



Vladimír Helfert

VLADIMÍR HELFERT

O ČESKÉ HUDBĚ

PRAHA 1957
STÁTNÍ NAKLADATELSTVÍ KRÁSNÉ LITERATURY,
HUDBY A UMĚNÍ

PŘEDMLUVA

Práci pro sociální, politický a kulturní pokrok považují za nejvyšší příkaz tohoto života.

Vlad. Helfert ve studii o Zd. Nejedlém v roce 1938 před zatčením.

Z bohaté zásoby Helfertových studií, statí, článků a příspěvků, recenzí a referátů z dějin české hudby, kterou sledoval vědec-ky více než 30 let, vybrali jsme jen jeho základní práce. Výběr, nazvaný vydavatelem O české hudbě, chce ukázat šíři i hloubku Helfertových kritických a vědeckých zájmů o všechny hudební obory. Je rozdělen na tři části: v první (studie 1.—5.) je zachycen Helfertův pohled na základní obory hudební kultury: lidovou píseň a tanec, hudební archivnictví, hudební vědu, výchovu a reprodukci hudby v rozhlase. Druhá část je vesměs historická. Přináší Helfertova hodnocení české hudby před Smetanou, v době smetanovské i po ní, počínajíc Bohuslavem Matějem Černo-horským k průkopnickému významu naší hudby v XVIII. století až k Voříškovi (studie 6.—9.). Smetanovu dobu představují Helfertova pojednání o Dvořákovi a Fibichovi (studie 10.—11.), kdežto Foerster, Novák, Suk, Ostrčil a jejich žáci v Brně tvoří zvláštní úsek Helfertova zájmu o dobu posmetanovskou (studie 12.—16.). Nezařadili jsme přirozeně Helfertovy články a studie o Smetanovi a Janáčkově. Oběma věnoval Helfert tolik pozornosti, že jeho statí o nich bylo nutno otisknout zvlášť (Vlad. Helfert: O Smetanovi. Praha 1950, Hudební Matice, redigoval Bohumír Štědroň. Vlad. Helfert: O Janáčkově. Tamže 1949, redigoval týž).

K Helfertovým profilům hudebních umělců doby posmetanovské jsou připojeni též významní reprodukční umělci: Fran-

tišek Neumann, janáčkovský dirigent a šéf opery v Brně, Ferdinand Vach, zakladatel a dirigent Pěveckého sdružení moravských učitelů, a svérázný moravský hudební pedagog František Waic (studie 17.—19.). Závěrečnou část našeho souboru vyplňují Helfertovy statě o vědeckém odkazu Otakara Zicha a o literární osobnosti Zdeňka Nejedlého (studie 20.—21.).

Do tohoto souboru Helfertových statí a článků nebyly pojaty některé studie, které svou povahou i rozsahem neodpovídají našim záměrům: podat přístupný výběr podstatných pojednání Vlad. Helferta o vývoji české hudby v hlavních oborech hudební kultury. Tak zvláště by bylo cenné zařazení Helfertovy studie o Hostinského skladbách (Hudební sborník I—1912/13), ale tato práce není charakteristická pro Hostinského estetika a bojovníka za moderní českou hudbu. Podobně je tomu s Helfertovou průkopnickou prací: Musica Blahoslavova a Philomatova (Sborník Blahoslavův, Přerov 1923). Svou theoretickou povahou i rozsahem se nehodí pro tento výběr, který má ráz většinou profilový, historicko-estetický. Ivan Poledňák, který napsal diplomní práci o Vlad. Helfertovi (K estetickým názorům Vlad. Helferta, Brno 1956, strojopis), připravuje též podrobnou bibliografii prací Vladimíra Helferta. Po jejím dokončení budeme moci s konečnou platností přichystat další soubor Helfertových statí a článků o české i světové hudbě jako pokračování tohoto prvního souboru.

Tímto souborem Helfertových článků a pojednání zároveň částečně splácíme dluh pokrokovému vědci, který se stal obětí fašistické okupace (zemřel na úsvitě svobody 18. května 1945). Je nepochybné, že studie, jež nazýváme souborně O české hudbě, psal Helfert jako zárodky svých větších a hlubších prací, k nimž směřoval. O tom svědčí jeho synthetická práce z dějin české moderní hudby Česká moderní hudba (Olomouc 1936, nakladatelství Index), která v podstatě vyšla též německy a francouzsky (Praha 1936, vyd. Orbis, II. vyd. 1938 tamže). Z Helfertových statí k dějinám české předsmetanovské hudby je patrné, že směřoval k sepsání synthetického díla také o staré české hudbě. Fa-

šistická okupace mu ke škodě naší hudební vědy znemožnila rovněž tento záměr. Právě v otázkách české hudební emigrace byl Helfert odborník. To prokázal nejlépe svým spisem Jiří Benda (I. díl z r. 1929, II. díl z r. 1934). Rovněž s hudbou minulých století byl důkladně obeznámen. Vždyť v době své rekonvalescence po těžké operaci (1942—44) usilovně pracoval na vydání Jistebnického i Komenského kancionálu. Byly tedy jeho vědecké a historické zájmy fundovány počínajíc 14. stoletím, dobou husitskou a potom českobratrskou až do nejnovější hudby soudobé. Z přípravných prací této epochy podáváme zatím ukázkou Helfertova pohledu na Boh. Matěje Černožského a Jana Huga Voříška. Oba tyto skladatele Helfert považoval za veliké zjevy v české hudbě před Smetanou. K tomu se druží Helfertova studie o kapele císaře Rudolfa a synthetický pohled na význam české hudby v 18. století.

Z dalších zájmových oborů Vladimíra Helferta zdůrazňujeme jeho vědecký výzkum naší umělecké reprodukce. Zvláště dvěma moravským výkonným umělcům věnoval Helfert vědecký profil: Ferdinandu Vachovi a Františku Neumannovi. Oba patřili k vrcholům českého umění reprodukčního na Moravě. Oba žili v Brně, kde Helfert pozorně sledoval celý hudební život. Jako dirigent Orchestrálního sdružení, dnes Helfertova symfonického sdružení v Brně, podporoval růst koncertního života, vytvoření Symfonického orchestru v Brně (před okupací) a plodně zasahoval do dramaturgie brněnského divadla, která měla tehdy uvědomělou slovanskou linii. S prof. Františkem Waicem, s nímž se přátelsky stýkal, vedl důsledný boj o zastoupení hudební výchovy na všech stupních tehdejších gymnasií a reálků.

Z vědeckých pracovníků byl Helfertovi zvláště blízký Otakar Zich, jenž Helferta habilitoval jako docenta hudební vědy na Masarykově universitě v Brně (1921). Zich pak nemohl lépe prokázat své přátelství k Vladimíru Helfertovi než tím, že mu věnoval své klasické rozborů: Smetanovy symfonické básně (Praha 1924). Helfertovou skizzou literární osobnosti Zdeňka

Nejedlého končíme náš výběr Helfertových statí, nazvaný O české hudbě.

Po stránce ediční otiskujeme Helfertovy články v původním znění, beze změny výrazů. Pouze slovosled a interpunkce byly někde opraveny. Jinak šetříce vytčené zásady, připojili jsme u každé Helfertovy studie její stručný obsah, kritické poznámky a další hlavní literaturu.

Tím se stává soubor Helfertových článků o české hudbě důležitou pomůckou k studiu dějin české hudby vůbec.

*V Brně, v roce 70. výročí narození Vlad. Helferta,
18. května 1956.*

Bohumír Štědroň

I.

K OTÁZCE

NAŠEHO HUDEBNÍHO FOLKLORU

Kritické a věcné prozkoumání lidové hudby stále u nás trpí — tak, jako mnoho jiných otázek — apriorními předsudky, jimiž předem je zatemňován skutečný obraz. Je to jednak známý romantický názor o původnosti lidového umění a tedy o jeho individuálnosti a samorostlosti (přeneseno na uměleckou praxi jakožto svéráz), jednak reakce proti tomuto názoru, jež v lidovém umění zavrhuje vůbec všechno. První názor je ovšem nebezpečnější, neboť vylučuje předem pronikavější kritiku lidového umění, nehledě ani k tomu, že je to heslo dnes stále ještě populární a proto schopnější být překážkou objektivní kritiky. A přece by měla být zde věc prostá a jasná: lidové umění, jako kterýkoliv jiný projev lidského ducha, může a musí být předmětem *vědeckého* zájmu, tedy zájmu kritického, bezpředsudného, kde se chci dobrati nových, bezpečně ověřených *poznatků* beze zřetele na to, cui prodest, — a nikoliv nově formulovat dříve již vládnoucí hesla.¹ Jestliže co, tedy právě projevy našeho lidu si takové práce především vyžadují. Tak je tomu i s lidovou hudbou. Začátky našeho hudebního folkloru byly velmi slibné a zdálo

¹ Z tohoto důvodu byl mi nepochopitelný projev z předsednictva Národopisného sjezdu brněnského, jenž obraceje se s pathosem proti snahám o kritické prozkoumání lidového umění, označil je jako „měšťácký racionalismus“. Takto se k novým poznatkům a novým pravdám nedostaneme!

se, že u nás zájem o lidovou hudbu půjde přísně věcným a kritickým směrem. Ale po základních pracích Ot. Hostinského a Ot. Zicha se tento vývoj zastavil k nemalé škodě našeho vědeckého hudebního národopisu. Je toho třeba tím více litovat, že metoda Hostinského byla své doby tak pokročilá, že tehdy náš hudební folklor stál na světové výši. Od té doby však v zahraniční hudební vědě zájem o hudební etnografii stále stoupal a dnes na tomto základě vyrůstá nová disciplína hudebně vědecká, která otvírá nové možnosti celé hudebně vědecké práci. Neuškodí tedy upozornit zde v krátkých rysech na hlavní problémy, které čekají řešení od našeho hudebního folkloru, jehož vybudování je čím dále tím naléhavější.

I. Studium pramenů. Jako v historických vědách, tak i zde kritika pramenů by měla být základem k dalšímu bádání. V této věci bylo u nás vykonáno velice málo, takže náš hudební folklor stojí zde v pouhých začátcích. Vlastně byl to Hostinský a Zich, kteří ukazovali na nutnost kritizovat záznamy lidových písní a zastavit se kriticky u otázky individuálnosti lidové hudby. Ale po nich se soustavně v této kritice pramenů hudebního folkloru nepostupovalo. Hlavní otázky, které zde třeba u nás řešit, jsou asi tyto:

