutápí se ve vlastní slovíčkářské honičce po definicích, tomu věc musí býti jasná. Jakým právem však Pala *zamlčuje* celý odstavec Prolegomen s onou definicí? Proto, aby mohl po knize neprávem hodit nahoře uvedenými výtkami? Jak nazvati takové počínání? Pala dále tvrdí, že tyto mé soudy „jsou psány jako na vodě“: „Povaha inspirací Novákových ukazuje tohoto mistra jako subjektivistu impresionistické a symbolické generace. Druhá inspirační oblast, povahy více objektivní, je lidová hudba a lidový život.“ V první větě má býti přesněji, to připouštím, napsáno: povaha „inspirační oblasti“. Ale proč tvrdí, že obě věty jsou psány jako na vodě? Obsahují-li něco nesprávného, měl to Pala vytknouti, ale nemá práva zlehčovati bez důvodu. A dále: Pala cituje obě věty tak, jako bych pouze jimi charakterisoval povahu Novákova inspiračního zdroje. Ve skutečnosti však první věta tvoří začátek celého šestadvacetiřádkového (!) odstavce, v němž vykládám Novákův impresionistický subjektivismus jako jeho inspirační zdroj. Teprve po onom odstavci následuje druhá Palou citovaná věta, která je opět začátkem čtyřicetiřádkového (!!) odstavce, v němž vykládám o lidové hudbě jako o dalším inspiračním zdroji Novákově. Pala však opět *zamlčí*, že vytrhl obě tyto věty ze souvislostí tak důležitých, *cituje je tak, jakoby v knize patřily k sobě*, a chce je zesměšnit citovaným neodůvodněným nařčením a dokonce připojí větu: „obsah těchto soudů (tj. v oněch dvou větách) možno sice vytušiti, nikoli však logicky vymeziti.“ Prosím čtenáře, aby si v mé knize (str. 227—228) oba odstavce *celé* přečetl a usoudil, jsou-li logicky vymezeny čili nic. Vždyť

tam tyto soudy dokládám i podrobněji konkrétními díly! To opět Pala zamlčuje.

Další případ: Pala nerozumí větě: „Okruh inspirací, z nichž čerpal podněty ke svým dílům, ukazuje Ostrčila rovněž záhy na cestě od romantismu." Je to opět vytržená první věta z pětaticetřídávkového odstavce, v němž se vykládá o objektivismu Ostrčilova inspiračního zdroje. Pala se tváří, jako by nerozuměl termínu „okruh inspirací, z nichž čerpal podněty". Táže se: je tím míněna inspirace nebo inspirační zdroj? Je mi ovšem líto, že Pala nechce chápat, ale není to pak moje vina. Předně: z celého odstavce musí být každému *zřejmo*, že mluvím o inspiračním zdroji. Za druhé: *přesně vymezuji* „okruh inspirací, z nichž čerpal podněty". Tedy řečeno po lopatě Palovi: tam, kde se *čerpá*, může jít přece pouze o *zdroj*. Ulevuje-li si tedy Pala, že „hudební myšlení, inspirace, tvůrčí práce jsou příliš kulatá slova a zbytečně komplikují i zatemňují estetické soudy Helfertovy," je v tom malý omyl. To nechápající zatemňování a slovíčkářské komplikování, to zakulacování různými logickými eskamotážemi a vytrháváním vět z kontextu provádí Pala, nikoli však autor České moderní hudby.

Toho doklad je další případ. Pala vytýká jako kulaté a zatemňující slovo „tvořivost". Důvody: „nesedí jazykově". Táží se: jaký má Pala důvod ke tvrzení, že „nesedí jazykově"? Trávníček-Váša např. mají na str. 1537 svého slovníku „tvořivý, tvořivost" jako jazykově nezávadný tvar. Tedy opět výtka, hrozená Palou zcela bezdůvodně. A další důvod Palův, proč se obrací proti termínu „tvořivost": „Obsahovým znakem substantiva „tvořivost" je, tuším, kvantita, kolikost, kdežto Helfert přece myslí na kvalitu." Proč by obsahovým znakem substantiva „tvořivost" měla býti kvantita, tomu prostě nerozumím. To je zcela libovolné tvrzení bez jakéhokoliv oprávnění. Cožpak např. „citlivost" má svým obsahovým znakem rovněž kolikost? Z celé knihy, od první do poslední stránky, je jasný pro chápavého čtenáře obsahový znak slova „tvořivost"; že to je způsob hudební tvorby, který se jeví v těch a těch znacích, jež v Prolegomenech rozbírám teoreticky, ve vlastní knize konstatuji na jednotlivých skladatelských zjevech. Jen Pala to nechápe, protože nechce chápat, a ovšem uvázne ve vlastní slovíčkářské léčce, neboť to, co napsal o termínu tvořivost, nemá prostě smyslu.

Palova chytačka slovíček a termínů poskytuje obraz až

groteskní. Je při tom zajímavé, jak si počíná. Tak např. vytýká nejasnost pojmu „strukturální prostota“: „Marně bychom se na základě studie samé namáhali rozluštit pojmový obsah slov ‚strukturální prostota‘. Teprve v doslovu autor podotýká, že prostota může být projevem tvůrčí nestatečnosti a maskováním neumělosti, projevem pouhého idylismu a duševního pohodlnictví. Z toho plyne, že Helfert používá slova ‚prostota‘ ve smyslu pejorativním...“ (418) Přiznávám se, že jsem tuto větu četl s úžasem. *Zná Pala vůbec mou knihu?* Vždyť jedna ze základních otázek jejích, ke které se stále vrací, je otázka strukturální prostoty a komplikovanosti. Neřeším ji ovšem apriorními slovíčkářskými definicemi, nýbrž vědecky, tj. indukci na základě konkrétního historického materiálu a na základě stálého srovnávání české hudební tvořivosti s tvořivostí evropskou. Zde musím prosit čtenáře, aby si přečetl aspoň ty odstavce, v nichž shrnuji výsledky svého srovnávání a kde, opíraje se o tento konkrétní rozsáhlý historický materiál, přímo stanovím, jak v které době se jevil obsah té strukturální prostoty. Zde odkazuji na str. 188, na celou kapitolu o Smetanovi (str. 190 a d.), zvláště na str. 199, na odstavce o Novákovi, Ostrčilovi, Vycpálkovi, Al. Hábovi atd. Patrně by bylo Palovi stačilo, abych sestavil nějakou slovíčkářskou definici, již bych otázku strukturální prostoty jednou provždy odbyl. Vždyť tato věc se v každém stylovém období jeví jinak a nutno ji konkrétně zkoumat v tomto historickém zaklínění na základě analýsy hudebních pramenů a nikoliv řešit sebe krásnější definicí. A druhá věc: vždyť *není pravda*, že pojmu „strukturální prostoty“ užívám pouze ve smyslu pejorativním! Zde se opět Pala dopouští něčeho, při čemž byl již několikrát přistižen: vytrhne větu ze souvislosti a zamlčuje. Prosím tedy čtenáře, aby si srovnal nahoře citované věty Palovy, v nichž se obrací proti mému pojmu „strukturální prostoty“, s tím, co píše v Doslovu (304): „Není třeba snad ani zdůrazňovati, že princip technické i výrazové prostoty má své oprávnění vedle tektonické komplikovanosti. Záleží ovšem na tom, aby prostota se neměnila v nedokrevnost a neumělost.“ A aby otázka byla jasnější, dokládám ji historicky: „Tak např. styl tzv. monodie v XVII. století znamenal proti vokální polyfonii značné oprostění technické. Ale nepřinesl ochuzení, neboť polyfonní komplikaci nahradil novým výrazovým prostředkem, melodií nesenou harmonií. Každé technické oprostění musí přinést náhradu v jiné

stránce hudebního výrazu. Jen pak prostota neznamená uměleckou pauperisaci. K takové 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 vyplynouti ze suverénního ovládnutí skladatelské techniky. Není také plodná prostota taková, která je výsledkem tvůrčí únavy nebo ochabnutí tvůrčích sil." Srovnáte-li nyní to, co jsem v knize napsal, s tím, co o tom tvrdí Pala, vysvitne zvlášť výrazně, jaké eskamotáže se v tomto případě dopustil. A co říci, když po tom všem Pala napíše: „I slovo ‚prostota‘, poněvadž právě neznamená jen uměleckou chudobu, nýbrž i nejvyšší stupeň zvládnutí chaotické substance, náleží do Helfertova slovníku pojmů nevyhraněných a zbytečných"? Na této větě jsou opět dvě věci význačné: 1. Pala si dodává zdání, že musí proti mně hájiti prostotu, což je prostě klamání čtenářů. 2. Pala sice mi vytýká — jak jsem ukázal, neprávem — že nevymezují obsah pojmu „strukturální prostota", ale sám při tom definuje tuto prostotu pouhou nicotnou frází. Co to je „nejvyšší stupeň zvládnutí chaotické substance"? Co slovo, to zmatek, a celá definice je nic neznačící shluk slov bez vnitřní logičnosti a bez sebe menší průkaznosti. Takto by si Pala představoval řešení otázky strukturální prostoty! A vrchol všeho: Pala navrhuje nahradit termín „strukturální prostota" slovy prý přesnějšími: „neumělost", „nestavebnost". Logik a slovíčkář Pala nepochopil, že „neumělost" a „nestavebnost" je něco *zcela jiného* než strukturální prostota. On, jenž se rozhořčuje nad pejorativním významem slova prostota, jehož by mi rád imputoval, sám pojem prostoty by chtěl ztotožnit s pojmy neumělosti a nestavebnosti, tedy s pojmy vysloveně pejorativního rázu!

Kritická nelojalnost Palova se jeví dále v tom, že vytýká knize, že „vůbec neřeší problém romantismu v moderní české hudbě, problém zápasu s romantismem na všech jeho vývojových stupních". Zde opět Pala *nemluví pravdu*. Předně: řešit soustavně problém romantismu nebylo úkolem knihy. Kdybych psal studii o českém hudebním romantismu, pak snad bych měl povinnost soustavně řešit tento problém. Nechápu, jakým právem najednou žádá Pala soustavné řešení problému romantismu. Stejným právem by mohl někdo jiný žádat řešení problému klasicismu, baroka, gotiky atd. Ale vedle toho se Pala opět dopouští klamání čtenářů. Není pravda, že „neřeším vůbec"

problém romantismu. Řeším jej na velmi četných stránkách, ovšem nikoliv soustavně, nýbrž tak, jak kniha vyžadovala: na jednotlivých zjevech. Pala opět zamlčuje, že otázkou romantismu a klasicismu se zabývám u Smetany, u Fibicha, u Nováka, Suka a celé řady dalších skladatelů, a že romantismus si ujasňuji především na základě systému hudební tvořivosti a též na základě inspiračního zdroje a dotýkám se ho i v otázce estetických názorů. Zde opět musím požádat čtenáře, aby si přečtli v mé knize dotyčné odstavce, aby se přesvědčili o tom, jak opět Pala *ne*mluví pravdu. Pala, když už chtěl něco po této stránce vytýkat, měl diskutovat o tom, zdali mé pojetí hudebního romantismu je správné nebo ne a v čem je nesprávné. To však nečiní a místo toho nepravdivě popírá. Palova honba po pouhých definicích se ukázala ve své vnitřní prázdnotě nejvýrazněji tam, kde vytýká knize termín „nový styl“. Praví: „nelze prostě pracovati s pojmem ‚nový styl‘ a nevyměřiti jeho obsah. Kulaté slovo nemůže se státi kritériem.“ Z toho musí mít čtenář Palovy kritiky dojem, že užívám termínu „nový styl“ zcela náhodně a bez rozmyslu. Je to zase jedna z nejúžasnějších nepravd Palových. Otázce „nového stylu“ věnuji plných pět stran své knihy (241—246). Tam vykládám a ujasňuji si obsah tohoto pojmu tak, že vycházím z vlastní své periodisace evropské hudby, podle níž v naší době se končí styl harmonicko-melodický, jenž začíná kolem 1600, a rodí se v dnešní době nové stylové cítění, nová hudební představitost. Nejprve vykládám o hlavních principech stylu harmonicko-melodického (242) a pokračuji: „V dnešní době pak jsme svědky toho nadmíru zajímavého divadla, že se tento systém hudební představitosti 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 představitosti, 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 důležitějšího. Jde o rozklad stylového principu hudebního, který ovládal evropské hudební myšlení již od roku 1600. Romantismus byl pouze posledním stupněm tohoto principu.“ (243) Ale tímto negativním vymezením nového stylu jsem se nespokojil a přistoupil jsem

ihned k pozitivnímu: „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 diferenciaci a pronikavější komplikace 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.“ (243) Opět by mohl Pala diskutovat o tom, jestliže mé pojetí nového stylu a jeho historické odůvodnění je správné nebo vyžaduje-li korektur. Ale jakým právem tvrdí, že jsem nevyměřil obsah pojmu „nový styl“? Vyměřil jsem, ovšem pokud se dnes vůbec dá vyměřit při nehotovosti stylu, jenž je teprve ve zrodu. Že jsem si této meze, dané právě tou nehotovostí stylovou, byl vědom, svědčí další slova knihy: „Dnes nelze říci, co vše přinese rodičí se nový styl, podobně jako to nemohli říci teoretikové a praktikové florentské kameráty“ (243). Pala však, místo aby rozpoznal, že zde přicházím se svým pojetím moderní hudby na základě vlastní periodisace evropské hudby, požaduje zase prázdnou slovíčkářskou definici, která by neměla vůbec žádný význam, a dopouští se mimoto nepravdy nahoře citovaným tvrzením. Pro jeho přízemní slovíčkářství je příznačné, že jej svedl název „*nový*“ styl. Vadí mu slovíčko „*nový*“, a proto myslí, že celý termín je „kulaté slovo“. Ale zde především opět zamlčuje, že sám jsem u toho názvu se zastavil slovy: „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“ (243). Ale Pala prozrazuje dále i povážlivé nezalosti. Kritik, historicky poučený, ví, že nová stylová období začínala vždy tímto „kula-

tým" slovíčkem „nový". Co byla „ars nova" ve XIV. století? A co *stile nuovo*, *nuova musica* po 1600? Což neví Pala, že styl po 1600 byl dlouho zván prostě „novým" stylem na rozdíl od starého polyfonního a že svůj název dostal až v XIX. století? Tady je Pala v koncích se svou pseudokritickou sháňkou po termínech. Vždyť často nezáleží tak na názvu jako na *obsahu* toho názvu. Tohle ovšem slovíčkářská honička nikdy nepochopí.

Pověděno Palovi po lopatě: pokusím se na chvíli stavět se nechápavým, jak to činí Pala, a pokusím se cupovat mu jednotlivé věty podle jeho přízemní slovíčkářské metody. Uvidí, co z nich zbude. Např. vezmu jeho větu: „Básnivost — to jsou pomyslné tvůrčí síly, projevující se reálně osobitostí invence, themat, kontrastů a specifickým vzletem a dechem hudby. Básnické síly oplodňují hudební fantasií a svým tlakem strhují umělce v samé ohnisko života, aby odtud, z vlastních životních vztahů a poloh manifestoval svou hudebnost" (Smetana, 28). Definovat básnivost jako pomyslné tvůrčí síly, které se projevují hudebně tak a tak — to je *circulos vitiosus*. Co to je „reálné projevování"? Co to je realita? Pala by měl zde dát definici, co si představuje na tomto místě tím slovem „realita". Co to je „dech" hudby, položený zde vedle „vzletu"? Jak mohou básnické síly „tlačít" umělce? Co to je „samé ohnisko života"? Co to jsou „vlastní životní vztahy" a dokonce životní „polohy"? A když vlastní, tedy musí být (podle Palovy logiky) nevlastní. Co to jsou nevlastní vztahy? Proč Pala nedefinuje pojem „nevlastní vztahy"? Jaké vztahy? K čemu? Co to je „manifestovat svou hudebnost"? Jak se to dělá?

Anebo jiný příklad: Umělec „upjal svou pozornost k dynamickým otázkám ruským" (110). Co to jsou ty „dynamické otázky ruské"? Je to slovo bez vymezeného obsahu! . Nebo:... „přemisťoval a transponoval ruskou duši... do českých poloh" (111). Cožpak je možno transponovat duše do nějakých „poloh"? A co to jsou ty „české polohy"? Dříve byly „životní polohy". Jaký je rozdíl mezi českými a životními polohami?

Co to je, když Pala řekne, že určitý termín „nesedí jazykově". Cožpak termín může „sedět"? A co to je „sedět jazykově"? Mohu sedět zpříma, pohodlně atd. — ale „jazykově"?

Co to je, když Pala řekne, že mi Jeremiáš „neleží"?

A tak bych mohl pokračovat dále a podle Palovy metody

slovíčkářsky rozleptávat každou větu a každý termín a žádat podle jeho způsobu všude definice. Jenomže tohle jsou dětské hračky a chtěl jsem tím jen ukázat na absurdnost Palovy metody, jenž si neuvědomil, že prvním předpokladem kritické schopnosti a bystrosti je to, aby kritik pochopil obsahový význam termínů a pojmů, s nimiž autor přichází. Podle Palovy metody by byla vyloučena jakákoli vědecká práce, neboť by musela začínat ve svém pojmosloví vždy od začátku, nesměla by užívat termínů přenesených. Naštěstí se nepší vědecké práce pro nechápavé kritiky, nýbrž pro inteligentní čtenáře, o nichž nutno předpokládat, že *dovedou při čtení také myslet a že mají dobrou vůli myslet.*

Stejně si počíná Pala tam, kde píše o periodisaci v mé knize. Nejprve důležitě poučuje, že „ani v kritické studii se nelze odpoutat od historického půdorysu: na něm, nikoliv ve vzduchoprázdném prostoru, probíhá a odehrává se veškerá tvorba“. Tím chce říci svému čtenáři, že moje kniha periodisuje halabala bez „historického půdorysu“. Opět jedna úžasná *nepravda a klamání čtenáře*. Právě historický zřetel a historický materiál v celé široké rozloze od středověku až po dnešek to je, co dává knize spolehlivý a pevný základ. Bylo by opět možno o způsobu zpracování této historie diskutovat, ale popírat tuto skutečnost — to opět patří do kapitoly o literární slušnosti a charakternosti. Za těchto okolností ovšem nepřekvapí, jestliže Pala nalézá mezi formulacemi sem spadajícími „nejednu logickou nesrovnalost a nejednu neujasněnou klasifikaci“. Kterou, neříká. Pouze takto paušalisuje. Vlastně — přece jen uvádí „zřetelný příklad“. Cituje, ovšem že neúplně, to, co je v knize psáno o Černohorském, a táže se s božskou naivností: „řadí jej autor v období generálbasu *nebo* v něm vidí dovršení našeho slohu polymelodického? Chce snad říci, že polyfonik Černohorský nemůže soutěžit s harmonikem a melodikem Černohorským?“ První otázka odhaluje opětne historické neznalosti, neboť staví polyfoničnost *proti* stylu generálbasu. Cožpak Pala neví, že v první polovici XVIII. století dochází na půdě chrámové hudby ke sloučení stylu harmonického se stylem polymelodickým (Durante, Leo, A. Scarlatti, Corelli, J. S. Bach)? Tedy Černohorský mohl být polymelodikem a přitom rostl ze stylu generálbasového. Tady Pala se svou prostnou logikou nevystačí, neboť ani v honbě po „nelogičnostech“ nelze se odpoutat od historického půdorysu! Co se druhé otázky týče,

je odpověď zcela jasně řečena v knize (183—184), a jestliže tomu Pala nerozumí, je to jeho věcí. Ovšem, opírá-li své soudy o mnohonásobně přemílaná tvrzení o bůhvíjakém polyfonním mistrovství Černohorského, pak ovšem zase prozrazuje, že není prostě v této otázce kompetentní. Já svou formulaci vyvodil ze znalosti *pramenů*, tj. vši zachované *hudby* Černohorského. Že v této věci úsudek Palův nemůže být směrodatný, ukazuje to, že se odvolává na Černohorského motet *Laudetur Jesus Ghristus*, prý i z hlediska stavebnosti Bachovy velkorysá skladba. Tre-feno zcela vedle! Právě tento motet ukazuje, že síla Černohorského nebyla v polymelodičnosti. Ovšem dlužno při tom také znát stav celé současné hudby a nesoudit pouze na základě jediného díla!

Tomu, co Pala provozuje s mým pojmem „generační vrstva“, přestávám již rozumět. Zdá se mi, že zde se ocitáme již na pokraji neodpovědné zlovolnosti (str. 419 až 420). Nejprve pseudokritická póza: marně prý se Pala ptá, jaký je rozdíl mezi generační vrstvou a generací. Opět úmyslná nechápavost a zastírání věci. Každý chápavý čtenář musí poznat, že generační vrstvou rozumím takovou skupinu skladatelů, kteří rostli přibližně ve stejných vývojových podmínkách, tj. přibližně za stejné situace evropské hudby. Protože pak dobová rozloha mezi skladateli každé skupiny je někdy značně rozlehlá, hodil se mi lépe termín „generační vrstva“, nežli pouhé slovo „generace“. Tím slovem vrstva naznačuji onu větší dobovou rozlohu. Patrně pro Palu bych byl musel nejprve podat sáhodlouhou definici slova generace, pak slova vrstva, pak slova generační vrstva, potom slova skupina, skladatel, vývoj, vývojové podmínky apod., a pro samou definici bych se nedostal ani k písni *Hospodine, pomiluj ny*. Chápe Pala, k jaké grotesknosti dospěl se svou honbou po slovíčkách a definicích? A opět se dopouští nepravdy, neboť i když samozřejmě nedefinuji a nemohu definovat pojem „generační vrstva“, přece můj pojem generační vrstvy je zřejmě v mých výkladech obsažen (viz str. 217 ad., 244 ad., 274 ad.) a každému chápavému a myslivému čtenáři musí být jasný.