1. *Kritika zápisů.* V této věci u nás dávno nevykonáno to, čeho by bylo třeba. Objektivní přesnost zápisů je něco, co lze velmi těžko předpokládat. Dosud nejrozšířenější způsob zápisů zkušenými sběrateli chová v sobě evidentní nebezpečí, že do fixace pronikne mnoho subjektivního přídatku zapisovatelova. Týká se to nejen intonační přesnosti, nýbrž i věrnosti rytmických a metrických forem. Zich ukázal na četných příkladech, jak právě v zachycování metriky lidové písně se v komplikovanějších případech mýlili i sběratelé jinak svědomití. Věci se částečně odpomohlo zachycováním fonografem a gramofonem. Ale jsou dostatečně známy i námitky proti tomuto způsobu, hlavně to, že zpěvák je rušen ve svém výkonu vědomím, že zpívá do stroje, že tedy jeho zpěv

v rozhodném okamžiku neodpovídá jeho čistě spontánním projevům. Nastává otázka, zdali vůbec je možné objektivní zachycení lidové písně? Vždyť písňový projev lidového zpěváka závisí zajisté na okamžité náladě a na celém prostředí. Dejte mu trochu víc se napít a bude zpívat tutéž píseň jinak. Často zde běží o zdánlivě nepatrné úchyvky intonační, někdy menší než půltón, anebo o okamžité varianty rytmické a metrické, které vyplynou z odchylné nálady, vyvolané třeba nepatrným vnějším podnětem. Ba možno říci, že čím je lidový zpěvák spontánnější, čím více se oddává instinktu, tedy čím je „lidovější“, tím více podléhá těmto vlivům nálady. A tedy je otázka, který jeho projev je ten „správný“, který je normální. Již z toho snad je jasná celá obtíž otázky o objektivitě záznamů, ať již psaných nebo mechanických; neboť v těchto případech nebezpečí subjektivních změn není u zapisovatele, nýbrž u zpěváka. Že tyto otázky nejsou malicherné, ukazuje případ se čtvrttónovou soustavou, kterou u nás propaguje Al. Hába. Jeden z jeho argumentů je ten, že u lidových zpěváků slýchal intervaly čtvrttónové a jim podobné. O tom zajisté není třeba pochybovat. Ale je otázka, zdali v těch intervalech je zákonitost, či zdali nejsou výsledkem okamžitých a přechodných vlivů. Tedy bez základní otázky kritiky záznamů není možno odvozovat systém. Ostatně v nejnovější době zkušenosti ukázaly, jak otázka objektivitě záznamů je svízelná. O tom cenné doklady přinášejí práce Rob. Lacha, profesora t. zv. srovnávací vědy hudební na vídeňské universitě. Lach za války zachycoval písně ruských zajatců a zpracoval tak obsáhlý materiál, vztahující se na kmeny sibiřské. Při tom učinil tu zajímavou zkušenost, že četní zpěváci kmenů, kteří nebyli dosud dotčeni hudební kulturou, kde tedy projevy hudební jsou v pravém slova smyslu lidové v nedotčené původnosti, *znění melodie nekladou váhy*. Tutéž píseň (textově) zpívali po druhé ve znění tak odchylném, že zde běželo o podstatné porušení původní tonality. A když byli Lachem na to upo-

zornění, mávli jenom rukou, že prý je to jedno, že to tak také může být. Tedy v těchto případech nemá zpěvák vyvinutého vědomí a tedy ani schopnosti určitého zákonitého systému, z něhož by jeho hudební projev vyrůstal. Jinak řečeno, jeho zpěv je hudebně náhodný. Takové případy znova ukazují, jak otázka kritiky zápisů není zdaleka u nás ještě rozřešena. Při povaze lidové písně, při jejím šíření toliko ústním podáním a při povaze každého hudebního projevu, jenž svými kořeny je zaklíněn co nejtěsněji do subjektivního stavu producentova, jest ostatně celá obtíž otázky jistě jasná.

2. *Otázka individuálnosti lidové písně* je další problém, který se otvírá pramennému studiu. V této věci náš hudební folklor dosud přinesl poměrně nejvíce. Byl to Hostinský, jenž ve svém vědeckém zájmu o lidovou píseň se zastavil u otázky *provenience lidové písně*. Ukázal na prameny lidové hudby v hudbě umělé. Mohl se zde arci opírat o tehdejší výsledky hudebně historického bádání, a tak zdůrazňoval jakožto hlavní prameny lidové písně hudbu chrámovou a částečně i světskou a hudbu z doby hudebního klasicismu. Jeho vývody pak doplnil a podepřel Nejedlý ve svých pracích o husitském zpěvu, ukázav na církevní zpěv jako na vydatný pramen určité skupiny lidových písní. U těchto velmi slibných začátků se tato část kritiky hudebně folkloristických pramenů zastavila, jistě k velké škodě našeho hudebního národopisu, neboť je jisto, že právě otázka provenience lidové hudby a s tím spojená otázka o individuálnosti lidové písně jest *klíčem ke všem dalším problémům hudebně folkloristickým*. Skutečně také některé důsledky srovnávací kritiky Hostinského, jako na př. fakt variantů a jejich vzájemný poměr, byly s to, aby náš hudební národopis posunuly znatelně kupředu. Bohužel nad tyto začátky se u nás dosud nedospělo. A proto je nutno upozornit, že v této provenienční kritice náš hudební folklor daleko ještě nesplnil ani část úkolů, jež zde čekají na své řešení. Zde jsme stále v samých začátcích. Upozorňuji zde především na hudbu barokní (z 1. poloviny

18. století), která pronikala s jedinečnou dosud intenzitou na náš venek, přímo mezi lid, a to prostřednictvím zámeckých kultur barokních. Byla to hudba italská, která tehdy úplně ovládla náš venkov. Dosud se u nás tato hudba vůbec neznala a odbývala se pouhým bezmyšlenkovitě tradovaným heslem o „úpadkové“ opeře neapolské. Vskutku však přinášela nepřeherné bohatství melodií, prostých, přístupných a svěžích, které se nutně „vemluvily“ v přízeň lidu. A skutečně, srovnávací studium pramenné ukazuje, že se v této barokní hudbě otvírá tak vydatný pramen lidové hudby, jako žádný dosud známý. Zde tedy čeká náš hudební folklor úkol velmi významný a ovšem i obtížný jednak obsáhlostí srovnávacího materiálu, jednak i obtížnou jeho přístupností.

Provenienční kritiku naší lidové písně bude třeba rozvinout v celé obsáhlosti materiálu; bude nutno srovnávací materiál rozšířit od středověku až po nejnovější dobu.² A ovšem bude nutno postupovat co nejkonkrétněji. Je totiž zajímavé, že čím dále na východ, tím je provenience lidové písně dosud nejasnější. Písně z moravského Slovácka, z Valašska a ze Slovenska zdají se být daleko individuálnější, nežli ostatní skupiny naší lidové písně. Tento úkaz je třeba podrobit pečlivé kritice provenienční a pátrat, je-li zde hudebně folkloristický fakt nebo pouhé zdání. Zde ovšem je bádání obzvláště ztíženo tím, že o hudební kultuře oněch krajů dosud nevíme téměř nic.

3. *Klasifikace melodií a variantů* bude pak pouhým důsledkem provenienční kritiky. Dnes, zvláště po pracích Hostinského a Zichových, jsou známy určité skupiny variantů a tím je dán základ k jejich klasifikaci. Tuto věc bylo by třeba provádět dále a zpracovat tak pokud možno veškeren ob-

² U Českého Krumlova jsem slyšel lidovou muziku hrát lidový valčík, jenž svůj melodický materiál měl ze známé barkaroly Hoffmannových povídek. Způsob variantu hlavního motivu Offenbachova měl mnoho podobného se způsobem přejímání typických melodických útvarů barokní hudby v našich písních.

sáhly materiál. Upozornil bych jen na to, že tuto klasifikaci melodických skupin nebo variantů není možno oddělit od provenienční kritiky. Obé se musí doplňovat, mají-li poznatky, odtud vyplývající, být všestranně ověřeny. Konečným cílem této klasifikace pak bude odpověď na otázku, jsou-li určité *oblasti hudebně výrazové*, t. j. takové, které se vyznačují čistě *hudebními* znaky melodickými, rytmickými a metrickými, a jaké jsou tyto oblasti a zdali je možno je nějak určit v jejich provenienční souvislosti s umělou hudbou. Také otázka, je-li nějaká souvislost takových oblastí s oblastmi dialektickými, by zde mohla vzbuditi leckterý folkloristický problém.

II. Psychologie a estetika lidové hudby. Všechny zde naznačené otázky studia pramenů jsou základem k dalšímu stupni hudebního folklor: k psychologickému a estetickému rozboru faktů, ověřených pramennou kritikou. Teprve pak je možno odpovídati na psychologické a estetické otázky, které by osvětlily *zákony lidové tvorby*. Je nějaká zákonitost ve výběru vzorů lidové písně? Čím se řídí tento výběr? Proč si lidový zpěvák vybral z umělé hudby právě ty a ty motivy, a proč jiných si nevšiml? A proč tento výběr je různý v různých krajích? Tedy jaké jsou znaky lidového vkusu? Jaké jsou psychologické zákony lidového výběru melodických typů?

Tam, kde by bylo možno zjistit individuálnost projevu, nastávají hudebně psychologické otázky systému hudebního, tonality, rytmiky a metriky. Nad jiné pak důležitý je zde problém o poměru hudebního projevu k textu; do jaké míry je výraz melodie podmíněn obsahem textu a jaká je souvislost rytmických a metrických hodnot slova a melodie. Lze-li k dnes již provedené klasifikaci lidového básnictví (lyrika, epika, balady a pod.) dát analogické skupiny melodické? A jaká zde je zákonitá spojitost? Jaké jsou psychologické a estetické zákony tvoření variantů a jaký podíl zde připadá vnitřní spojitosti s textem? Tedy otázka psychologické zá-

konitosti variantů se zde otvírá a tato otázka je pro poznání lidové písně nikoliv podružná! Lze najít různé typy při vzniku variantů ?

Sem dále spadají estetické otázky o okruhu melodických myšlenek, tedy jak bohatého materiálu motivického užívá lidová píseň. Odpověď na tuto otázku ovšem předpokládá provedenou pramennou kritiku a klasifikaci i psychologii variantů. Právě klasifikace variantů a provenienční kritika ukáže, jakých základních a *primerních skupinových typů melodických* užívá lidová píseň, t. j. takových, z nichž vyrůstají jednotlivé rodiny variantů. Tím se zároveň ukáže šíře okruhu melodického materiálu. Srovnávací metodou pak bude možno dospět k estetickému soudu o tomto materiálu. Tedy analogon k otázce o šíři poetických hodnot v lidovém básnictví.

Do okruhu těchto otázek spadá také to, co bychom mohli nazvat *sociologií lidové hudby*. Tedy lidová hudba uprostřed společenského života lidového. Do jaké míry jsou lidová píseň nebo její varianty závislé na prostředí? Jaký je vliv okamžité nálady na tvar melodie a lze zde najít nějakou zákonitost? Možno z tohoto sociologického zájmu konstatovat určité konkrétní oblasti lidové písně a do jaké míry se tyto oblasti kryjí s oblastmi čistě hudebními? Zde ovšem tyto otázky zabírají soubor otázek národopisných i mimohudebních.

Vrcholem a konečným cílem této části hudebního folklóru by byla *psychologie a estetika lidové tvořivosti hudební*. Bylo by nutno na podkladě všech uvedených studií odpovědět na otázku, která vlastně se stává konec konců nejzávažnější otázkou hudebního folklóru: *je lidová tvořivost hudební něco specifického, sui generis, něco odlišného od tvořivosti — sit venia verbo — umělé?* Jaký je psychologický a estetický typ lidového zpěváka? Liší se podstatně a specificky od typu umělého skladatele a v čem? Možno vůbec mluvit o volné svobodné tvořivosti lidového zpěváka nebo muzikanta, a do jaké míry? Kde jsou hranice mezi pouhou kom-

binující a kompilující činností a mezi skutečnou tvořivostí? Čtenář jistě při pouhém čtení těchto otázek vidí, jak problémy hudebního folklóru stále rostou a jak směřují k otázkám, které mají stále širší a obecnější význam, nežli jen hudebně folkloristický. A tak odpověď bude zároveň příspěvkem k problému lidové tvořivosti vůbec a tedy k problému její individuálnosti. Ale již z pouhého náčrtku všech uvedených otázek je jistě dostatečně jasné, že lidové umění nelze oddělovat od umění „umělého“, že při jeho kritice *nutno stále přihlížet k celému komplexu tvorby umělé i lidové pohromadě*. Právě nedostatek této metodické základní zásady je stále na překážku rozvoji vědeckého prozkoumání lidového umění. To dobře ukazuje na př. kniha Böckelova: „Psychologie der Volksdichtung“ (1913). Nedostatek kritického hlediska v ní má hlavní svou příčinu v tom, že pohlíží na lidové básnictví předem jako na individuální, od ostatního světa ohraničený fakt, jež pak klasifikuje. Proto se nezastavila ani u základních otázek pramenné kritiky, takže výsledky její jsou málo spolehlivé a málo kritické.

III. Srovnávací studium hudebně folkloristické. Obě uvedené skupiny problémů hudebně folkloristických vztahují se k lidové písni (a kulturnímu prostředí) určitého, konkrétního národa nebo rasy. Tedy v našem případě k písni české, moravské, slezské a slovenské (označeno teritoriálně). Tím však okruh problémů není zdaleka vyčerpán. Naopak, uvedené problémy jsou zase základem k další skupině, jíž dnes hudební folklór vyvrcholuje. A zde bych rád naši veřejnost upozornil na novou disciplínu hudebně vědeckou, která v nejnovější době vyrůstá na podkladě hudebně folkloristických studií. Jejím základním cílem je srovnávací studium lidové hudby *všech národů s celým komplexem dodnes známé hudební kultury v historickém vývoji*. Nedosti přesně dostalo se této disciplině názvu „srovnávací věda hudební“. Východiskem je hudba primitivních národů, národů stojících na nízkém kulturním stupni a národů orientálních, tedy hudba,

o níž se dá předpokládat, že je poměrně nejméně dotčena vlivy umělé hudby evropské. Základ zde dal Angličan Alex. John Ellis (1840—1890) svými pracemi o hudebním systému u národů neevropských. K soustavnému zpracování materiálu za účelem srovnávacím došlo v psychologické škole Stumpfově v Berlíně. Stumpf, autor známé Tonpsychologie, vydal na základě fonografických záznamů některé studie o hudbě primitivních národů. Jeho žák Er. Hornbostel, profesor „srovnávací vědy hudební“ na universitě berlínské, patří k hlavním zástupcům nového oboru vědního a svůj zájem obrací hlavně k hudbě primitivních národů, a to na základě bohatého archivu fonografických snímků, jenž je chován v psychologickém ústavě berlínské university. Okruh zájmů srovnávacího hudebního folklóru — to by snad byl příhodnější název — se stále šíří. Vídeňský Rob. Lach zpracovává obsáhlý materiál záznamů sibiřských kmenů, berlínský .Schünemann se obrací k ruské lidové písni a dnes se již hlásí mnoho nových pracovníků. Již Stumpf ve své knize „Anfänge der Musik“ ukázal, jak kritické studium lidové hudby u primitivních národů je důležité pro poznání kořenů hudebních projevů vůbec, tedy pro psychologii hudby. Srovnáváním těchto výsledků s kritickým poznáním lidové hudby jiných národů se pak problémy množí a vzrůstají. Ukazuje se, že srovnávací studium hudebně folkloristické přináší nové osvětlení základních otázek hudebně psychologických, jako je otázka hudebních systémů, tonality, základních forem rytmických a metrických atd. Také pro pochopení mnohých, dosud ještě nedosti jasných otázek vývojových přináší nová disciplína mnohé cenné příspěvky. Tak na př. pro pěveckou praxi raného středověku poskytují mnohé lidové písně sibiřských kmenů zajímavá a poučná analogia. Pro otázku individuálnosti lidové hudby je výmluvný fakt, který se jeví již dnes: *že čím je lidová hudba původnější a méně dotčena kulturou, tím je primitivnější* se stanoviska vývoje hudební kultury. Vcelku je patrné, že lidová hudba je

konservací hlavních momentů vývoje hudební kultury. Co na př. hudební kultura prožívala ve středověku a co dnes již má za sebou, to se jako živé, a ovšem ve tvorbě primitivní, udržuje v některých oblastech lidové hudby. Čím více se přibližujeme k původnosti lidové hudby, tím více přibývá primitivnosti melodického myšlení a hudebního systému, až nakonec melodie stává se něčím indiferentním (viz nahoře případ s Lachovými záznamy) a hudební projev se mění v převahu rytmu a nakonec v pouhý rytmus. Tak tímto srovnávacím studiem otvírají se nové možnosti proniknout do podstaty lidové hudby a lidového tvoření.

Není ovšem možno v rámci tohoto článku zde podrobněji vykládat o dosavadních výsledcích a problémech nového srovnávacího hudebního folklóru. Chtěl jsem jen upozornit, kde dnes již je cizina ve studiích hudebně folkloristických, a kde jsme my, a jaké problémy vyvstávají našemu hudebnímu folklóru. Je snad patrné, že jsou to problémy velmi vážné, které mají své důsledky pro psychologii a estetiku tvoření vůbec. Z celého komplexu naznačených otázek pak náš hudební folklór dosud se zastavil jen u začátku, a to ještě ani ne s vyčerpávající úplností. Za tohoto stavu věcí bych pokládal tím za škodlivější chtít zakřikovat snahy o vědecké, tedy kritické poznání lidového umění slovy, která jistě byla dobře míněna, ale která by našemu vědeckému pokroku v tomto oboru mohla být nebezpečná.

*Měsíčník MORAVA I, Brno 1925,
č. 8, str. 230—236, red. prof. M.
Haškovec.*

V článku *Otázka hudebního folklóru* upozorňuje Helfert na problém zápisů lidové písně, na dispoice lidových zpěváků a zdůrazňuje nutnost provenienční kritiky, která vede ke klasifikaci melodií a variantů. Do-

tyká se též otázky psychologie, estetiky a sociologie lidové tvořivosti. Nej-
cennější je Helfertovo zjištění, že lidové umění nelze oddělovat od umělé-
ho, že při jeho kritice nutno stále přihlížet k celému komplexu tvorby
umělé i lidové pohromadě. Závěrem upozorňuje Helfert, jak němečtí
badatelé pokročili ve studiu lidové písně a hudby a jak se rozrůstá nové
studium srovnávacího hudebního folklóru.

Helfertova studie je v meritu správná, ale v podrobnostech v lec-
čems sporná. Autor zde navazuje na své základní pojednání, jež uveřejnil
o lidové písni a hudbě ve svém habilitačním spise *Hudba na jaroměřic-
kém zámku* (Praha 1924, Česká akademie) a jež má název: Frant. Václav
Míča a lidová hudba (str. 258).

Helfert psal tuto stať o hudebním folklóru v době, kdy mu ještě ne-
byly známé folkloristické články Leoše Janáčka, k jichž studiu přistoupil
až později, kdy tvořil monografii o L. Janáčkově. Mluví-li o folklóru míní
tím vlastně folkloristiku, to jest nauku (vědu) o lidové písni a tanci. Při
kritice zápisů lidových písní nemůže jít o zjišťování „správného“ znění,
neboť pojem „správnosti“ podání je v lidové písni velmi relativní. Vý-
zkumy vídeňského profesora Rob. Lacha, jehož se Helfert dovolává, nelze
zobecňovat. Pokud jde o provenienci lidových písní, je jisto, že mnoho
písní se stýká s umělou hudební kulturou barokní, nelze však jednoznačně
mluvit o přejímání. Ovlivňování mezi lidovou a umělou kulturou bylo
vzájemné. Proto také nelze souhlasit s Helfertovým názorem, že lidová
hudba je konservací hlavních momentů vývoje hudební kultury. Helfert
opomíjí harmonické znaky, jež jsou rovněž důležité. Nutno však uvážit,
že psal svou studii o folkloristice jako základní upozornění na důležité
kulturní odvětví, které tehdy bylo opomíjeno. A v tom je rovněž význam
této znovu přetištěné studie.

Helfert byl předsedou (1935—39) bývalého Státního ústavu pro
lidovou píseň na Moravě, z něhož vznikl po osvobození Ústav pro ethno-
grafii a folkloristiku při Československé akademii věd, odbočka v Brně.
V publikaci Pavla Váši a Leoše Janáčka: *Moravské písně milostné* (Praha
1930—37) podal Helfert seznam zpěváků (na straně 474—78) a po prvé
u nás sestavil rejstřík nápěvů (melodický alfabet, str. 491—521).

II.

HUDEBNÍ ARCHIV

ZEMSKÉHO MUSEA V BRNĚ

Vědecké studium hudby jest samozřejmě bez hudebních archivů nemyslitelné. Cizina má o tuto věc dobře postaráno. Hudební sbírky konservatoře v Bruselu a v Paříži, v Bologni (Liceo musicale), v Neapoli nebo hudební oddělení knihoven v Berlíně, v Drážďanech, Mnichově a ve Vídni jsou, vedle velké řady jiných, příliš dobře známy. U nás dosud, bohužel, není postaráno do té míry o tuto nezbytnou základnu samostatného bádání hudebně historického. Jedinou větší historickou sbírku hudební, přístupnou veřejnosti, chová dosud Národní museum v Praze. Toto oddělení bylo obohaceno v poslední době zvláště odkazem Horníkovým. Jinak jsou v Cechách leckteré sbírky rázu soukromého, k nimž dlužno přičísti především hudební archiv kláštera na Strahově, jenž má samostatnou správu. Na Moravě tato věc je méně příznivá tím, že dosud hudební sbírky a vůbec hudební památky, pokud se zachovaly, mají ráz neveřejný. Proto o nějakém hudebním archivu v moderním slova smyslu není u nás řeči.

Mluvit o jeho potřebě je zajisté zbytečné. Dnes u nás sice vědecké pěstování dějin hudby je ještě v začátcích, jak ukazuje m. j. na příklad nepatrná literární žeň v poslední době. Přece ale právě dnes, kdy v cizině — ve Francii, Německu, Anglii, Itálii a posledně i v severoamerické Unii — tak zv. hudební věda a tedy i historie hudby získává si svými pracemi uznání všech ostatních disciplin vědeckých, opravňuje

to k naději, že i u nás záhy tomuto oboru dostane se hojnějšího počtu dobrých pracovníků. A pro tuto budoucnost je třeba dnes pracovat. Jako ve všem, i zde třeba dávat spolehlivé základy tomuto příštímu vzrůstu. K tomu pak přistupuje ještě další moment, jehož nelze pustit se zřetele v celku naší kultury: v Brně se zakládá universita. Hudební věda jest tam již zastoupena a tedy nastává tím větší možnost, aby v Brně vznikl hudební archiv, jenž by se stal vědeckým ústavem pro pěstování dějin domácí hudby.

Tato potřeba byla jedním pramenem, z něhož vyrostl nynější hudební archiv zemského musea v Brně. Druhým pramenem byl stav státní ochrany hudebních památek, jak se vyvinul v naší republice po převratu.

Je v dobré paměti, že ochrana uměleckých památek stala se v prvních dnech naší svobody zvláště naléhavou, takže jeden z prvých zákonů národního výboru týkal se této věci a jako stálé instituce na ochranu výtvarných památek organisovány byly brzo po převratu státní památkové úřady v Praze a v Brně, nedávno pak na Slovensku. Z této ochrannářské atmosféry vyrostl také památkový sbor hudební při ministerstvu školství a národní osvěty, jenž jmenoval řadu konservátorů hudebních památek pro jednotlivá území republiky. Záhy se však ukázalo, že jmenováním konservátorů se vlastní ochrana daleko ještě nevyřešila. To pociťovali jsme zde na Moravě, když pod vlivem úvah nahoře nastíněných cítili jsme nutnost, aby ochrana hudebních památek byla také fakticky *prováděna*, a to nikoliv náhodně, nýbrž podle jednotné akční direktivy. Dále hned při počátku těchto úvah jasně vyplynula nutnost ochranu hudebních památek pojmout v zásadě jinak, nežli ochranu památek výtvarných. Tato omezuje se, jak známo, jedině na vlastní ochranu, jak ostatně z povahy památek vyplývá samo sebou. Sběrací akce je zde vyloučena. Ochrana hudebních památek však nejen nevylučuje jich sbírání, nýbrž často je i žádá. Právě proto, že staré hudebniny mají dnes pouze cenu historickou, kdežto o ceně

materiální těžko mluvit, považují se většinou za starý, nepotřebný, popsaný papír, a podle toho se jim uděluje osud. Hudebniny, které pro studium dějin hudby mají často jedinečný význam, jsou buď pohozeny na místech vlhkých, a tedy ohroženy pozvolným tlením, nebo jsou dokonce páleny atd. V takovýchto případech účinná ochrana jest identická s uschováním a odborným ošetřením takových památek; tedy se získáním jich pro hudební archiv. Toto sběratelství stalo pak se tím akutnější za celkové situace popřevratové. Zde zvláště likvidace velkostatků a tím i zámků byla otázka, která se také živě dotýkala zájmů hudebně konservátorských. Právě četné cenné sbírky hudební na zámcích stály zde v popředí interese. Bylo jasno, že v nejednom případě majitel zámku byl by ochoten takovou sbírku, jež pro něho nemá již praktické umělecké ceny, odevzdat v bezpečné a trvalé uschování zemskému museu v Brně.