Palovi je nepochopitelné, jak jsem mohl v kapitole *Zkladatelé moderní české hudby* spojit Smetanu s Dvořákem, Fibichem a dokonce Janáčkem. Tady se konečně dostáváme k něčemu, o čem by bylo lze věčně diskutovat. Pala praví: „Dalo by se očekávat, že Helfert umístí Smetanu ve své knize jako zjev

základní, jako zjev pro vývoj naší moderní hudby jedinečný, což je dnes i z historického hlediska požadavek samozřejmý." Chce-li však Pala touto větou říci, že nepovažují Smetanu za zjev základní a vývojově jedinečný, je to opět *nová nepravda* a hned v zárodku se končí možnost diskuse. Já ovšem neužívám těch otřelých frází o jedinečnosti a velikosti Smetanově, ale hledím si ujasnit, v *čem* je ta jedinečnost a velikost. A smysl celé té kapitoly je právě v tom, že ukazuje ten úžasný vývojový význam Smetanův pro naši hudební tvořivost, že svou syntesou klasicismu s romantismem dal naší hudbě syntesu inspirační a tektonické velikosti. Vždyť po té stránce vyzdvihují jedinečný význam Smetanův v celé historické perspektivě až od středověku! A v Prolegomenech přímo říkám, že genialitu vidím ve stmelení geniální inspirace s genialitou tvůrčí práce a za doklad uvádím Beethovena a Smetanu, neboť u žádného jiného českého skladatele jsem nemohl tuto syntesu konstatovati. Tedy opakuji: Smetanu umisťuji jako jedinečný zjev, a toto umístění též zdůvodňuji z přimknutí k celému dřívějšímu i pozdějšímu vývoji. Tohle vše Pala opět *zamlčuje* a chce čtenáři vsugerovati, že v mé knize Smetana prochází jako jeden z mnohých. Patrně mu vadí ta zcela vnějšková okolnost, že Smetana nemá v knize — samostatnou kapitolu.

Když si byl touto novou nepravdou připravil půdu, pokračuje dále a vytýká, jak jsem mohl spojit se Smetanou Dvořáka, Fibicha a Janáčka v jednu kapitolu o zakladatelích české moderní hudby. Pala ovšem neuvází, že toto zařazení vyplynulo zcela důsledně z logické stavby celé knihy. Jejím úkolem bylo ukázati rozlohu i intenzitu české hudební tvořivosti. A tedy šlo mi o to, jakých obzorů vydobyla tato tvořivost v době, kdy běželo o to, dát jí pro další vývoj základy. A tu zjev Janáčkův, třebas o třicet let mladší než Smetana, byl v této souvislosti nezbytný pro postižení oné základní rozlohy české hudební tvořivosti. Nutil k tomu i dynamický, vývojový zřetel, jehož kniha ani na chvíli neopouští. Neboť do této vrstvy zakladatelů byli pojata ti, na jichž díle se české hudební myšlení dále vyvíjelo. A to platí o všech, i o Janáčkově, jemuž dnes nikdo nemůže upříti, že byl a je skutečným *zakladatelem* individuálně řešeného směru naší hudební tvořivosti. Tento moment rozhodl. Všude jinde by jeho zjev trčel neorganicky, a dávatí mu samostatnou kapitolu bylo vyloučeno ve studii o české hudební tvořivosti, kdy hlavním problémem je ta tvořivost

jako proud české duchovní kultury a skladatelé se svými díly jsou dokumentem té tvořivosti. Palovi patrně tyto otázky stavby knihy a jejího vnitřního logického ustrojení a otázky duchovních proudů kulturních jsou cizí při jeho přízemní metodě, s jakou se vyrovnává s knihou, a při tom, jak svůj kritický zájem vyčerpává slovíčkářskou šláňkou po termínech a definicích. A přesto konstatuji se zadostiučiněním, že zde konečně jsme se dostali k něčemu, o čem by byla možná věcná diskuse. Ovšem pod podmínkou, že by Pala musel proti mému včlenění Janáčka položit skutečné důvody, a nikoliv to, co uvádí: „Spojití Janáčka, který svá stěžejní díla tvořil po světové válce (tedy v atmosféře přítomnosti), se Smetanou-Dvořákem-Fibichem v generační vrstvu (a nepojmouti v ni Foerstra), jest i jen z hlediska historického nepochopitelné salto." Jenomže to historické salto dělá v tomto okamžiku Pala. Cožpak neví, že Janáček si vytvořil svůj styl dávno před převratem a před „atmosférou přítomnosti?" Z té doby je Pastorkyně, Amarus, Věčné evangelium, nejslavnější sbory, Šumařovo dítě, Taras Bulba, Brouček, začátek Káti Kabanové, abych uvedl jen nejvýznamnější. Neuvážil Pala, že při smrti Dvořákové byl padesátiletý (!) Janáček již plně vyhraněnou tvůrčí osobností? A za druhé: Pala opět *zamlčuje*, že Janáček vystupuje v mé knize ještě jednou, a to právě tehdy, kdy bylo nutno jej uvést jako pružinu hudební tvořivosti po převratu, zvláště na Moravě (str. 289—290). Tam vykládám z Janáčkova realismu, proč jeho hudba má takový význam pro dobu popřevratovou. Tedy žádné historické salto, nýbrž pevné zaklínění složitého zjevu Janáčkova do logické stavby knihy. Pala má, zdá se, o otázce periodisace zcela zastaralé a ustrnulé představy, asi tak z doby začátků tohoto století, a nechápe, že dnes, vlivem fenomenologických a strukturalistických teorií, jsme v této věci někde zcela jinde a dále, nežli má potuchy. Proto nemůže pochopit logiku v periodisaci mé knihy. Pozastavuje-li pak se nad tím, že v kapitole o zakladatelích je *vedle* Smetany též Dvořák a Fibich, bude asi těžko v této věci se dohodnouti. Narážíme tu opět na názorovou utkvělost Palovu, která mu brání jíti za novým poznáním. Odkazuji zde na to, co jsem před chvílí řekl o smyslu a úkolu kapitoly o zakladatelích. I když konstatuji a odůvodňuji mimořádnost Smetanovu, není a nemůže tím býti řečeno, že bych proto měl vše ostatní stlačit na zjev druhořadý. Dvořák byl rovněž mimořádný zjev ve své muzi-

kantské spontánnosti, a ve své knize to zřetelně a obšírně vykládám, v čem přináší obohacení české hudební tvořivosti *vedle* Smetany. Pala ovšem pálí tohle „vedle“. Ale nic naplat: na to si bude muset zvyknout, protože to je *fakt* z vývojové logiky české moderní hudby. Pala ovšem se i zde, kde by mohla být zase diskuse, opět obrací ke své nepravdivé metodě zamlčovací. Cituje ze *souhrnu* kapitoly o zakladatelích několik neúplných vět, v nichž se sumárně oceňuje přínos Smetanův a Dvořákův do české hudební tvořivosti, a na základě takového kusé citace se táže s rozhořčenou pózou: možno takto formulovat princip Dvořákovy tvorby?" Přitom opět *zamlčuje*, že věnují Dvořákovi plných pět stran své knihy a že závěrečná formulace je pouhý syntetický a zkratkový souhrn poznatků, rozvinutých na oněch pěti stranách! A praví-li: „Helfertova formulace vnuká domněnku, jako by Smetanovo inspirační bohatství nebylo nevyčerpatelné, jako by atd.“, pak je to Palovou věcí a věcí jeho odpovědnosti, jaké domněnky si sám sobě vnuká. Neboť ten, kdo čte knihu s nezaujatou myslí a kdo si nechce vnukat za každou cenu nějaké bezdůvodné domněnky, nemůže být prostě na pochybách, co to znamená, jestliže se v knize píše o jedinečné inspirační genialitě Smetanově a jestliže v Doslovu Smetanu a Dvořáka nazývám „nevyčerpatelnou studnicí melodického bohatství“ (304). S takovýmto „vnukáním domněnek“ by měl být Pala opatrný. Cožpak kritika může se zakládati na něčem tak náhodném a nekontrolovatelném, jako je „vnukání domněnek“?

Diskutovati by bylo možno dále o námitce Palové, patří-li Fibich mezi zakladatele. Pala tvrdí, že jsem nebyl oprávněn Fibicha tam zařadit. Bohužel tak činí opět argumentem zcela neprůkazným a opět svou zamlčovací metodou. Praví: „Helfert sám rozbíjí (vrstvu zakladatelů) tím, že Fibichovi upírá vývojový význam slovy: ve stylové posloupnosti jeho místo bylo před Smetanou nebo aspoň zároveň se Smetanou. Tehdy by byl vysoce aktuální. V tomto stylovém opoždění je veškerá tragika Fibichova zjevu v moderní hudbě.“ Pala opět *zamlčuje*, že na pěti stranách se zabývám Fibichem a zvláště otázkou jeho zásadního přínosu do české hudby, který vidím ve formové sféře (viz str. 207!). Tedy *není pravda*, že mu upírám vývojový význam, což je patrné také z toho, že konstatuji i vliv Fibichův, třebaš neveliký, v pozdější hudbě (Ostrčil, Balcar aj.). Fibichovi je v kapitole vykázáno místo vedle Smetany a Dvořáka, které

mu náleží podle povahy jeho hudební tvořivosti. Chtěl-li Pala dokázat, že Fibich nepatří mezi zakladatele, měl dříve vyvrátit mé důvody, proč jej tam kladu; tedy jeho přínos romantické melodie a romantického systému strukturálního a hlavně jeho přínos formový. To by pak byla argumentace, o níž by mohla být plodná diskuse. Ale co s tou jeho vytrženou větou, která zcela nic neříká? Tedy opět znemožněna diskuse pro nedostatek věcných protiargumentů.

Jiná možnost diskuse: zařazení Foerstra jako spojovacího členu mezi vrstvou zakladatelů a vrstvou „na přelomu romantismu.“ Věc je ovšem zcela jasná, neboť Foerstra jinak vývojově těžko zařadit, máme-li na mysli onen základní zřetel knihy, postihnout vývojovou logiku české hudební tvořivosti. Ale jistě by byl možný jiný názor na tuto otázku a jistě by diskuse o tom mohla vést k plodnému vyjasnění této otázky. Ale zase vše záleží na nosnosti protiargumentů. Pala proti mému pojetí uvádí tyto důvody: „Pro Helfertovu metodu je příznačné, že musil z první generační vrstvy (tj. zakladatelů) vypustiti Janáčka, aby mohl učinit Foerstra ‚prostředkujícím článkem‘. Ve skutečnosti mezi Foerstem na jedné, Novákem-Sukem-Ostrčilem na druhé straně není vývojových souvislostí, jak jich není mezi Novákem-Sukem na jedné a Ostrčilem na druhé straně. To znamená, že do této generační vrstvy nepatří ani Foerster ani Ostrčil.“ (420) Zase jedno ze superiorních tvrzení Palových, které se sesuje při prvním doteku. Předně opakují to, co bylo řečeno již nahoře: do generační vrstvy kladu skladatele, kteří rostli v přibližně stejných vývojových podmínkách, a jde mi o to ukázat, *jak který z nich obohatil českou hudební tvořivost*, a nikoli, zdali mezi jednotlivými skladateli jedné vrstvy byla vývojová spojitost. Vždyť kdyby se tohle Palovo periodisační kritérium domyslilo, rozdrobil by se mu obraz české hudby na řadu monografií o jednotlivých skladatelích. Zde opět narážíme na nedomyšlený a konec konců ustrnulý názor Palův na otázku periodisace. Palovo tvrzení, že do druhé vrstvy nepatří ani Foerster ani Ostrčil, ukazuje se již z tohoto důvodu zcela bezpodstatné. Zajímalo by mne, jak by tedy Pala periodisoval? To ovšem nikde neříká. Za druhé: citované první větě Palové prostě nerozumím. Vždyť, probůh, jsem Janáčka z první generace nevypustil! Vždyť *několik řádků nahoře mi Pala výslovně vytýká, že jsem ho nevypustil, a výslovně mi vytýká, že jsem ho zařadil do první vrstvy!* Co tedy tohle znamená?

A dále: vždyť ta věta nemá vůbec logický smysl! Uvažte jen: musil jsem vypustit z předchozí kapitoly Janáčka, aby mohl v druhé kapitole být Foerster prostředkujícím členem! Lamte si hlavu nad touto šarádou, jak chcete — ale důvodu proti zařazení Foerstra do druhé vrstvy se v tom nedohádáte. A za třetí: Jak může Pala tvrdit, že mezi Foerstem a Ostrčilem není vývojové souvislosti? Vždyť mnohé partie u Ostrčila, ještě v Poupěti, jsou bez Foerstra nemyslitelné! A jak může tvrdit, že není vývojové souvislosti mezi Novákem a Ostrčilem? Kdyby přihlédl k tektonice obou těchto mistrů, byla by mu souvislost hned jasná. Tedy opět tvrzení zcela bezpodstatná, prozrazující chabou znalostí věci a zcela povrchní názor. Ale ovšem po tom všem prohlásí Pala s gestem kritické superiority: „V celku třídění Helfertovo nepřesvědčuje — jestliže někdo ukázal cestu k novému stylu, byl to Ostrčil.“ A zde jsme u vlastní příčiny, proč Palu mé třídění nepřesvědčuje. *Nesmí* jej přesvědčit, protože Pala tkví v onom nemožném názoru, proti němuž moje kniha jde vědomě do boje: že smysl české hudby je jedině ve jménech Smetana-Foerster-Ostrčil a (podle Paly) v Axmanovi a Ot. Jeremiášovi. Ano, je v nich smysl české hudby, ale *vedle nich* smysl české hudby určují Dvořák, Novák, Suk, Vycpálek a jiní až po Al. Hábu. A tohle Pala ve své úzce vymezené jednostrannosti nemůže, protože nechce pochopit. A to jej svádí pak až ke konfusním nelogičnostem, které zde byly ukázány, a k nemožně jednostrannému a nepravdivému tvrzení o Ostrčilovi, jak jsem je právě citoval. Mám opravdovou a hlubokou úctu k Ostrčilovi, jak jistě o tom svědčí stránky mé knihy jemu věnované. Ale právě ta úcta mi velí kriticky a spravedlivě mu vytknout místo ve vývojové linii české hudební tvořivosti. A pak řeknu, že Ostrčil ukázal cestu k novému stylu nikoli jako jediný („jestliže kdo...“), nýbrž *vedle* Nováka a *vedle* Suka. Vždyť Pala se pro svou jednostrannost dostává do konfliktu s historickou pravdou! Cožpak Novákova a Sukova skladatelská škola nejsou přímo makavé doklady, jak ukazovali a ukázali oba mistři cestu k novému stylu? Proto zcela chápu, že Palu mé třídění nepřesvědčuje, neboť jinak by se musel vzdát svých apriorních a zaostalých předpokladů názorových a metodických.

Z dalších nepravd Palových uvádím na pravou míru jeho tvrzení, že dělím současně skladatele podle skladatelských škol, tedy podle vnějšího dělidla, což je prý v odporu proti

zásadě stylového dělidla. V této věci opět Pala *nemluví pravdu*. Nedělím podle skladatelských škol. Je ovšem přirozeno, že při strukturálních kritériích někteří skladatelé z téže školy se dostanou k sobě, jestliže si odnesli příbuzné strukturální složky (Vomáčka, Křička, Jar. Novotný). Ale stejně skladatelé téže školy jsou utříděni od sebe, vyžaduje-li toho struktura jejich díla (Jirák, Kálík, Ot. Jeremiáš aj.). Jak podstatně jinak dopadne třídění podle školy a podle strukturálních kritérií, může se Pala přesvědčit, srovná-li kritické třídění v mé knize s tříděním v mé německé a francouzské knize o české hudbě (Praha, Orbis 1936 a 1937). Tedy onen protiklad mého třídění se zásadou stylového dělidla je opět jeden z Palových výmyslů.

Konečně přicházím k místům, kde se Pala obrací proti některým charakteristikám jednotlivých skladatelů, jak je uvádí má kniha. Jde na věc — to dlužno mu přiznat — se značnou dávkou rafinovanosti. Protože dobře ví, že kniha poráží dosavadní „výrazovou estetiku“ svým stanoviskem strukturalistickým a protože vidí, jak se tím hroutí dosavadní jednostranné názory na vývoj české hudby, jež Pala zastává, chce ukázat, že se svým estetickým stanoviskem jsem nevystačil a že jednotlivé zjevy vykládám na každý jiný způsob, jen ne ze struktury díla. Tedy pokus o útok na sám estetický a metodický základ knihy. Jak si při tom počíná?

O mém postižení Smetany píše: „Smetanismus... vidí Helfert v těchto znacích: v osobním výrazu Smetanově, v myslitelském a budovatelském charakteru, v tvůrčí logičnosti a tvůrčí zákonitosti, v inspirační náruživosti, v tvůrčí velikosti a monumentálnosti, v klasicismu, v projasněném tragismu atd. Z věcného hlediska mohou být a jsou tyto postřehy správné, *ale nejsou metodicky odvozeny ze struktury Smetanova díla.*“ Musí-li tedy Pala uznat správnost těchto soudů, míří zato svou ranou přímo do srdce knihy. Jenomže zbytečně, neboť po metodické stránce je kniha velmi silně obrněna. Zde opět především: cožpak osobní výraz, tvůrčí logičnost a zákonitost, klasicismus atd. nejsou znaky vyvozené ze struktury díla? Zde opět Pala *nemluví pravdu*, neboť *zamlčuje*, že od 194. strany se podrobně (pokud to kniha připouští) zabývám způsobem, jak Smetana rozvíjí své hudební myšlenky, ukazují na historický kořen i na povahu jeho tvůrčího systému a vycházím téměř z minuciosního rozboru jeho melodické a formové struktury. Ze způsobu jeho stavby melodické a formové vyvozují dále jeho kla-

sicismus, poměr k romantismu, jeho monumentalitu a stavebnost klasického charakteru, a právě tento strukturální rozbor a tato metoda mi otvírají dalekosáhlé perspektivy na vývojovou logiku české moderní hudby a zpět i pohled na historický význam Smetanův v souvislosti s minulostí. Prostě žasnu a nechápu, jak mohl Pala tohle nevidět a jak tohle může upírat. Vždyť na tomhle pojetí Smetany, takto zevnitř jeho díla a zevnitř jeho hudebního myšlení, jsem pracoval již od r. 1917 a zřetelně jsem s tím vystoupil v knize Tvůrčí rozvoj B. Smetany (1924) a ve studii Pohled na B. Smetanu (1934). Je to mé, nové pojetí, které opírám o podrobné a pronikavé strukturální rozbor, které konávám se svými posluchači v semináři. Tohle vše by měl Pala vědět a měl povinnost se toho dotknout. Ale upírat mi tento metodický základ a postup, s nímž jsem u nás poprvé ve věci Smetanově vystoupil a na jehož základě jsem dospěl k výsledkům, jež dokonce i Pala musí uznat za správné — pro takové počínání si netroufám ani hledat názvu.

Podobně si vede Pala při Dvořákovi. Uvede namátkou z mého výkladu Dvořákovy hudebnosti jen několik vět o Dvořákově lidovosti, temperamentu, spontánnosti, tónech zbožnosti a kontemplance a připojí: „Jistě je subjektivní obsah těchto vět oprávněn, ale není v nich ani nových poznatků, ani nových formulací. Také jiní skladatelé jsou živelní, spontánní, zbožní a mají úchvatná adagia. Čím se tedy liší Dvořák od takového Brucknera? Věcné, vědecky fundované slovo o Dvořákově rytmice a melodice řeklo by nám mnohem více a zřetelněji o podstatě Dvořákovy osobnosti.“ Přitom však zase se dopouští Pala velmi odvážně *nepravdy*, neboť zamlčuje, že to, co citoval, je jen malá část obsáhlého, více než pětistránkového výkladu o Dvořákově hudebním myšlení, o povaze jeho melodického myšlení, o jeho muzikantství (kterýžto pojem jsemrazil již před třiceti lety), o jeho smyslu pro barvu, a že opět vycházím z rozboru hudební struktury Dvořákovy. A že Dvořáka na základě toto zcela nově zařazuji do vývojové logiky české hudby, že v něm stanovím druhý důležitý typ českého hudebního myšlení, který moderní české hudbě dává specifický smysl pro kouzlo hudebního zvuku, že od Dvořáka pak vedu v české hudební tvořivosti další cestu k Sukovi a k jeho některým žákům, že tedy přínos Dvořákův pojmám zároveň jako významného vývojového činitele — to vše Pala zamlčí a postaví mou knihu před čtenářem do světla, jako bych se vyrovnal

s Dvořákovým zjevem pouze oněmi rafinovaně vytrženými větami. Je tohle poctivá kritická metoda?