Tím potřeba a úkoly hudebního archivu, jenž by byl založen jako samostatné oddělení zemského musea v Brně, hned od počátku šly ruku v ruce s úkoly konservátorskými. Tak plán hudebního archivu zemského musea vyrůstal zcela organicky z potřeb přítomnosti i budoucnosti a proto také jeho organizace rýsovala se v stále určitějších formách. Bylo jasno, že hudební archiv měl by být jednak jednotícím orgánem hudebně konservátorské práce na Moravě, jednak sbírat hudební památky a odborně je uschovávat, aby byly přístupny vědeckému studiu. Přitom ale hned od počátku všichni konservátoři, kteří pracovali na organizaci této nové instituce, byli jednotní v tom, že nebude ani možno ani radno všechny hudební památky z Moravy soustřeďovat v Brně. Z těchto důvodů vyčten hudebnímu archivu třetí úkol: práce soupisová. Cílem jejím je, poříditi podrobný, vědecký soupis hudebních památek na Moravě a ve Slezsku, aby v hudebním archivu vznikl časem podrobný lístkový katalog těchto památek tak, aby hudební archiv poskytoval odborným pracovníkům přesnou evidenci o historických hudebních doku-

mentech, a to i těch, jež budou schovány mimo Brno. Tím úkoly hudebního archivu doplní se tak, že stane se skutečným ústavem pro bádání o domácích dějinách hudby.

Že právě zemské museum moravské v Brně stalo se sídlem tohoto hudebního archivu, vyplynulo jednak z toho, že hudební archiv jakožto instituce vědecká mohl se uchýlit opět pod ochranu ústavu s úkoly vědeckými, jímž jest museum. Jednak ale nedlouho před tím, nežli uzrála myšlenka hudebního archivu, získala správa zemského musea prostřednictvím inspektora Leopolda Noppa cennou sbírku hudebnin ze zámku strážnického, kterou daroval museu majitel zámku Antonín Magnis. Tato sbírka spojená s hudebními památkami zemského musea (zvláště cenná sbírka libret, textů a programů koncertních a divadelních, darovaná zemskému museu krátce před ustavením hudebního archivu vrch. insp. K. Krczmarzem), rozdělených dosud po jednotlivých odděleních, utvořila tak samostatné oddělení — hudební archiv — ,takže nemohlo býti pochyby, kde by mělo být středisko hudebního archivu s naznačenými úkoly.

Ustavení tohoto hudebního archivu stalo se 17. října 1919 na schůzi konservátorů hudebních památek pro Moravu. Přítomni byli konservátoři sídlící v Brně: prof. Grac. Černušák, prof. Jar. Granát, dr. Jaroslav Helfert, fin. rada Kakš a podepsaný.

O této schůzi zde stůjž výňatek ze zápisu, z něhož zároveň je patrné, jak řešena, prozatím v zásadních rysech, celková organisace:

„V Brně přítomní konservátoři hudebních památek, jmenováni ministerstvem školství a nár. osvěty pro Moravu, sešli se dne 17. října t. r., aby se poradili o postupu pracovním. Jednomyslně bylo uznáno vhodným pracovat na Moravě samostatně a řešit tuto akci konservátorskou se stanoviska zdravé decentralisace, se zřetelem na zvláštní potřeby země. Za tím účelem je nutno spojit se v pracovní sbor s jednotnou direktivou, s jednotným programem. Tento sbor

musí být v rámci celkového podniku ministerstva nár. osvěty samostatným, zvláště pak musí mu být ponechána volnost iniciativní. Výsledky práce tohoto sboru nutno zachovat zemi, a to v hlavním městě Brně, jako středisku hudebního ruchu v zemi (universita, konservatoř, koncertní ruch, lidová výchova a pod.). Přítomní jsou dále toho názoru, že pracovní program, jak je vytčen v instrukcích konservátorských ministerstva nár. osvěty, bude nutno pro Moravu rozšířit. Nebude možno omezit se na pouhé zajišťování hudebních památek a na jejich soupis, ale bude nutno dát se i do práce sběratelské. Tato sběratelská činnost je vlastně důsledkem činnosti ochranné a na podporu činnosti soupisové, neboť v mnohých případech se hudební památky nejlépe zajistí, když se uloží na místě, kde se jim dostane odborného ošetření a vědeckého zpracování. Užitek takové činnosti bude nejen pro materiální stav památek samých, nýbrž i pro odborné bádání hudebně historické, neboť tak je možno vytvořit cenný hudební archiv v Brně. Základ takového podniku je již dán v zemském moravském museu v Brně, kde v ruchu popřevratové zajišťovací a sběrací činnosti vznikl hudební archiv. Základním jeho kamenem jest zámecký hudební archiv ze Strážnice, darovaný zemskému museu majitelem zámku Antonínem Magnisem. Dále je zde řada hudebních památek (hudebnin psaných i tištěných, hudebních nástrojů). Tyto předměty, třeba v začátcích nijak vynikající, zato však velmi cenné svojí dokumentárností, tvoří nyní zvláštní oddělení v zemskému museu, hudební archiv.

Lze s bezpečností očekávat, že sbírky nyní rychle porostou. Jde nyní o to, aby bylo postaráno o soustavné doplňování sbírky a odborné zpracování materiálu. Za těmito cíli rozhodují přítomní seskupit se s příbráním ostatních hudebních konservátorů moravských v radu hudebního archivu zemského musea a nabídnout se zemskému výboru jako správci a odborní pracovníci tohoto musejního oddělení. Práce má tím větší naději na zdar, že je jí vyhrazena zvláště

místopředseda, kde možno památky uschovat, a kde se možno pravidelně scházet.

Po administrativní stránce podřídí se ovšem rada hudebního archivu dosavadní organizaci musejní.

Tato rada hudebního archivu zemského musea spočívá na tomto základě:

1. Po stránce administrativní i pracovní stojí na půdě zemského musea v Brně. Členové rady, jakožto konservátoři hudebních památek, budou za účelem doplňování hudebního archivu užívat svých legitimací konservátorských, a to z toho důvodu, že účel hudebního archivu je v nejužší souvislosti s úkoly ochrannými.

2. Členy rady hudebního archivu zemského musea v Brně jsou všichni hudební konservátoři pro Moravu. Mimo to má rada právo za účelem získávání archivního materiálu kooptovat nové členy z kruhů osvědčených pracovníků a jmenovat své důvěrníky.

3. Úkolem rady hudebního archivu zem. musea jest:

- a) sbírat materiál pro hudební archiv;
- b) odborná vědecká správa archivu;
- c) soupis hudebních památek z Moravy, a to i těch, jichž nebude možno získat pro hudební archiv.

Ustanovení rady oznámí se ministerstvu nár. osvěty. Zemskému výboru moravskému učiní se návrh, aby radu pověřil správou archivu hudebního.

Přítomní provedli nato ustavení této rady. Byli zvoleni:

předsedou fin. rada Jan Kakš;

místopředsedou prof. Gr. Černušák;

jednatel a správcem archivu prof. dr. Vlad. Helfert.

Všichni byli zvoleni na dobu své konservátorské funkce. Co se týče vlastní konservátorské práce, kterou byli ministerstvem pověřeni a která je vytčena v konservátorských instrukcích, vydaných ministerstvem, rozhodli se přítomní založit ji na speciálních potřebách Moravy a zorganizovat ji pro Moravu samostatně. Bude třeba vytvořit pro Moravu samo-

statnou filiálku památkového sboru hudebního v Praze. Přirozeným střediskem této filiálky bude Brno, a to hudební archiv zemského musea. Přítomní jsou toho přesvědčení, že úkoly rady zemského musea se s cílem ochranným (konservátorským) co nejužší doplňují. Organizace pracovní, kterou si rada hudebního archivu vytvoří, a stálý styk s pracovníky, budou společnou užitečnou půdou též akci konservátorské. Ohledně vytvoření této pracovní organizace pro ochranu předloží se ministerstvu nár. osvěty návrhy k projednání se žádostí, aby vyslovilo souhlas."

Tím celá organizace hudebně konservátorské práce, její spojení s úkoly sběracími, postavena na Moravě na zcela nový základ, jenž od počátku sliboval dobré výsledky vlivem zdravé decentralisující dělby práce a tím, že pro Moravu tak rostlo akční středisko, bez něhož účinná práce je nemožná. Budiž také řečeno, že tato organizace vybudována byla první nejen v celé naší republice, nýbrž že ani v jiných zemích není podobné pevně semknuté práce archivní a současně ochranné. Hudební archiv zemského musea v Brně jest si toho s hrdostí vědom, že jeho organizace nevyrostla z pouhé spekulace, nýbrž že jeho živnou půdou byla skutečná, poctivá práce, věcná potřeba a věcné zkušenosti.

A tak také rostla další konkrétní organizace v celkovém rámci, jenž je patrný ze zápisu ustavující schůze. Zároveň s prvními pracemi a na základě zkušeností rady hudebního archivu pozvolna pracováno na statutu, jenž by přesně vymezil úkoly a postavení hudebního archivu. Statut dokončen v prosinci 1919 a poslán ministerstvu školství a národní osvěty a zemskému výboru moravskému ke schválení 20. ledna 1920. Hlavní ustanovení statutu jsou obsažena v těchto větách:

„Konservátoři hudebních památek pro Moravu a Slezsko, jmenovaní ministerstvem školství a nár. osvěty, tvoří ‚Radu hudebního archivu zemského musea moravského v Brně‘ jakožto pracovní sbor, jehož je účelem:

a) být jednotčím akčním orgánem ochranné (konservátorské) práce na Moravě a ve Slezsku;

b) spravovat hudební archiv moravského zemského musea v Brně.

Konservátorské (ochranné) práce na Moravě a ve Slezsku a jejich organizace soustřeďují se v Radě hudebního archivu moravského zemského musea v Brně, jehož činnost řídí předsednictvo, aby práce postupovaly podle jednotného plánu a aby se netříštily. Práce konservátorské dějí se v rámci celkového podniku Hudebního památkového sboru při ministerstvu školství a nár. osvěty. Rada hudebního archivu mor. zem. musea v Brně podává hudebnímu památkovému sboru dvakrát za rok zprávu o své činnosti a navrhuje mu doplňování a úpravu sítě konservátorů. Ministerstvo potvrzuje volbu předsednictva rady.

Hudební archiv moravského zemského musea v Brně je samostatně spravovaným oddělením musejním. Jeho účelem je sbírat a soustřeďovat hudební památky v zemském museu v Brně; odborně je třídit a zpracovat.

Hudební archiv zemského musea v Brně sbírá:

rukopisné hudebniny, dopisy a listiny vztahující se k hudbě, divadelní cedule a programy koncertní, libreta operní a oratorní, rukopisné katalogy hudebních sbírek a hudebních knihoven, podobizny hudebníků, hudební nástroje, historicky cenné. Dalším úkolem hudebního archivu je provádět soupis hudebních památek na Moravě a ve Slezsku. Soupis se ukládá v hudebním archivu zemského musea v Brně.

Za příčinou odborné práce pořizuje si hudební archiv příruční knihovnu.

Pečuje o plnění zákona o ochraně památek hudebních, činí ministerstvu školství a národní osvěty návrhy na prováděcí nařízení k tomuto zákonu.