Třetí případ s Janáčkem. Mé postižení Janáčkova zjevu odbývá Pala před svými čtenáři těmito větami: „O jeho vokální melodii, jíž se tento skladatel podstatně liší ode všech ostatních českých skladatelů, konstatuje Helfert toto: ‚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 operách a ve sborech, kde nový typ melodie spojuje se strhující dramatičností‘. I toto klišé je dávno majetkem obecným. V čem však je novost a jedinečnost Janáčkovy vokální melodické fráze, autor se nezmiňuje.“ Je to zase jeden z nejužasnějších případů, které spadají do otázky o poctivosti kritických metod. Palovi musí být známo, že v četných speciálních studiích jsem řešil tvůrčí zjev Janáčkův, a to z individuálního *systemu* jeho hudební tvořivosti, ze způsobu jeho práce s motivem, z jeho hudebního výrazu atd., tedy z jednotlivých složek strukturálních. Musí vědět, že jeho vokální linii jsem vyvozoval z jeho individuálně pojatého poměru k lidovosti. Dále musí vědět, že vycházejí z tohoto poznání individuální struktury Janáčkovy jsem dospěl k pojmu Janáčkova realismu, jež jsem vědomě a zřetelně postavil proti dřívější výtce naturalismu. Jsem si plně vědom, že jsem po všech těchto stránkách razil nové kritické poznání o Janáčkově, které vycházelo z analýsy jeho hudební struktury. V mé knize pak *vše tohle je obsaženo*. Studie podává synthetický souhrn všech těchto výsledků (str. 210—215). Mluví se tam o osobité tvůrčí metodě Janáčkově, z ní se vyvozuje Janáčkův realismus, mluví se o lidovém základu a realistickém rázu jeho vokální melodie, o dynamismu jeho tvůrčí osobnosti, zvláště o významu dynamismu v jeho operách a o jeho operním stylu a pak o jeho skladebných formách a o jeho nečasovosti v době romantismu. Jakým právem tohle vše zamlčuje Pala a jakým právem *klame* své čtenáře a mou práci *zlehčuje* před neinformovanou veřejností tvrzením, že odbývám Janáčka citovanou větou o vokální melodii? Jakým právem z mého šestistránkového(!) výkladu o Janáčkově vytrhne větu, aby oklamal veřejnost zdáním, že tím se vyrovnávám s Janáčkovým zjevem a že jsem nedůsledný ve svém metodickém postupu? Jakým právem zlehčuje mou dosavadní práci nepravdivým tvrzením o klišé, jež je dávno obecným majetkem, když musí

vědět, že ony soudy o Janáčkově jsem si sám u nás razil? O tomhle ostatně si ještě něco povíme.

A stejně si počíná při Foerstrovi. Vytýká, že se nezmiňují o Foerstrově polyfonii, jako bych se tím dopustil bůhvíjakého provinění. Opět nepravda. Vždyť mluvím o Foerstrově *vázaném, přísném stylu*: „Veškerá jeho skladatelská technika, způsob jeho hudebního vyjadřování a metoda i směr hudební představitelství rostou z vázaného a přísného stylu, jaký se tradičně vyvinul na půdě chrámové hudby varhanní.“ A jako příklad toho uvádím díla mistrovství Foerstrova, Evu a IV. symfonii (219 ad.). Doufám, že Pala ví, co je přísný vázaný sloh chrámové a varhanní hudby a že tento sloh nejen nevylučuje polyfonní strukturu, nýbrž ji v sobě zahrnuje, ovšem v typické formě, pro niž se ustálil termín „vázaný“ sloh. A právě tento vázaný sloh je pro Foerstra nejpříznačnější; daleko příznačnější nežli tzv. polyfonie. Tedy Pala se opět chytil do vlastní své zamlčovací metody a ovšem do vlastních svých neznalostí a nejasností. A nechápe-li můj pojem „lyrické ústředí“, jak jej naznačuji na str. 222 jako jednu z význačných složek Foerstrova lyrismu, je to věcí jeho chápavosti. A že opět z mého sedmistránkového výkladu vytrhne kusé věty, dá jim úmyslně jiný smysl a všechny mé soudy, které v knize vyvozují o Foerstrovi, prostě zamlčí — to už nepřekvapí.

A stejně si vede Pala všude jinde. Prostě neumí kritizovat jinak nežli svými nekalými a nepřímými zbraněmi zamlčování a rafinovaných nepravd. Píše: „Nemaje o nich (o nejmladších skladatelích) co říci, odbývá je v mnohých případech neutrálními epitety, nezávaznými náznaky nebo výčty.“ A na doklad tohoto paušálního tvrzení cituje z mé knihy tyto věty: „Je pozoruhodný hudební talent, plný bohaté a bystré hudebnosti a skladatelské pohotovosti. Její písně, klavírní sonáta a koncert a smyčcový kvartet vynikají myšlenkovým vzletem i myšlenkovou průbojností.“ Tyhle věty, které samy o sobě nejsou tak bezobsažné, jak Pala chce nasugerovati svým čtenářům, cituje Pala, *aniž se slůvkem zmíní, koho se týkají*. A právě tato okolnost má zde *rozhodující význam*. Týkají se mladé skladatelky (Vít. Kaprálové), které v době, kdy kniha byla psána, bylo *dvacet let* a která tehdy byla v prvním rozběhu svého mladistvého talentu ! Mohla kniha zachytit tento mladý a ovšem ještě tehdy nehotový talent jinak, než jsem učinil? Patrně Pala by žádal definitivní definici o nejmladších zjevech, jež teprve

začínají tvořiti svou metodu skladatelskou. Kaprálovou uvádím v knize na posledním místě jako doklad, že se hlásí nová, nejmladší, teprve nastupující generace. Kritická poctivost pak velí, aby při takovém mladičském skladatelském zjevu se uvedlo jen to, co slibuje jeho začátek, a nepronášely se definitivní soudy, které prostě nejsou dosud možny. Ale Pala tyto všechny okolnosti zamlčí, zamlčí jméno skladatele, jehož se tato charakteristika týká, jen proto, aby mohl mou knihu takto rafinovaně zlehčit před neinformovaným čtenářem,

Jiný jeho způsob, jímž chce dokázati neudržitelnost mých soudů: ocituje — ovšem že neúplně a tendenčně — některé věty z mé knihy a přidá k tomu tvrzení o „kulatých slovech“, o frázi, kliše nebo o tom, že tyto kuse reprodukované soudy nevyplynuly ze stylového rozboru. To se týká Bořkovce, Háby aj. (421 ad.). V těchto místech projevuje Pala zvlášť citelně své kritické slabiny. Nikde slovíčkem neukazuje, v čem vidí tu „kulatost“. Čtenář trochu jen hudebně, teoreticky, esteticky vzdělaný nemůže býti na pochybách o strukturálním smyslu charakteristiky např. u Bořkovce v mé knize. Ovšem, kuse citovat a *bez udání důvodu se tomu vysmát*, jak činí Pala — to je ovšem laciné a snad účinné na nemyslivé čtenáře sensačních listů, ale u soudného a věci znalého čtenáře se tato jedovatá zbraň obrací neúprosně proti svému původci. Poslední odstavce Palovy kritiky (422—424) se prostě již hemží těmito sotisami, napojenými špatně skrývanou zlobou a nenávisť. Pala se již neovládá a upadá do stále větší konfusnosti. Tak např. se rozhořčuje nad touto „kolosální nadsázkou“, kterou cituje z mé charakteristiky J. Kuncce: „Jakého myšlenkového elánu je schopen i při tomto úředním přetřetí, ukazuje nejlépe jeho houslová sonáta, překypující romantickým vzletem hudebních myšlenek.“ A Pala povýšeně dodává: „Vpravdě jde o skladbu velmi závislou a tudíž nevzletnou. Neboť vzlet je výraz osobité síly.“ Prosím čtenáře, aby setrval se mnou u krátkého rozboru těchto Palových vět. Je zde zase celá kupa nepravd, polopravd a zamlčování. Předně Pala svými větami sugeruje čtenáři, že onu sonátu považují za dílo původní a individuální a že on, Pala, musí můj vratký soud uvést na pravou míru. Je to opět jedna jeho nevybíravá nepravda. Opět zamlčuje, jak v knize charakterisují skladatelský zjev Kuncův. Prosím čtenáře, aby si přečetl tuto celou pětadvacetifádkovou (!) pasáž (str. 269), kde umísťují skladatele do skupiny těch, „kteří nevyšli pod-

statně dále z okruhu podnětů, jež jim dali jejich učitelé", a kde stanovím filiaci hudební osobnosti Kuncovy. V této souvislosti a v přímém navázání na tuto filiaci píši o oné houslové sonátě. V tomto kontextu nemůže být čtenář prostě na pochybách, jak zařazují ono dílo. Za druhé: v citované větě mluvím přímo o *romantickém* vzletu. Patrně Pala ve své chtěné nechápavosti nerozumí, co znamená *romantický* vzlet ve skladbě z roku 1931. Za třetí a naposled: z které učebnice, probůh, sebral Pala ten nesmysl, že závislost se rovná nedostatku vzletu a vzlet že se rovná osobitosti — nebo jak Pala se nepřesně a nelogicky vyjadřuje, že je vzlet „výraz osobité síly"? Je-li skladba závislá, nemusí být přece nevzletná, a naopak, vzlet není v nijakém odporu proti nepůvodnosti. O takových elementárních logických a estetických věcech je až stydno psát. Vždyť Pala zde spojuje dvě věci zcela nesrovnatelné! Což nezná mladé skladby, ještě zcela závislé na svých vzorech, které přímo překypují vzletem? A což skladby eklektiků, v nichž právě vzletem se nahrazuje původní jádro?

Další případ s Jar. Tomáškem. Pala se rozhořčuje: „Je možný v kritické studii tenhle soud o Jar. Tomáškově: 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?" Touto větou, v níž Pala sám podtrhuje slova *odmlčení*.. ., chce říci svému čtenáři, že posuzují Tomáška na základě jeho *odmlčení*, což v kritické studii o tvořivosti by mohlo být nedopatření. Aby čtenář této brožury si mohl učiniti představu o poctivosti kritické metody Palovy, cituji vedle jeho věty, kterou vydává za mou charakteristiku Tomáška, celé místo ze své knihy (284): „Pozoruhodným zjevem v této skupině (tj. novákovští tradicionalisté) je Jar. Tomášek. Jeho písňové cykly... patří k nejhodnotnějším projevům Novákovy školy v této generaci. Vyrůstají sice z Novákovy metody, ale dospívají k velké 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 sonáta pro levou ruku a píseň Zaklepal

někdo (1930)." — Tedy, prosím, postihují zde Tomáška z jeho starších i novějších skladeb a právě na základě slibných vývojových náznaků těchto posledních skladeb považují za nutné zmíniti se běžně a jaksi mimochodem o jeho odmlčení. Pala podstatnou část mých soudů zamlčí a oklame čtenáře tvrzením, že charakterisují Tomáška z jeho — mlčení. A dále: cožpak neví Pala, že odmlčení má často velmi důležitý vývojový význam? Patrně ve svém přízemním slovíčkářství nechápe estetickou nosnost toho pojmu odmlčení. Této metody užil Pala tam, kde chce ukázat, že charakterisují Štěpána podle toho, že zanechal skladatelské činnosti. Zde už musím požádat čtenáře, aby si sám srovnal nepravdivé tvrzení Palovo na str. 423 s mou charakteristikou Štěpána na str. 258.