Rada hudebního archivu zemského musea v Brně je instituce s úkoly vědeckými. Je proto pracovně i organizačně připojena k ústavu vědeckému (zemskému museu), ni-

koliv k ústavu s úkoly výchovnými (na př. ke konservatoři).

Pracovní oblastí rady je Morava a Slezsko.

Sídlem rady je Zemské museum v Brně.

Členy rady jsou všichni konservátoři hudebních památek, jmenovaní ministerstvem školství a národní osvěty pro Moravu a Slezsko.

Členství je bezplatné.

Předsednictvo rady má za úkol jednotně řídit a organizovat ochrannou, soupisovou a sběrací práci na Moravě a ve Slezsku a vést správu hudebního archivu zemského musea v Brně.

Předsednictvo voleno je na výročním sjezde rady na dobu jednoho roku. Volbu potvrzuje ministerstvo školství a národní osvěty.

Předsednictvo se skládá z předsedy, místopředsedy, jednatele, pokladníka a dalšího jednoho člena rady. Jednatel je zároveň správcem hudebního archivu zemského musea."

Iniciativa a rozvinutá práce hudebního archivu zemského musea došla přirozeně uznání ministerstva školství a národní osvěty a zemského výboru moravského. Ještě před zasláním statutu vyzvalo ministerstvo hudební archiv, aby vystoupil se svojí organizací iniciativně na Slovensku. To stalo se ve dnech 6. a 7. prosince 1919 a výsledek je patrný ze zprávy, jež o tom podána hudebním archivem v Brně ministerstvu školství dne 10. prosince 1919:

„Na den 7. prosince svolána byla schůze slovenských konservátorů hudebních památek, kteří byli předem seznáni na popud rady hudebního archivu zemského musea v Brně. Do schůze dostavili se insp. Ant. Svoboda ze Žiliny, Milan Lichard z Bratislavy, z kruhů mimokonservátorských Miloš Ruppelt, ředitel hudební školy v Bratislavě, hlavní služný dr. Maršík a soudce Jindřich Květ. Schůze byla oficiální, neboť byla vedena referentem o kulturních věcech při ministerstvu s plnou mocí pro Slovensko, prof. Boh. Mathe-

siem. Zástupce rady hudebního archivu zemského musea v Brně referoval zde o organisaci konservátorské práce, jak byla vybudována na Moravě za souhlasu ministerstva školství a národní osvěty a zdůraznil potřebu, aby obdobná organisace vznikla i na Slovensku tak, aby v Hudebním archivu v Bratislavě mohly být soustavně prováděny ochrana, soupis a po případě soustředování hudebních památek na Slovensku. Všichni přítomní uznali potřebu a nutnost začít s takovou organisací, která by soustavně řídila práce konservátorské tak, aby se netříštily a aby měly jednotné akční středisko. Schůze, o jejímž průběhu bude zaslán ministerstvu školství a národní osvěty referát přímo z Bratislavy, skončila tím, že konservátoři na Slovensku se usnesli organisovat se podle vzoru rady hudebního archivu zemského musea v Brně v 'Ústřednu slovenských hudebních konservátorů', která by byla obdobným filiálním akčním orgánem konservátorské práce na Slovensku, jako jím je rada hudebního archivu v Brně pro Moravu a Slezsko."

Dne 9. února 1920 schválilo ministerstvo školství a národní osvěty předběžně návrh statutu. Reorganisace hudebně konservátorské práce a její spojení s úkoly archivními, jak si ji utvořil náš hudební archiv, staly se pak předmětem dalšího jednání ministerstva, resp. hudebního památkového sboru při tomto ministerstvu v Praze. Jejím výsledkem, dnes ještě sice nepublikovaným, ale již závazně ohlášeným, je, že organisace hudebního archivu zemského musea v Brně bude ministerstvem rozšířena na celou republiku, takže nyní i Čechy a Slovensko budou mít své hudební archivy s úkoly a organisací, jež si vytvořil náš hudební archiv. Všechny tyto tři hudební archivy budou podléhat ústřední radě hudebních archivů v Praze, ovšem tak, že tím budou mít stále naprostou volnost iniciativní a pracovní, tedy tak, jak od počátku rada našeho hudebního archivu si představovala svůj poměr k pražskému hudebnímu památkovému sboru. Hudebně konservátorská a archivní práce bude organisována v celé re-

publice podle našeho brněnského vzoru tak, jak v žádném jiném státě.

Materiál hudebního archivu jest vzhledem k začátečnímu stadiu archivu dosti četný. V příštích číslech bude přinášet tento věstník podrobnější popisy přírůstků. V tomto článku podává pouze dokumenty k historii této nové instituce. Stačí uvést hlavní sbírky, jež získal archiv. O hudebninách ze strážnického zámku stala se již zmínka. Obsahují manuskripty a tisky většinou italských skladeb sinfonických a komorních většinou z druhé poloviny 18. století. Druhou velkou skupinou jsou hudebniny z kláštera rajhradského, jež získal hudební archiv do deposita vzácnou ochotou preláta Prokopa Šupa. Skládá se z tisků a rukopisů 17. a 18. století. Tato cenná sbírka doplněna byla také kolekcí hudebních nástrojů, jež byly darovány hudebnímu archivu. Podobná důvěra prokázána byla Pěveckým sdružením moravských učitelů, jež odevzdalo veškeren svůj archiv a své památky k uschování našemu hudebnímu archivu. Cenné sbírky manuskriptů děl sinfonických z 2. poloviny 18. století zaslal prof. Mráček z Lipníka, kdež dosud ležely v obecním archivu. Horácké museum v Novém Městě na Moravě poslalo na prozkoumání sbírku rukopisných hudebnin ze svého skladu. Z dalších dárců a příznivců, kteří obohatili materiál hudebního archivu, třeba uvést zvláště vedle vrch. insp. Krczmarze, o jehož daru byla svrchu řeč, p. Dusíka, obchodníka v Ivančicích, učitele Jožu Černíka, insp. L. Noppa, rev. Lossmanna, radu Kakše, kustodku zemského musea M. Wanklovou, pí L. Bakešovou.

V souvislosti s prací ve sbírkách hudebního archivu pořízuje se odborná hudebně historická příruční knihovna, které se již dnes hojně používá i hosty, kteří přicházejí studovat.

Zdrojem finančním je hudebnímu archivu jednak dotace zemská v rámci rozpočtu zemského musea, kterou zemský výbor ochotně povolil, jednak subvence státní, udělovaná

ministerstvem školství a národní osvěty na ochranovou činnost hudební.

Je jasno, že hudební archiv zemského musea v Brně je na dobré cestě, aby se záhy stal všestranně vybaveným vědeckým ústavem pro dějiny hudby na Moravě a ve Slezsku. Je jen třeba, aby byl podporován ve svých snahách všestranně a co nejúčinněji. Proto obracíme se na všechny, kteří mají na věci zájem, aby oznamovali hudebnímu archivu sbírky hudebních památek na Moravě. Že tím přispěje se k rozvoji naší hudební historie a že tím upraví se cesta nejednomu pracovníku v budoucnosti, to vědomí budiž vzpruhou k činorodé spolupráci všech interesentů s naším hudebním archivem.

*Věstník moravského musea zemského
v Brně, roč. 1921, str. 27—35.*

Tento článek dosvědčuje, že prof. Vladimír Helfert brzy po svém příchodu do Brna (1919) a po habilitaci z hudební vědy na Masarykově universitě v Brně (1921) považoval za hlavní svůj úkol založení Hudebního archivu při Moravském zemském museu. Vybudování Hudebního archivu, dnes Hudebně historického oddělení Moravského musea, byl jeden z největších Helfertových vědecko-organizačních činů. Helfert správně pochopil, že bez archivu, bez skutečných pramenů je hodnotná věda nemyslitelná. Tak promyšleně pojil vědecké bádání na universitě s archivním studiem pramenů. Pomocí svého bratra dr. Jaroslava Helferta, ředitele Moravského zemského musea, a svých žáků dr. Karla Vetterla a dr. Jana Racka vybudoval při Moravském zemském museu archiv, který je dnes téměř vzorným ústavem nejen početností svých sbírek, nýbrž moderní katalogisací, celkovým uspořádáním i veřejnou činností (vedoucí Hudebně historického oddělení Moravského musea je dnes dr. Theodora Straková).

Škoda, že Bratislava a Slovensko již tehdy nepřístupily k vybudování slovenského hudebního archivu po brněnském vzoru. Mělo by to velký význam pro dějiny slovenské hudby.

Helfert psal o potřebě hudebního archivu ještě ve studiích: *Evidence hudebních památek* (Věstník moravského musea zemského III-1924, 30 až 34) a *Pro soupis hudebních památek* (Časopis Matice Moravské 49-1925, str. 537—38). Srov. též *Katalog výstavky hudebního archivu Zemského musea*, jež redigoval Vlad. Helfert, Karel Vetterl a Jar. Ušák (Brno 1930).

Nová literatura. Jan Racek: *Hudební archiv Zemského musea v Brně* (Musikologie I—1938, str. 145—149). Týž: *Oddělení hudebně historické* (v Časopise morav. musea zemského XXXI—1947). Theodora Straková: *Organisace hudebně vědeckého bádání na Moravě* (Muzikologie II—1949, 201—207). Táž: *Hudebně historické oddělení Moravského musea v Brně* (Musikologie IV—1955, 259—262). Bohumír Štědroň: *O Slezský hudební archiv* (v časopise Slezský sborník 1953, str. 97—98). Karel Vetterl: *Pět let hudebního archivu Zemského musea moravského v Brně* (Věstník moravského musea zemského v Brně III—1924, 24—30).

III.

HUDEBNÍ VĚDA

NA NAŠÍ UNIVERSITĚ

V článku o poměru hudební vědy k současným hudebním poměrům (v 1. č. t. 1.)¹ jsem ukázal, jaký význam má hudební věda pro obrodu a zlepšení hudebních poměrů, že zde čeká hudební vědu důležité poslání, vytvořiti *novou generaci kritickou*, jež by pohlížela na vývoj současné hudby s *vyššího hlediska*, než jak je dnes zvykem, jež by nepřestávala na pouhém *zájmu okamžiku a zájmu osoby*. Jako doplněk k tomu budiž posuzován následující článek, jenž má za účel ukázat zastoupení a stručně také vývoj hudební vědy na naší universitě, kdežto otázka vývoje naší hudební vědy vůbec (o předchůdcích Konrádových, o téhož Dějinách posvátného zpěvu atd.)² ponechána zde stranou.

V padesátých a šedesátých letech stojí v popředí kritického hudebního světa v Praze *Aug. Vil. Ambros*. Není to dosud pozdější slavný historik hudební, nýbrž břitký a duchauplný kritik, jenž také účinně zasahuje do sporů o hudební krásno, jež r. 1854 rozdmychal Hanslick svým spisem „*Das Musikalisch Schöne*“. Ambros hned rok nato odpovídá spisem „*Die Grenzen der Poesie und der Musik*“. I když Ambros zde nepochopil vlastního jádra sporu a byl někde i nedůsledným ve své odpovědi Hanslickovi (srovn. Hostinského „*Das*

¹ Hud. věda a naše hudební poměry, str. 4—5, v témže časopisu.

² Vl. Helfert tu mluví veliký spis Karla Konráda (1842-94): *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha 1881, 93, 2 sv.

Musikalisch Schöne..."z r. 1877), přece od té doby význam jeho stoupá stále více, takže jest nyní považován za hlavu pražské hudební kritiky, Ale to stále se netýká moderní hudební vědy, ta dosud na utrakvistické universitě není zastoupena. Roku 1862 vydává Ambros první svazek svého velkého dějinného díla, r. 1868 vychází již svazek třetí a rok nato setkáváme se s Ambrosem na pražské universitě jakožto s *mi-mořádným profesorem hudební vědy*. Byl jím jmenován na základě své veliké a dosud v mnohém ohledu nepředstížené „Geschichte der Musik". Aug. Vilém Ambros jest tak první, kdo otvírá na pražské universitě stolicí moderní hudební vědy, a věru, v této době nemohlo býti šťastnější volby nad tohoto temperamentního a pronikavého hudebního historika, jenž se ve své vědě neomezoval na svůj obor, ale jehož obsáhlé vědomosti ze všech oborů uměleckých a jehož všestranné umělecké schopnosti (jak známo, byl dosti slaveným komponistou, ale dovedl také znamenitě kreslit, zvláště karikatury) dovedly jeho historickým spisům dodati tolik obdivuhodné přesvědčivosti a tolik vzácného přehledu po celé periodě historické, že každý svazek Ambrosův je vpravdě naplněn *životem*. Muž těchto vzácných schopností přichází na pražskou universitu a přenáší sem temperament svého přednesu. Steží se zde ubráníme porovnání s Ot. Hostinským. Oba k sobě přibližuje obsáhlost a všestrannost uměleckého vzdělání, oba zasahují současně najednou do několika uměleckých oborů. Ale při tom je mezi nimi základní rozdíl ten, i že těžisko významu a působení Ambrosova jest *historie hudební*, kdežto Hostinský vychází ke všem svým, i historickým poznatkům, z *estetiky*, z estetické spekulace. To jeví se i v poměru jich k všestrannosti: proto Ambros *nemohl* tak účinně na př. zasáhnout do základních otázek uměleckých vůbec, jak hudebních, tak literárních, jak to činil Hostinský. Všestrannost Ambrosova neměla zdaleka té pronikavé hloubky, jako všestrannost Hostinského, měla spíše interes srovnávací, což ovšem v jeho *historickém* díle vedlo k tak krásným

výsledkům, kdežto Hostinský stejně proniká ke kořenům otázky hudebního krásna jako k základu literárního realismu. Tento rozdíl mezi *nespekulativním*, esteticky neškoleným *historikem* Ambrosem a *estetikem* Hostinským nejlépe je zřejmý ze srovnání jich spisů o hudebním krásnu: Ambros zde nedospěl k pochopení sporu, Hostinský hned přímo udeřil na jádro celé věci. Dlužno tedy zdůraznit: Ambros, jako profesor na pražské universitě, zastává *hudební vědu historickou*, jest jen a výhradně *hudební historik*, ovšem historik ve své syntetické schopnosti dosud nepředstižený. To také ukazují jeho přednášky, které konal Ambros na pražské universitě. Ambros počíná zde přednášeti až v letním semestru r. 1870 a končí již v zimním semestru 1871—72, kdy byl povolán do Vídně. Za tuto krátkou dobu přednesl zde Ambros látku velice obsáhlou:³ dějiny hudby od *Huckbalda k Palestrinovi* (z. s. 1871—72, 3 hod. týdně), dějiny *církevní hudby* od r. 1500 do 1600 a reformy církevní hudby v 17. stol. (1. s. 1870, 2 hod.), dějiny dramatické hudby od r. 1600 až do nejnovější doby (1. s. 1870, 2 hod.), *doba Gluckova a Mozartova se zvláštním zřetelem na vývoj dramatické stránky hudby* (z. s. 1870—71). Jak vidíme, první tři přednášky jsou z nejskvělejších kapitol v jeho dějinách. Dále přednáší *o vývoji instrumentální hudby od 17. stol. až po Beethovena a jeho následovníky* (1. s. 1870, 1 hod.), *Beethoven, jeho doba a epigoni* (z. s. 1870—71, 3 hod.), *dějiny hudby od smrti Beethovenovy až po nejnovější dobu* (1. s. 1871, 3 hod.). Vedle těchto historických themat přednáší Ambros také theorii hudební (*nauka o formách hudebních*, z. s. 1871—72, 2 hod.) a v posledním semestru svých přednášek má kolegium také *o výtvarném umění* (vývoj umění v Itálii ve 14. a 15. století, z. s. 1871 až 1872, 2 hod.). Téhož roku (1872) odchází A. V. Ambros ze svého dosavadního působiště do Vídně, a stolice hudební

³ Použil jsem zde seznamů přednášek pražské university. Zkratky jsou: z. s. pro zimní semestr, 1. s. pro letní semestr. Titul německých přednášek Ambrosových překládám.

vědy jest tak uprázdněna a zůstala neobsazena až do nastoupení Hostinského.

Upozorňuji však zvláště na jednu stránku Ambrose — učitele: Ambros nebyl historik, jenž by pro historii neviděl na současnost. Ambros plně oceňoval blahodárný vliv hudební vědy, resp. hudební historie pro současné umění, chápal je sice svým způsobem (nikoliv metodicky), ale přece důležitost souvislosti pociťoval. V předmluvě k svému historickému dílu (první svazek, str. VIII.) praví doslova: „*die Arbeit des rechten Kunsthistorikers wird aber auch für die neuschaffende Kunst ein Segen*“.

Ale u Ambrose to bylo více theorie, které sám prakticky neprovedl. V té věci předstihuje jej jeho částečný nástupce na universitě, Ot. Hostinský.

Hostinský habilitoval se na pražské universitě r. 1877 pro *estetiku a dějiny hudby*. Svě přednášky počíná v zimním semestru r. 1877—78 a přednáší na tehdejší utrakvistické universitě německy i česky. Hudební věda spojená s estetikou dostává se tak osobou Hostinského do rukou výhradně českých. Ale ne na dlouho. Počátkem zimního semestru 1882—83 skutečně jest rozdělení Pražské university na českou a německou.⁴ Toto rozdělení zanechalo dosti citelný následek pro naši hudební vědu (ovšem pokud se týče *oficiálního* zastoupení na universitě), neboť stolice hudební vědy přenesena z utrakvistické na *německou* universitu,⁵ kdežto české universitě se dostalo stolice *estetiky*, kterou zastupoval Hostinský od r. 1883 jako mimořádný profesor (r. 1892 jmenován řádným). Vedle toho ale suploval Hostinský hudební vědu jakožto doplněk ke své estetice. Tak přece hudební věda, i když řádná stolice přenesena na německou universitu, aspoň v této formě zachována české universitě.

⁴ O dělení university srovn. Dr Goll: Rozdělení pražské university, Praha, 1908.

⁵ Zde zastoupena jest od r. 1885 do 1898 Q. Adlerem a od r. 1900 Rietschem, jenž jmenován r. 1905 řádným profesorem.

Důležité jest ale uvědomiti si *zvláštní ráz Hostinského . hudební vědy*. Hostinský vychází k hudební vědě a hlavně k historii hudební ze své *estetiky*. Estetika hudby, to byl základ Hostinského universitního působení v hudební vědě. Ale jeho estetický zájem vede jej k hudební historii: hledá v ní materiál a historické ověření ke svým estetickým zásadám. Otázka vědecké theorie moderního dramatu vede jej k antické hudbě, k dějinám opery, hlavně počátkům a k době Gluckově, Mozartově a ovšem Wagnerově. A odtud vycházejí a aplikují tyto své estetické poznatky na naše poměry, veden jest k dějinám české hudby a k theoretickým otázkám české deklamace a k řešení otázky lidové písně. Otázka estetiky hudby programní nutí opět Hostinského k poznání historie instrumentální hudby, zvláště Haydnovy, Mozartovy, Beethovenovy, Berliozovy a Lisztovy. Tak celá, široce rozvětvená činnost Hostinského soustřeďuje se v jednom bodě, v jeho estetice, takovým způsobem celé tak neobyčejně rozsáhlé jeho činnosti učitelské dostává se podivuhodné jednoty a určitého, jediného smyslu. Proto musíme Hostinského činnost jako zástupce hudební vědy na universitě posuzovati s tohoto stanoviska, stejně jako jeho universitní přednášky o výtvarném umění mají *týž účel: dokumentárně doplnit jeho estetiku*. Přitom ale Hostinskému nebyla hudební věda pouhou vědou pomocnou; Hostinský dovedl účinně zasáhnouti i ve vývoj české hudební vědy jako takové. Jeho práce hudebně estetické, a hlavně jeho stať *O úloze naší historické literatury hudební* (Dalibor 1881) a jeho spis *Jan Blahoslav a Jan Josquin* (Praha 1896) jsou toho nejlepším svědectvím. Proto pro Hostinského jest charakteristické, že počíná své universitní přednášky (r. 1877) čtením o *estetice hudební a o úvodu ve studium dějin hudby*.

Podávám-li zde přehled Hostinského universitních přednášek, zmiňuji se především o jeho *estetice všeobecné a odborné*. To byl vlastní základ a východisko všech jeho čtení, a zde také bylo mnoho obsaženo z pouhé hudební estetiky. O vlast-

ní *hudební estetiky* (všeobecné) přednášel Hostinský za svého působení nejvíce (od z. s. 1877—78 do z. s. 1903—04 devětkrát, vždy po dvou až třech hodinách týdně). K tomu druží se speciální oddíly: *nauka o zvucích hudebních* (1. s. 1906), *základy harmoniky a melodiky* (z. s. 1878—79), *všeobecná nauka hudební* (1. s. 1879) a *styky mezi básnictvím a hudbou* (z. s. 1897—98, 1901—02, 1905—06). Doplněk k tomu jakožto estetika užitá tvořily *kritické rozborů uměleckých děl*. Na kolegiu o stycích mezi poesí a hudbou dobře můžeme stopovati, kterak odtud přechází Hostinský k hudební historii. Zde naráží na problém poměru hudby ke slovu, tedy problém hudebního dramatu, melodramu a symfonické básně a všechny tyto umělecké formy ve svých přednáškách stopuje v jich historii. O *antické hudbě* přednášival Hostinský dosti často (od 1879 do 1905 šestkrát), a je to přirozeno, neboť zde nalézal v historii po prvé problém dramatické hudby (tragedie). Odtud přechází k *opeře*, a to nejdříve všeobecně. Jest to kolegium *Theorie a dějiny opery* (1. s. 1878). Následují speciální: *Dějiny opery v 17. a 18. století* (dosti často), *Gluck a jeho reforma, dějiny hudby od Glucka; o dramatické hudbě naší doby* (Wagner). Máme zde dějiny opery v nejvrcholnějších zjevech. Thema o současné dramatické hudbě vede Hostinského k *dějinám hudby v 19. století* a k zamilované jeho trojici *Berlioz, Liszt a Wagner*. A již jest Hostinský u otázky symfonické básně, a hned ohlašuje dílem současně (v z. s. 1880—81), dílem hned na to *Přehled dějin hudby instrumentální, o Haydnovi, Mozartovi a Beethovenovi* a přidává přednášku *o Bachovi a Handlovi*. A aby ukázal, jak mu záleží na zdaru vlastní hudební vědy, přednáší mezi tím, a to dosti často, *úvod do studia dějin hudby a přehled dějin hudby středověké*.

Na domácí poměry aplikuje pak Hostinský své zásady v řadě dalších přednášek. Jest v tom zřejmý velký bojovník za Smetanovy ideály. Přednáší *o hudbě v Cechách v posledních třech stoletích*, o otázce *poměru moderní hudby k uměleckým*

poměru v Čechách, o vlivu opery 19. století na rozvoj hudby v Cechách, o hudbě v Čechách v 19. století, a konečně řeší v přednáškách speciální problémy moderní české hudby v kolegiu o zpěvu se zřetelem k deklamaci české a o písni lidové a poměru jejím k hudbě umělé.