Zcela ztrácí pak Pala rozvahu a úsudek tam, kde se dostane ke svým dogmatickým a svéhlavým názorům o některých zjevech dnešní české hudby. Podle Paly linie dnešní české hudby by byla dána jmény Axman — O. Jeremiáš. Vše ostatní by mělo vedle nich ustupovat. A tedy, když kniha spravedlivě ocení přínos Jeremiášův do moderní české hudby a vytkne, čeho by ještě bylo třeba, znamená to předem, že kniha upadne v nelítostnou nemilost dogmatikovu. Prý „nechápu vůbec" operu Bratři Karamazovi a zkresluji toto „monumentální dílo." Přitom však Pala ani slovem neříká, v čem dílo nechápu a v čem zkresluji. Naopak, chápu dílo velmi přesně, a to na základě jeho hudební struktury. A ta mi říká, že toto dílo nesvědčí ještě o skladatelově individualitě, neboť je to dílo odvozené, což ve zkratce pravím slovy, že „nedospělo ještě nad tradiční základ, k němuž přistoupily i jiné vlivy z operní tvorby (d'Albert, Fibich)". Palovo přecenění této opery odhaluje jeho nicotnou výrazovou metodu, která podstatu díla nechává zcela stranou. Co s tou jeho „monumentalitou"? Patrně monumentalitou rozumí kvantitu, bez ohledu na kvalitu. Tedy hotový názorový zmatek. A nerozumí-li Pala mé větě „v nich (v nových sborech) si buduje Jeremiáš cestu ke svému stylu, který, zachovávaje tradiční metodu romantické představivosti, chce dospěti k novému melodickému výrazu jako důsledku hudebního tradicionalismu¹⁾, pak je to věcí jeho chápavosti. Ale tuto

¹⁾ Slova „jako důsledku hudebního tradicionalismu" Pala však ve své citaci vynechává se zřejmou tendencí, aby ukázal, že novost výrazu je v protikladu k tradiční metodě romantické představivosti. Právě těmi

větu chtít zesměšnit a přitom ještě kus z ní useknout — to je opět čistě palovská kritická metoda. A ve své zaslepenosti jde tak daleko, že tvrdí, jako by v mé knize Jeremiáš nedosahoval významu Taraby. Nemohu za to, co Pala do knihy si libovolně vkládá. V knize však nic takového není, prostě proto, že jejím účelem není srovnávat Jeremiáše s Tarabou, nýbrž prostě konstatovat, co který z obou přinesl pro českou hudební tvořivost. Tohle patrně Pala ve svém zaujetí nikdy nepochopí. A své tvrzení, že nechápu a neoceňuji Ježka a že nadnáším A. Hábu, se rovněž nepokouší ani slovíčkem odůvodnit. Kdyby byl promyslel celou logickou stavbu mé knihy, byl by musel na to přijít, že mé ocenění Al. Háby nemohlo dopadnout jinak. Vytkl-li jsem si za hlavní cíl sledovat postup a dynamický vývoj české hudební tvořivosti, pak je prostě neodmluvný fakt pro toho, kdo netkví v apriorní dogmaticčnosti a v čistě osobních svéhlavých náklonnostech, že Al. Hába znamená novou etapu v české hudební tvořivosti.

Ale Pala ztratil rozvahu do té míry, že zapadl až do grotesknosti. On, jenž s takovým gestem superiorního kritika ze sebe činí hledatele podstaty věci a obhájce kvality, náhle — začíná počítat řádky, kolik jich jsem věnoval Kvapilovi, Chlubnovi a kolik Jeremiášovi!

Celá tato partie Palovy kritiky, kde se dotýká úsudků o skladatelích, ukazuje naprostou neschopnost kritické diskuse. Jistě by bylo možno diskutovat o zařazení toho neb onoho skladatele do linie české hudební tvořivosti; jistě by bylo možno hovořit o tom, je-li přínos toho neb onoho skladatele do české hudební tvořivosti správně odvážen. K takové diskusi by však bylo třeba především věcné protiargumentace, která by vyvrátila nebo korigovala mou argumentaci, a pak ovšem loajality — o poctivosti metody ani nemluvě. Ale místo toho Pala se snižuje ke svým nepravdám, polopravdám, k falšování mých soudů a nanejvýš postaví tvrzení bez argumentace, které samo sebou je zhořa bezcenné již proto, že vyplývá z osobního zaujetí a z jednostranných osobních zálib.

A po všem tom, čím se hemží jeho kritika, jak zde bylo dokázáno, vytýká mi Pala „nedostatek metodičnosti“. Přitom metodu chápe pouze ve smyslu pracovní techniky. Jiný pojem

vynechanými slovy tu novost výrazovou odkazují v meze tradicionalismu. Tedy opět příspěvek k poctivosti metody!

metody je mu patrně cizí, a proto také nemohl postihnout logickou stavbu knihy. V čem tedy vidí ten „nedostatek metodičnosti“? V „náhodném a zcela nesoustavném výběru skladeb“; „autoři méně rozsáhlé tvorby jsou citováni zpravidla daleko podrobněji než autoři s tvorbou rozsáhlou. U jednoho najdeme podrobný výčet skladeb, u druhého právě ty nejvýznamnější chybí“. Těmito, předem budiž řečeno, paušálními výtkami opět ukázal Pala svou neschopnost kritického úsudku. Kdyby byl uvážil a promyslel logickou a metodickou stavbu knihy, byl by musel přijít k poznání, že účelem knihy *není*. soustavný bibliografický soupis skladeb, nýbrž otázka vývoje české hudební tvořivosti a že skladatelé a skladby jsou v knize uváděni jenom tehdy, jestliže pro rozvoj této tvořivosti přinesli něco význačného. Ale když již Pala ve své úmyslné nechápavosti tohle neuvážil, měl povinnost říci, že tuto okolnost výslovně zdůrazňuji ve svém úvodu, kde píše: „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... Tato knížka je myšlena jako *kritická studie* o vývoji a cestách české hudební tvořivosti do dnešní doby. 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... Ani biografická ani bibliografická úplnost není jejím cílem. Jde jí jediné o kritické zachycení české hudební tvořivosti a přihlíží proto pouze k těm zjevům, které pro tuto tvořivost přinesly nebo slibují přinést něco nového.“ Bylo Palovou povinností tehle úkol knihy, přesně vytčený, respektovat a kritisovat z *tohoto stanoviska*. To znamená: Chtěl-li něco vytknout ve výběru skladatelů a skladeb, bylo první jeho povinností říci, zdali ten neb onen skladatel, ta neb ona skladba přináší nebo nepřináší obohacení českého hudebního myšlení a tedy *odůvodnit*, že ten neb onen zjev v knize měl nebo neměl být zastoupen. Mohl bych Palovi zde dát celý dlouhý seznam jmen a děl, které jsem vědomě vynechal proto, že podle mého rozpoznání nepřinášejí pro rozvoj tvořivosti nic nového nebo význačného. V úvodu přímo píše, že jsem si tento *kritický výběr* mohl dovolit tím spíše, že jsem si bio- a bibliografickou úplnost nikterak neodpustil, a to v Pazdírkově slovníku. Pala sice nad tím máchne velkopanský rukou,

ale tím opět ukázal, že nemá ani potuchy o práci, která je skryta za jednotlivými hesly slovníku. Nikde ani slovem se nepokouší odůvodnit ze stanoviska knihy ten „náhodný a ne-soustavný výběr“. Nikde ani slovem neodůvodňuje, že ta neb ona jím postrádaná skladba, ten neb onen jím žádaný skladatel má nějaký význam pro vývoj české hudební tvořivosti a tedy že bez něho obraz této hudební tvořivosti je neúplný. Hodí svou výtku zcela paušálně („autoři méně rozsáhlé tvorby jsou citováni *zpravidla* daleko podrobněji“) a tím opět chce zlehčit celou knihu, neboť neinformovaný čtenář jeho kritiky musí mít dojem, že moje kniha je zcela bezcenný brak. A ovšem obratem ruky přitom upadne do jednoho ze svých četných přemetů, jestliže se prozradí v nestřežené chvíli, že měří skladatele podle „rozsáhlosti“ tvorby a nikoliv podle kvality. A nebyl by Pala Palou, aby se nedopustil nové nepravdy tvrzením, že u Axmana „vypadla takřka celá sborová tvorba“. A to, prosím, v knize píše o Axmanových sborech jako o něčem, co „patří k nejvýznamnějším vokálním projevům českým z doby po převratu“ a podrobněji píše o jeho kantátách (str. 265)! Ovšem bibliografii Axmanových sborů Pala v knize nenajde. Tu jsem podal v Pazdírkově slovníku. Pala by patrně kritické zhodnocení nahradil nejraději soupisem skladeb, kvalitu kvantitou. Jenomže z těchto začátků hudební kritiky a historie jsme dávno ven.

Všechny ty Palovy útoky na formulace a úsudky mé knihy o našich skladatelích mají také svou humornou stránku. Pala otiskl ve Smetanovi č. 2—3, tedy *před* svou kritikou mé knihy a ovšem dávno *po* vyjití mé knihy v *Tempu*, studii Fibich, Janáček, Foerster. Co tam udělal? Vybrakoval z mé knihy i z mých jiných studií soudy, k nimž jsem se tam dobral a jež jsem poprvé tam formuloval, přisvojil si je, aniž ovšem uvedl, odkud tyto úsudky vzal. Zde doklady: Ve své knize určuji význam Fibichův v tom, že byl náš první plnokrevný romantik v metodě své tvorby i svým životem, a z toho také vyvozují jeho poměr ke Smetanovi. Je to nové pojetí vývojového významu Fibichova. Pala tohle přejal, ale formuluje to s důležitou tváří jako vlastní majetek: „Historicky je Fibich naším jediným a mnohoznačným romantikem ve smyslu západoevropského vývoje.“ Srovnej s tím moje určení Fibicha na str. 204—205. Dále vyvozují romantický ráz jeho inspirací hudebních a romantickou komposiční metodu souřazující (206 ad.) Pala to