Vidíme tak v universitním působení Hostinského mohutný systém estetický, v nějž zařadil též hudební vědu. Tak Hostinského hudební věda, tak obsáhlá a hluboká, má svůj zvláštní ráz právě onou závislostí, či spíše doplňováním všeobecně estetického systému Hostinského. Třeba ještě položit zvýšený důraz na *životnost této hudební vědy Hostinského*. Zápas za Smetanu a moderní českou hudbu, to jest, možno-li tak říci, *užitá věda Hostinského, užitá jeho estetika s nejkrásnějším a největším výsledkem.*

Rok 1905 jest pro naši hudební vědu velice důležitý. Toho roku (v z. s.) zahajuje své přednášky *Nejedlý*, v estetickém vzdělání žák Hostinského, v historickém žák Gollův. Za dosavadního působení *Nejedlého* došlo pro zastoupení naší hudební vědy na universitě k velice důležité události: v červenci 1910 jest jmenováním *Nejedlého* mimořádným profesorem *zřízena na české universitě stolice hudební vědy*, tedy událost pro naše hudební poměry velkého dosahu. *Nejedlý* jest tak *prvním zástupcem samostatné hudební vědy na naší universitě*, čímž naší hudební vědě otvírá širokou perspektivu. Za svého dosavadního působení universitního rozvinul *Nejedlý* rozvětvenou činnost ve svých přednáškách. Zahajuje je v z. s. 1905 až 1906 čtením *o hudbě středověké a o Bedřichu Smetanovi* a pokračuje v tom v *Přehledu české hudby let osmdesátých*. Hned na počátku své činnosti zasahuje k vlastnímu kořenu hudební vědy kolegiem *o úvodu do studia hudební vědy*. Následují pak veliké *dějiny opery*, v nichž pokračuje *Nejedlý* stále od z. s. 1906—07, o *Beethovenových symfoniích a sonátách, o R. Schumannovi* (1. s. 1910), o *přehledu dějin české hudby* (z. s. 1908—09) a letos zahajuje přednášku *o vědecké theorii hudební* (harmonie). Z tohoto přehledu

jest zajisté patrna bohatost dosavadního působení Nejedlého na universitě.

Letošním rokem ale nastává opět nové obohacení hudební vědy na naší universitě: Nejedlý zahajuje *hudebně vědecký seminář*. Jaký účel a jaký význam má, netřeba ani rozváděti: členové vedeni jsou zde Nejedlým k samostatným vědeckým pracím a k metodě hudebně vědecké, což jest pro hudební vědu naši významu dalekosáhlého. Ale nejen pro hudební vědu; i pro naše hudební poměry. Je to místo, kde vytvoří se *nová generace*, odchovaná vědeckou metodou, *nová generace kritická*, o níž jsem se zmínil na počátku svého článku. Uvážíme-li tento fakt, pak pochopíme veliký význam hudebně vědeckého semináře při stolici Nejedlého nejen pro vědu samu, ale i pro obrodu našich hudebních poměrů.

Ke konci aspoň ještě několika slovy o novém pokroku naší hudební vědy: počátkem r. 1911 vejde v život *Hudební Klub*, jež založili posluchači Nejedlého, jež bude pevně přimknut k universitě a jehož účelem jest pořádáním přednášek, debat, *hudebních večírků* udržovati kontinuitu mezi posluchači universitních přednášek hudebně vědeckých a mezi všemi příznivci Hudebního Klubu. Tedy nový krok kupředu, jemuž hned z počátku přáti dlužno v zájmu naší hudby a našich hudebních poměrů nejlepší zdar.

*Hudební list Smetana, roč. I., str.
71—74, Praha 1911.*

Vladimír Helfert v této studii sleduje dějiny a rozvoj hudebně vědeckého bádání na půdě pražské university a podává pohled na jednotlivé vůdčí osobnosti od Aug. W. Ambrose přes Otakara Hostinského až po Zdeňka Nejedlého. Pěkně srovnává postavu Ambrosovu a Hostinského, ukazuje na jejich společné i rozdílné rysy a vyzdvihuje životnost hudební vědy Hostinského, jež se projevila v zápase o Smetanu a moderní českou

hudbu. Helfert zde poukazuje na skutečnost, že Hostinský byl na Karlově universitě profesorem estetiky a že tedy hudebně vědecké přednášky a činnost měly být jen dokumentárním doplňkem jeho estetiky, měly být její materiálovou oporou. Svým významem však Hostinského hudebně vědecká práce daleko přerostla toto určení; Hostinského „užitá estetika“ je jedním z nejkrásnějších výsledků jeho badatelského úsilí. Helfert pak zdůrazňuje, že samostatná stolice hudební vědy na Karlově universitě byla zřízena až jmenováním Zdeňka Nejedlého mimořádným profesorem hudební vědy v roce 1910, když ovšem Nejedlý již v roce 1905 byl docentem hudební vědy. Helfert se pak ještě dotýká významu prvního hudebně vědeckého semináře, který zahájil Nejedlý v roce 1911. Od doby vzniku Helfertova článku došlo ovšem v organizaci a rázu hudebně vědeckého studia k značným změnám. Helfert sám stal se později zakladatelem stolice hudební vědy na brněnské Masarykově universitě (1926), hudební věda je zastoupena též na Palackého universitě v Olomouci a Komenského universitě v Bratislavě.

Helfert napsal o hudební vědě ještě stat' *Hudební věda a naše hudební poměry* (Smetana I—1911, 4; srovnej začátek přetištěné studie) a v Pazdírkově hudebním slovníku naučném I zvláště heslo Hudební věda. Dále o tomto tematú psali H. Doležil: *Hudební věda na české universitě pražské* (Smetana X—1920, 63), Mirko Očadlík: *Zdeněk Nejedlý, zakladatel české hudební vědy* (ve sborníku ČSAV, Praha 1953, str. 207), Iša Krejčí: *Hudební věda* (Hudební věstník XXXIII—1940, 87), Jan Racek: *Úvod do studia hudební vědy* (Praha 1949, Hudební matice Umělecké besedy, 2. vyd.), Ant. Sychra: *O novou hudební vědu* (Musikologie II—1949,

72) a nejnoveji Ant. Hořejš: *O naši hudební vědě* (Hudební rozhledy IX—1956, 356).

IV.

HUDBA NA STŘEDNÍCH ŠKOLÁCH

V návrhu reformy středních škol, publikovaném ministerstvem školství, zastoupena je hudba *nepovinným* vyučováním *zpěvu*. I když detailní nové osnovy nejsou dosud známy, přece, soudě podle návrhu, v zastoupení hudby ve vyučovacím systému nepřináší nový návrh proti dřívějšímu zlepšení. Budiž tedy dovoleno uvést zde zásadní požadavek v tomto směru. Činím tak také proto, že návrh tento jsem pronesl již dříve několikrát v denních listech (Tribuna a Československá Republika) a nyní snad je pravý čas znova s těmito návrhy vystoupit.

Především je pochybené, jestliže zastoupení hudby na středních školách se omezuje pouze na vyučování *zpěvu*. Zpěv je nutným základem hudební výchovy na školách *obecných*. Pro střední školy však nestačí. Právě v době středoškolských studií dostavuje se u hochů mutace, která nejednou skončí poruchou pěvecké schopnosti hlasu. Dále vyučování pouhému zpěvu svým významem dnes stojí daleko za ostatními naukovými předměty. K tomu pak přistupuje neujasněná a nekritická představa o hudebnosti a nehudebnosti u studentů. Nehudebnost se totiž zcela mylně ztotožňuje s neschopností zpívat, a protože studentů — nezpěváků je značné procento, vznikla pochybná představa, že vyučování hudbě může se týkat pouze těch „málo hudebních“, t. j. zpěváků. Tím vším se stalo, že vyučování zpěvu na střed-

ních školách je nepovinné a že tedy zastoupení hudby ve vyučovacím systému stojí daleko a daleko za — tělocvikem. Vlastní kořen toho pak je v tom, že zastoupení hudby ve vyučovacím plánu stále se nepovažuje za jinak možné nežli zpěvem. A proti tomu je nutno postavit principiálně jiný požadavek.

Rádi se ujišťujeme vysokou úrovní své hudební kultury. Říkáme si, jaký že význam má naše hudba v naší národní kultuře. Právem stavíme svou hudbu jako rovnocenného kulturního činitele vedle své literatury, vědy, výtvarného umění. Ale při tom jsme velmi málo důslední. Kdybychom toto vše mysleli opravdově, musili bychom z toho také učiniti všechny *důsledky pro výchovu*. Museli bychom se postarati, aby příští generace tuto rovnocennou kulturní složku skutečně znaly, tak jako považujeme dnes za samozřejmé, aby absolventi středních škol měli určitou míru vědomostí o básnictví, o dějinách atd. Toho se ale vyučováním pouhému zpěvu nedosáhne. Zde je nutno zastoupení hudby ve vyučovacím systému postavit *na zcela nový základ*, na takový, jaký by odpovídal postavení naší hudby v celém kulturním souboru.

K všeobecnému vzdělání, získanému na středních školách, za samozřejmou považujeme znalost základních faktů z dějin literatury cizí i naší, znalost základních forem slovesných a básnických, znalost obecných i t. zv. kulturních dějin. Žádáme právem od středoškolských absolventů, aby věděli, kdo byl Sophokles, Ovidius, Dante, Shakespeare, Molière, Goethe, atd., o našich jménech ani nemluvě. Rovněž máme za samozřejmé, aby měli jasnou představu o tom, co je epos, drama, lyrika, co je ballada, sonáta, co je řeč volná a vázaná, jaké jsou rýmy a pod. Nauka o slovesném slohu jest podstatnou částí mluvnice. Jak jinak s hudbou! Kdo z absolventů ví, co je gregoriánský chorál, vokální polyfonie, ba co je opera a jak vznikla, co je symfonie, sonáta, symfonická báseň, co je komorní hudba atd.? Víím z vlastní zkušenosti, jak

tyto základní věci jsou naší inteligenci často naprosto cizí. A kdo z absolventů má aspoň přibližně představu o významu takového Orlanda Lassa, Palestriny, Monteverdiho, Al. Scarlattioho, Couperina, J. S. Bacha? Snad ještě zaslechnou jména Haydna, Mozarta, Beethovena, Wagnera, Smetany, Dvořáka — ale to je jen náhodné a většinou jaksi „ex privata industria“. O moderní hudbě raději ani nemluvit. A nepatří znalost těchto věcí rovněž ke všeobecnému nutnému vzdělání? Není vzdělání, které vylučuje celý tento mohutný proud kulturní, kusé a neharmonické? Nezanedbává se zde nadmíru významná složka kulturního vývoje, jež by v dnešním specializačním systému vyučovacím mohla být zdravou a také potřebnou *protiváhou proti jednostranně intelektuální výchově*? Je pravda, že někteří jednotlivci v hodinách zpěvu seznamují žáky s hlavními zjevy hudebního vývoje. Ale to jsou výjimky a pak jde zde o to, že to není nic *systematického*, neboť děje se tak v předmětu nepovinném a ještě k tomu výjimečně a tedy není nauka o těchto věcech vklíněna ve vyučovací systém. A o to jde: aby znalost základních faktů hudební kultury nebyla ponechána náhodě, nýbrž aby byli *všichni* absolventi středních škol nuceni si ji osvojit.

To pak je možné jedině, zavede-li se do učebné osnovy *povinný* předmět „*nauka o hudbě*“. Výslovně pravím: *nikoliv zpěv*, nýbrž *nauka* o hudbě. To znamená: je to předmět *naukový*, *nikoliv praktický*, podobně jako dějepis a literární dějiny s mluvnicí. Tato „*nauka o hudbě*“ nemá účelem vést k praktické dovednosti hudební, tak, jako hodiny mluvnické nemají účelem vychovávat básníky. K praktické výchově hudební určeny jsou konservatoře. V nauce o hudbě ale by šlo o to, aby budoucí inteligence nabyla základního porozumění pro hlavní fakta hudební kultury. Aby si zde osvojila ty vědomosti, jichž je průměrnému inteligentovi třeba k chápání tak důležitého kulturního komplexu, jakým je hudba. Tedy míněna je zde nauka o hudbě *vzhledem ke vnímání hudby*

a nikoliv k výkonnosti nebo k tvoření. Nauka o hudbě, jež by podávala studentům přístupnou látku, kterou vědecky zpracovává *hudební věda*, podobně, jako na př. dějepisec podává základní výsledky vědeckého historického bádání. Proto také kvalifikaci pro vyučování této středoškolské „nauce o hudbě“ bylo by možno nabýti jedině před vědeckou státní komisí pro učitelství na středních školách, tedy právě tak, jako na př. v případě dějepisu, češtiny a pod. Zde by byla tedy hudební věda přiřazena k dosavadním zkušebním předmětům jako nový skupinový předmět.