přejímá: „Fibichovi připadl dějinný úkol, aby vnesl romantický mélos v naši hudbu.“ Sám tuto větu poděkuje jako svůj důležitý objev. A ono to není nic jiného, než zjednodušující klišé toho, co jsem podrobněji a konkrétněji rozvedl o Fibichově romantickém charakteru. Moje poznání o souřazující kompoziční metodě (viz str. 206), tak příznačné pro Fibicha, rozmělnuje Pala v matnou formuli: „V rámci velkých forem vedl princip (romantický) místy k útvarům plošným, tj. k jednostrannému řešení stavebního plánu cyklického.“ Ovšemže výsledek mé konkrétní strukturální analýzy z vulgarisoval zde Pala svou kulatou (abych užil jeho slov) a mnohoznačnou formulaci „jednostranné řešení stavebního plánu“. Co je to „jednostranné řešení“...? Vždyť to nemá vůbec smysl! Dále Pala konstatuje s důrazem homofonnost Fibichova projevu, třebaže dovedl napsat polyfonní skladby, a zřejmě si zakládá na poznání, že Fibich nebyl harmonickým objevitelem. Ale s tímhle konstatováním jsem se dávno předtím postavil proti mínění, jako by byl Fibich polyfonik! Pala praví: „Ve sféře harmonické, třeba není objevitelem, je prvním význačným koloristou české hudby, nikoli však ve smyslu impresionistickém.“ V Hudebních rozhledech II, 1925, str. 39 píše ve studii O Zd. Fibicha, v níž jsem formuloval svá poznání o Fibichovi: „...nelze říci o Fibichovi, že by byl v harmonii novotářem... Ale přitom poznal Fibich *kouzlo barvy* harmonie a dovedl ho náležitě využít... U Fibicha se objevují velmi záhy *tóny impresionismu*.“ Tedy Pala přejímá větu za větou, soud za soudem, jen užije jiných synonymních termínů. A jeho závislost na předloze jde tak daleko, že přechází od momentu barvy k impresionismu, jehož však popírá (závislost z negace), což ovšem není správné, neboť impresionismus u Fibicha je prostě fakt. A konečně hovoří Pala o poměru Fibicha ke Smetanovi a dobře liší, že po umělecké stránce mají oba zcela odlišný sloh, po mravní stránce že bylo mezi nimi pouto (22). Zde opět opisuje Pala svými slovy mé poznání, které jsem formuloval v uvedeném článku v Hudebních rozhledech (40) a v němž jsem poprvé vystoupil s tímto názorem na poměr mezi Fibichem a Smetanou. Tady v hlavních znacích Fibichovy osobnosti, jež Pala konstatuje, využívá mých poznatků, a jeho práce je jen v tom, že mění termíny a formulaci, většinou v neprospěch věci, jak to už tak bývá při takovém přejímání na zapfenou.

Totéž tropí s Janáčkem. S objevitelským gestem stanoví

historické poslání Janáčkovy: „býti prvním a důsledným realistou české hudby, tvůrcem skladeb napojených krví a tepem reálné přítomnosti.“ Jenomže pozor! V časopise Klíč III, str. 244—249 se najde studie Janáčkův tvůrčí typ, v níž se hledá podstata Janáčkovy tvůrčí osobnosti a přichází se z analýsy jeho tvůrčí metody k poznání: „Janáček představuje u nás *skladatelský typ realistický*. Je prvním a dosud v té důslednosti jediným, jemuž možno dáti tento název.“ Pala přebírá takřka doslova (i s tou důsledností), ale slovem se nepokusí ten realismus vysvětlit nebo vyvodit. Tedy z mého soudu, který vyplynul z rozboru struktury Janáčkovy a který staví realismus ve vědomou protivu proti naturalismu, udělá si Pala prázdné a bezduché klišé, k němuž přivěsí nic neříkající frázi „skladby napojené krví a tepem přítomnosti“! Jako by jiní skladatelé neplnili své skladby „krví přítomnosti“! (Mimořádně: lze jistě napájet krví — ale napájet tepem? Hle, prázdná fráze!) V uvedené studii v Klíči a ve své knize stanovím Janáčkův poměr k lidové hudbě: Janáček vycházel nikoliv pouze z lidové hudby, nýbrž z intenzivního prožití veškerého lidového života. „Pohřížil se do pozorování veškerého reálného života lidového, lidové duše.“ Zamítl romantické napodobení lidové písně. Pala opět toto vše převezme, ale ovšem ve své zatemňující stylisaci: „Ne z lidových nápěvů, ale z živelných hlubin země a rasy saje tvůrčí vzlet až k extasi, jíž prostředky historické hudby nestačí.“ Srovnávám odbojného realistu Janáčka s romantikem Fibichem, abych ostřeji osvětlil Janáčkovu průbojnost: „Jeho odvahu dnes doceníme, uvědomíme-li si dobové vřadění Janáčkovy. Byl o pouhá čtyři léta mladší než Fibich! Kdepak zůstal Fibich a jeho generace? Ti všichni utkvěli v romantismu, z něho se nedostali a v něm namnoze i utonuli.“ A s tím srovnávám dále úporný boj Janáčka za vlastní styl realistický (Klíč III, 246). A Pala? Rychle přispěchá s tímž srovnáním, ale aby se nezdálo, zahálí to opět do své nejasné formulace: „Kdy Fibich končil, Janáček začíná svůj rozlet..“ (11). „Janáčkův styl, ve všem protichůdný stylu Fibichovu, vyvřel z elementárních a venkoncem kolektivistických vztahů“ (23). A nehumorněji se chytl Pala na dynamismus. Opět s pózou objevitele nalézá na Janáčkovy jako jeden ze základních znaků dynamismu. Nevyvozuje ho, nestanoví jeho funkci, zčistajasna se v jeho studii objeví dynamismus, ovšem že podškrtnutý, tedy s patřičným důrazem presentovaný: Pojmy absolutního a rela-

tivního času zaujaly Janáčka sotva teoretickou podstatou problému, spíše v nich narazil na základní složku své osobnosti, kterou je vírný *dynamismus*" (22). Posečkejte, prosím, u stručné analýsy této famosní věty. První část její nemá vůbec smyslu pro Janáčka. To je prostě fráze, která se tváří učeně, ale nemá vůbec žádného obsahu. Proč by měl Janáčka zaujmouti *pojmem* absolutního a relativního času? Vždyť to jsou pojmy čistě metafysické! A dále: jakpak mohl Janáček v *pojmech* narazit na základní složku své osobnosti? Vždyť tohle nemá ani nejelementárnější smysl! Tedy v té větě není něco v pořádku I Ten dynamismus je sem zcela neorganicky a násilně vtačen. A tohle je vždy podezřelé. Odkud se sem dostal ten dynamismus? Nu ovšem! V Klíči a v knize stanovím dynamismus jako doplňující složku Janáčkovy tvůrčí osobnosti a dovozují jej tam ze struktury díla Janáčkova a vykazují mu v realismu Janáčkově formotvornou funkci. Tohle vše Pala převzal, ale protože nepochopil onen strukturální význam dynamismu u Janáčka a protože chtěl zamést stopy jinou formulací, vyšla z toho ona nesmyslná věta. Zajímavý příspěvek k psychologii přejímání. A protože mluvím v knize o *srázném* dynamismu (212), musí Pala napsat něco podobného a píše o *vírném* dynamismu.

Podobně s Foerstem, u něhož stanovím jako základní znak jeho osobnosti účtu k tradici: „Jeho tradicionalismus znamená nejvnitřnější podstatu, sám kořen jeho uměleckého a lidského zjevu. Ač vždy dychtivě sál 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, 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." (Vknize na str. 219). A Pala? Zase opis vlastními slovy. Mluví o skladatelích, kteří byli vzory Foerstrovi — stanoví to ovšem zcela libovolně, např. J. S. Bacha, Mozarta, Beethovena, Wagnera, kdežto např. o Griegovi nebo Mahlerovi ani slovo!—, a pokračuje: „Z děl těchto tvůrců mluví k Foerstrovi hudba zákonitostí staletého vývoje a hlasem vůdců. Proto s *pokorným* obdivem vstupuje do jejich sláštějí — ne aby napodoboval, ale navazoval na jejich hodnoty a pokračoval v tvorbě nových. Kdo nectí *tradici*, hřeší proti

zákonům vývoje a dopouští se obrazoborectví... Jeho postoj k předchůdcům je pln nejpokornějšího zbožnění." Tedy opět opis vlastními slovy. A znovu se chytl Pala na polyfonii. Ve své knize (219 ad.) dovozují Foerstrův tvůrčí charakter z varhanního stylu vázaného: „roste povlovně, bez nějakých náhlých zlomů, bez revolučního gesta, jako poslušný a pokorný syn svých otců, z tradice varhanní hry svých předků... Je vykryštalizovaný, technicky vytříbený zjev toho českého varhanictví, jehož umělecká úroveň je doložena po celé XVIII. století." A v dalším vyvozují z toho hlavní strukturální znaky Foerstrovy, onen přísný, vázaný styl. Tohohle se Pala zase chytil. Přitom však špatně porozuměl mé zmínce o XVIII. století, a při svých chabých historických znalostech mé historické pojetí Foerstrova tradicionalismu věčně přestřelil: Foerster navazuje podle Paly „na tradici, jež byla v XVIII. století přervána, na tradici českého duchovního vícehlasu, na vokální polyfonii Černo-horského, jehož směr aktualizuje a dovršuje monumentálními formami sborovými a symfonickými". Což je, věcně vzato, nesmysl a historický lapsus. Kdyby znal Pala duchovní vícehlas z XVIII. století a vokální polyfonii Černo-horského (ostatně velmi nečetně zachovanou), nebyl by mohl pouze z ní vyvozovat Foerstrovu sborovou a dokonce symfonickou (!!!) tvorbu! Tedy tam, kde Pala, jsa ovlivněn soudy knihy Česká moderní hudba, chce mermomocí přijít na něco nového, napíše věčně a historicky neudržitelné věty.

Ale závislost Palovy studie na knize Česká moderní hudba jde ještě dále. Čtenář už ví, kterak se Pala rozhořčoval nad tím, že jsem Janáčka zařadil do stejné generační vrstvy se Smetanou, Dvořákem, Fibichem. Ale co tomu říct, když ve své studii *dělá on sám totéž*, následuje v tom autora České moderní hudby? Píše: „Jakkoli je otázka jejich (tj. Fibicha, Janáčka, Foerstra) k B. Smetanovi složitá a zásadně u každého odlišná, má Fibich, Janáček i Foerster se Smetanou *společenství ducha vývojového*." (10) Co to je tohle „společenství vývojového ducha"? Nic jiného než ony moje společné vývojové podmínky, které, jak vykládám v knize, tvoří jednotlivé generační vrstvy. A tak týž Pala, který zařazení Janáčka do vrstvy se Smetanou prohlašuje ve své kritice za nedomyšlenost, nelogičnost a bůhvíco ještě, týž Pala zařazuje ve své studii Janáčka do „společenství vývojového ducha" se Smetanou!

Opodstul bych Palovi to, že přijímá mé poznatky a přitom

necituje, odkud je vzal. Dlužno mu přiznat, že při své myšlenkové závislosti se snaží aspoň o vlastní formulaci, i když se tak děje většinou nešťastně. Ale je úžasné, jestliže Pala soudy, které ve své studii přejímá, nakonec ve své kritice prohlašuje za nelogické a za nepřijatelné! Chápete nyní *proč* Pala zamlčuje mé obsáhlé charakteristiky skladatelů, *proč* je komolí a falšuje, *proč* z nich vytrhává jen jednotlivé věty, které nepravdivě prohlašuje za mé sumární soudy, aby se jim mohl vysmát a je zlehčit? Nu ovšem! Kdyby byl reprodukoval poctivě mé soudy o Fibichovi, Janáčkovi a Foerstrovi, byli by museli čtenáři Smetany poznat, že jeho předchozí studie o Fibichovi, Janáčkovi a Foerstrovi se zakládá z velké míry na soudech, převzatých z mých prací. A to se ovšem nesmělo stát! Hle, příspěvek k úrovni naší kritiky!

A nyní, když čtenář dostatečně poznal způsob Palovy kritiky, podám souhrnné Palovy úsudky o knize, jimiž ji chce v očích svých čtenářů snížit a zbagatelisovat. Je-li nucen projevít souhlas s noetickými předpoklady v Prolegomenech, prohlásí je za — evidentní, samozřejmé. Že však Palovi nejsou tak evidentní, jak se tváří, svědčí to, že ve své kritice i ve své ostatní činnosti se nemůže vymanit z výrazové teorie, tedy z něčeho, co je v přímém protikladu proti těm „evidentním“ noetickým základům. Přitom ovšem nepoví, že kniha poprvé u nás na jich základě řeší otázku české hudebnosti. Zcela hrubě nepravdy užívá, tvrdí-li (413), že mé úsudky jsou spolehlivé jen tehdy, když se mohou opřít o cizí literaturu. Tím tedy tvrdí, že pokud běhu své úsudky z druhé ruky, lze je přijmout, pokud je pronáším samostatně, nestojí za nic. Je to jeden ze zákeřných způsobů, jak chce Pala mou práci zhanobit před neinformovaným čtenářem. Ve skutečnosti podávám své soudy o vývoji české hudební tvořivosti od začátku až po dnešní dobu *zcela samostatně* a nezávisle na dosavadní literatuře a opírám se při tom o vlastní samostatné studium pramenů hudebních, o pečlivou jich analýsu a o srovnání výsledků této analýsy se stavem evropské hudby. Vždyť toto evropské hledisko to je, které mne přivádí ke zcela novému pohledu na vývoj naší hudby a na její význam ve vývoji naší národní kultury. Pala prostě nemluví pravdu a klame své čtenáře, jestliže z mé práce chce učinit odvar z úsudků jiných. Bylo by možno diskutovat o tom, zdali výsledky, k nimž jsem dospěl, jsou správné. Ale *popírat* původnost mého postupu i výsledku to je způsob zlovolného

snižování. Čtenář nechť promine mi tato slova — ale mé pochopitelné rozhořčení nad úrovní takového hanlivého útoku jistě mne omlouvá. Potýkal a potýkám se s touto látkou už na třicet let, Pala nemá ani zdání, čím vším jsem prošel. Ale činí-li si nárok na vzdělaného kritika, měl by poznat, co za mou knihou je poctivého a přitom nového poznání, co je za ní pracného odkrývání nových obzorů v minulosti i v přítomnosti. Svým nepravdivým pohaněním mé práce odkryl Pala nejen své věčné mezery a nedostatky, nýbrž i lidskou stránku své činnosti. Proto ovšem nepřekvapí, že Pala nenalézá v mé knize nových názorů na vývoj moderní české hudby (424). Ale pak je to jeho chyba a věcí jeho kritické neschopnosti. Přitom mne před svými čtenáři zlehčuje poznámkou, že žiji v Brně a že tedy jsem nemohl poznat všechny skladby, o nichž píše, a tedy že mé soudy jsou nepoctivé (414). Jenomže dnes přece každý soudný čtenář ví, že Brno není vesnice a že v tom Brně lze poznat často více skladeb než v Praze, a že dnes existuje rozhlas a že existuje pošta, která dodá vyžádané rukopisné skladby skladatelů, o nichž jsem nemohl mít přímý úsudek ze slyšeného provedení. Tohle vše Pala neuváží a hodí po knize podezřením z nepoctivého postupu. A hned na to nové pošpinění: nezávazný výběr skladeb ulehčil mi práci, knize však neprospěl. Tedy osočí knihu z povrchnosti, z kvapné a pohodlnicky ulehčené práce. Knihu, která u mě zrála léta a léta, kdy jsem se stále vracel k estetickým předpokladům i k jednotlivým řešením! Zase jeden doklad lidské stránky Palovy kritiky. Klame čtenáře tvrzením o apriorních dogmatických thesích o strukturální prostotě, kdežto z knihy musí vidět, jak tato „these“ se mi podává s logickou nutností z onoho srovnání naší hudby s hudbou evropskou. A o tom, že se posmívá mým „pedagogickým postojům“, jimiž se obracím k některým skladatelům, a že bagatelisuje a odbývá můj Doslov slůvkem „subjektivní“, ten Doslov, v nějž jsem uložil veškery své horoucí naděje, veškery své úzkosti, jak mi vplynuly z prožití, promyšlení a procítění veškeré naší hudby od středověku až podnes, Doslov, kde jsem shrnul všechnu svou filosofii české hudby v synthetickou zkratku — o tomhle cynickém kousku raději pomlčím. Patrně Pala není a nebyl nikdy schopen vášnivého zaujetí pro tvorbu, umění a hudbu, patrně je jeho nitro tak vysušeno, že nechápe, že vědecké a kritické poznání může být člověku kusem osudu a životní vášní.

A nyní uvažte, co znamená, jestliže Pala mou knihu snižuje a hanobí slovy, jichž *neoprávněnost* jsem v této brožuře krok za krokem dokazoval: Nedostatek pojmoslovné přesnosti — mé soudy jsou jako na vodě — obsah soudů lze sice vytušit, nikoli logicky vymezit — užívám jen kulatých slov — vyhrané, přesné logické pojmosloví je nezbytným předpokladem vědecké a kritické práce; v mé knize je tento předpoklad sporný — pomáhám si obecnou frází místo kriticky fundovaného soudu — pojmová neujasněnost a rozkolísanost, labilnost, nedůslednost — pracuji nezávaznou metodou — nedostatek metodičnosti — užívám pouhých klišé — mé formulace mají logické nesrovnalosti — mám slovník nevyhraněných a zbytečných pojmů — mé soudy jsou nefundované — materiál v knize zůstal nezvládnut. Jinak řečeno: kniha je nelogická, nemetodická, konfusní, a to v postupu i ve výsledcích, což znamená, že kniha je nejbezpečnější brak, který u nás vyšel. Uvážil, probůh, Pala, čeho se tím dopouští, když vědecké a kritické knize vytýká tohle vše? I kdyby kniha byla v něčem ne dosti jasná, čehož však Pala nikde nedokázal, neměl by práva tohle vše říci. Neboť to, co knize vytýká, je to nejhorší, co se může o vědecké knize říci. A znovu uvažte, prosím, že ani jedno z těchto zlehčení Pala, třeba jen částečně, nedokázali. Že k nim Pala přišel buď svými eskamotážemi, nebo svými nepravdami a polopravdami. Ale úžasnost tohoto hanlivého útoku jde ještě dále. Pala na začátku své kritiky konstatuje, že moje kniha vyrostla z přednášek na universitě. Spojte tedy tyto všechny okolnosti a vyplyne z toho důsledek, že také moje Činnost na universitě je nelogická, nemetodická atd. — tedy že je pod úrovní a nestojí za nic. To je tedy konečný záměr útoku Palova! Nu, v této věci, pane Palo, Vám na tomto místě odpovídat nebudu, neboť Vaše pohanění je hluboko pod mou úrovní. Dnes je sdostatek znám — u nás i v cizině — význam musikologické školy brněnské. Tento úžasný útok se neúprosně obrací proti svému původci.

Vše, co bylo zde krok za krokem dokázáno o Palově kritice, opravňuje mne zajisté nakonec k úsudku, že Palův elaborát ve Smetanovi nelze nazvat kritikou, tím méně kritickou diskusí, nýbrž *útokem na knihu i na vědeckou čest jejího autora*. Mravní stránka tohoto útoku (užití nepravd, polopravd, zamlčování, komolení a tedy falšování úsudků, zesměšňování bez udání příčin) pak opravňuje dále k úsudku, že Palův ela-

borát je *zlehčující a hanlivý útok*, jenž má znevážit nově a moderně orientovanou knihu a jejího autora.

Tato okolnost mne také, doufám, dostatečně omlouvá, že jsem tomuto útoku věnoval tolik místa a času. Zde šlo o útok proti novým kritickým metodám a proti pokusu o nové názory na českou hudbu a její vývojový smysl. Šlo o útok pod rouškou kritické superiority. A tedy zájem zdravého vývoje naší další kritiky a vývoje naší musikologie žádal, aby byla od základu odhalena podstata tohoto útoku na pokrok a vývoj naší hudební kritiky a naší musikologie.

Po tom všem se zeptá užaslý čtenář: jaké jsou příčiny tohoto hanlivého útoku na vědeckou knihu a na vědeckou čest jejího autora? Na to odpovídat není již úkolem této brožury. Ale aspoň naznačím příčinu. Kniha *Česká moderní hudba* jde svými důsledky jednak proti zvrácené estetické teorii „výrazové“, která způsobila v naší hudební tvorbě i v naší hudební kritice značné škody, jednak proti jednostranným názorům na vývojovou logiku české hudby, stavíc proti tomu moderní metody estetické a kritické, názor na vývojovou logiku české hudby a vlastní „filosofii vývoje české hudby“ na základě přehodnocení pramenného materiálu a na základě soustavné konfrontace výsledků tohoto přehodnocení se stavem evropské hudby. Tím však se porážejí četné předsudky, které dosud platily za ustálené hodnoty. *A proto musela býti tato kniha strhána za každou cenu. Neboť znamená vpád do idylismu ustálených předsudků a názorů.* Že kniha vyvolá tažení zastaralých jednostranností proti sobě, to ovšem bylo předem jisto. Jenomže jsem čekal častnější a mužnější zbraně¹⁾. Čekal jsem věcně obrněnou diskusi. Že místo toho přišel tento nevěcný hanlivý útok a tento pokus o neodpovědné zlehčení — to je velmi smutný dokument jednak o stavu určité části naší hudební kritiky, jednak o povážlivých koncích těch, jichž mluvčím se stal Pala.

Co však při tom všem je nepochopitelné: že v redakci Časopisu Smetana, toho časopisu, jenž právě pro kritickou práci má ze své minulosti krásnou tradici, se nenašel nikdo, kdo by upozornil Palu, že tento útok snižuje celý list na povážlivou

¹⁾ Dne 13. dubna uspořádala Hudební Matice v Praze veřejnou diskusi

o mé knize. Promluvil tam o ní dr. Štěpán. Očekával jsem, že tam vystoupí Pala a blíže objasní své útoky proti knize. Přijel jsem na diskusi, abych mohl tváří v tvář čelit svým odpůrcům. Kdo však se neozval, byl — Pala.

úroveň. A neuplyne dlouhá doba, kdy dnešní redakce Smetany se nebude znát k tomu, že se s knihou, která přináší nové metody a nové perspektivy do naší hudební kritiky a historie, vyrovnala tímto hanopisem a tímto po lidské stránce tak ubohým útokem. Bude jí stydno, že tam, kde šlo o nové, obrodné proudy v naší kritice, se ocitla zcela vedle.
V Brně dne 22. dubna 1937.