Jedině tím, když by tato nauka o hudbě byla zavedena jako naukový předmět, jenž podává výsledky naukové discipliny, pak by se mohla postavit na roveň s ostatními předměty učebné osnovy, jakožto předmět povinný, určený k doplnění všeobecného vzdělání. Námitka, že by povinnost tohoto předmětu narážela na „nehudebnost“ některých žáků, neobstojí před kritikou. Obsah toho slova „nehudební“ je stále značně neujasněn a proto se s ním operuje podle potřeby. Nehudebnost se většinou zaměňuje za neschopnost prakticky provozovat hudbu, ať už jakkoliv. Při tom se však zapomíná, že *aktivní* hudebnost (buď tvořit nebo reprodukovat) a *pasivní* hudebnost, t. j. vnímání a porozumění, jsou dvě věci vedle sebe. Jsou případy, u nichž je pasivní hudebnost vyvinuta na vysokém stupni, kdežto aktivní jest při tom minimální. V takových případech setkáváme se s pozoruhodnou bystrostí a bezpečností postřehu hudebního, s vyvinutou soudností estetickou i kritickou. Naproti tomu často aktivní hudebnost bývá doprovázena jednostrannou a zcela subjektivně vymezenou schopností receptivní. Proto rozumět slovem „hudebnost“ pouze hudebnost aktivní, jest omyl sice stále značně rozšířený, ale tím nikterak oprávněný. Naopak: *u obecnstva* — a o výchovu příštího receptivního obecnstva přece jde v otázce hudební výchovy na středních školách — rozhoduje o větší nebo menší míře jeho hudebnosti především *pasivní hudebnost*. Zde jde o to, tuto receptivní hudebnost co

nejvíce povznést a přiblížit ke kulturní úrovni dnešní tvorby a celého jejího dosavadního vývoje.

Tvrdím pak, že tato pasivní hudebnost (schopnost být přístupna hudebním dojmům a je uvědoměle chápat) jest zjevem všeobecným a že její nedostatek jest podobnou individuální, organickou vadou, jako na př. daltonism ve sféře optické. Naprostá nehudebnost (aktivní i pasivní) jest tedy zjevem výjimečným, chorobným, s nímž nelze počítat v naší otázce, podobně jako případy na př. specifické neschopnosti pro matematiku nemohou být důvodem pro odstranění tohoto předmětu z učebné soustavy. Dispozice aspoň k pasivní hudebnosti má každý normální student středoškolský. Jsou ovšem různé, menší nebo vyvinutější. A zde právě by bylo úkolem „nauky o hudbě“, aby tyto dispozice byly jednak vypěstovány a vytrženy, jednak aby jich naše budoucí inteligence dovedla uvědoměle užívat ke svému kulturnímu obohacení a tedy i k povznesení celé úrovně hudební kultury.

Tuto „nauku o hudbě“ navrhuji pro vyšší třídy středních škol, tedy pro věk, v němž se otvírá porozumění pro komplikovanější útvary duchovní kultury. Této nauce by byla vyhrazena *jedna povinná hodina týdně*. Tím by počet předmětů učebných se nikterak podstatně nezatížil, nehledě k tomu, že celý charakter této nauky a její názorné traktování by znamenalo vhodné duševní osvěžení a povznesení vedle jiných naukových předmětů. I na to třeba položit důraz, že tato nauka o hudbě by měla velký význam pro *mravní výchovu* žáků. Neboť zde by poznali na velkých příkladech, kolik sebezapření, zanícení pro myšlenku, kolik duševního napětí a duševní práce vyžaduje takový hudební výtvor. Pro nižší třídy navrhuji zpěv, jako je dosud, ale spojený s elementární naukou o hudbě. Tento zpěv by byl jednou hodinou povinný a jednou hodinou nepovinný (sborový zpěv pro hlasově nadané). Ve vyšších třídách zůstal by zpěv nepovinný vedle nauky o hudbě.

Látkový okruh „nauky o hudbě“ v nejhrubších obry-

sech: 1. Základní *formy* hudebního projevu s krátkým vývo-
jovým nástinem a psychologickým výkladem. Co je sonáta,
symfonie, symfonická báseň, opera, oratorium atd. Toto vše
výlučně se stanoviska vnímání. Tedy účelem by bylo, vést
k samostatnému rozpoznání *na základě poslechu*. 2. Základní
hudebně historické vědomosti, hlavně o životě a díle význač-
ných tvůrců. Jak by tato látka byla rozdělena do tří po příp.
čtyř vyšších tříd střední školy, bylo by věcí detailního ná-
vrhu, jenž by také látku, zde nejstručněji naznačenou, určitě
precisoval.

Je jisto, že mezi významem hudby v dnešní kultuře a
mezi průměrným stavem obecnstva je dnes velká propast.
Důsledky toho mohou vážně ohrozit další vývoj hudební
kultury, neboť je jasno, že hudba, jako každý jiný obor kul-
tury, je ve svém rozvoji podmíněna nejen tvůrčí činností,
nýbrž i svým postavením sociálním. Dnes ale obecnstvo
ztrácí bližší poměr k hudbě. Jeví se to v jeho účasti na kon-
certech a divadle, lze to pozorovat na zřejmé nechuti k umě-
leckým podnikům atd. Tuto *krisi* dnešního hudebního ži-
vota, která se stává stále povážlivější, nelze vysvětlovat ja-
kousi *l'art pour l'artistickou* izolací dnešního umění. Umění
ve svém rozvoji se nedá zastavit a nic by nebylo osudnější,
nežli chtít snížit umění k receptivní schopnosti lidu, jak
chtějí některá nepromyšlená hesla. Naopak, úkol specialisace
umění spatřuji především v tom, přivést chápavost a porozu-
mění lidu právě k nejvyspělejšímu umění a tak překlenout
onu propast mezi moderním uměním a obecnstvem. Jak ale
toho docílit? Je to možné jedině *soustavnou prací výchovnou*.
A je přirozeno, že neúspěšněji ji lze provádět tam, kde jsou
k tomu nejlepší podmínky: na středních školách. Dokud ale
zde hudba bude daleko za tělocvikem, dotud není naděje na
zlepšení. Jde o to, domyslet a provést důsledek toho, o čem
panuje všeobecné přesvědčení: že hudba je u nás podstatnou
složkou kultury. Je-li tomu tak, pak je nutno, aby naše in-
teligence o této složce také byla soustavně vzdělávána. V zá-

jmu veškeré naší kultury je, abychom měli hudebně vzdělané a poučené obecnstvo, u něhož by nutná míra vnímavosti a porozumění nebyla ponechána náhodě. — To ale lze uskutečnit jedině pronikavou a zásadní reformou v zastoupení hudby na středních školách.

*Hudební rozhledy I—1924 /25, str.
147—150.*

Helfertův hluboký zájem o hudební a uměleckou výchovu pramenil z vědeckého a uměleckého studia a z přesvědčení, že se hudební výchovy má dostat všem bez rozdílu. Jako žák Otakara Hostinského šířil Helfert jeho myšlenky o socialisaci umění, a splnění požadavků obecné hudební výchovy správně kladl především do škol obecně vzdělávacích, počínajíc mateřskou přes střední (dnešní osmileté a jedenáctileté) k vysokým. Za tento požadavek bojoval Helfert všude: vědeckým spisem, v denním tisku, přednáškami v Hudební Budči Besedy brněnské, v rozhlase i na vysoké škole a prakticky jako dirigent Orchestrálního sdružení. Největší výraz tomuto požadavku dal ve svém spise *Základy hudební výchovy na nehudebních školách* (I. vyd., Praha 1930, II. vyd., r. 1956, ve Státním pedagogickém nakladatelství rev. Boh. Štědroň). V něm rozvádí a prohlubuje to, co nastínil v nyní přetištěném článku: *Hudba na středních školách*. Hudebnost je všem normálním lidem dána, Čechům a Slovákům přímo vrozena. To zdůrazňoval již Jan Amos Komenský svým heslem: *Musica maxime nobis naturalis est*. V duchu jeho zásad dlužno rozvíjet hudebnost na všech nehudebních školách, jimiž procházejí všichni. Hudební školy mají poslání zvláštní, jsou určeny hlavně pro nadané a pro ty, kteří se chtějí hudbě věnovat jako svému povolání. Hudebnost je dvojího druhu: aktivní (hudbu tvořit i provádět) a receptivní (hudbu uvědoměle vnímat). Obojí nutno rozvíjet na nehudebních školách *zpěvem*. Rozumí se ovšem, že receptivní hudebnost se tříbí na nehudebních školách i vzděláním hudebně theoretickým, historickým a estetickým. Zpěv však je stálý průvodce hudební výchovy na nehudebních školách. Tomu se má dostat na všech stupních nehudebních škol rovnocenného zastoupení s ostatními předměty.

Vedle tohoto článku a spisu *Základy hudební výchovy na nehudeb-*

ních školách napsal Vlad. Helfert ještě četné příspěvky a pojednání o hudební výchově. Srov. o tom úvodní bibliografii v II. vyd. vzpomenutého spisu. K tomu ještě Helfertův článek: *Hudba na nehudebních školách* (časopis *Hudební rozhledy* IV—1928, 3), článek Bohumíra Štědrone: *Vlad. Helfert a hudební výchova* (časopis *Hudební výchova* III—1955, str. 41). Prohlášení Svazu čs. skladatelů hudebních vědců a koncertních umělců o hudební výchově (*Hudební rozhledy* IX—1956, 45) a jiné četné články v *Hudebních rozhledech* i *Hudební výchově* 1955—56.

O KULTURNÍM POSLÁNÍ ROZHLASU

Je rozhlas instituce kulturní nebo pouze rekreační? Tyto dvě zásadní otázky možno vyčíst ze všech četných projevů z poslední doby o programové linii rozhlasu. Nechme z počátku stranou otázku, je-li oprávněna tato antithese kultura — zábava. Má-li být rozhlas kulturní instituce nebo zábavní podnik, o tom jistě by mezi všemi posluchači rozhlasu nebylo mínění jednoduché. Pro člověka, který žije kulturou a který v kultuře vidí nezbytnou potřebu života a ne pouhý doplněk, pro toho otázka o poslání rozhlasu je jasná. Ale stejně je jisto, že mezi posluchači se najde značné procento těch, jimž kultura je něco obtížného. Vedení rozhlasu pak stojí zde mezi dvěma ohni a z toho vychází pak největší část desiderií, ano i stížností na programové vedení, ať už ze zastánců kulturního poslání rozhlasu nebo ze zastánců pouhé rekreace. Jak tuto věc rozhodnout?

Vliv antiopusistů

Mám dojem, že náš rozhlas činí v této věci jednu taktickou chybu: příliš se ohlíží na mínění jedné části posluchačů. A tato část velmi rozhodně žádá pro sebe především a téměř výlučně zábavu. Sem náleží všechny ty projevy proti „symfoniím, opusům, durmolům“ a pod. Chyba je ve dvojí věci: jednak toto mínění není míněním všeho posluchačstva. Zku-

šenost učí, že nejobrněnější protesty docházejí téměř výlučně z vrstev těchto „antipusistů“, jimž hoví nanejvýš nějaký ten šlágr nebo kabaret. Naproti tomu ti, kteří hledají v rozhlase kulturní podněty a obohacení, projevují se zcela výjimečně, a to ještě tehdy, jestliže proti něčemu protestují. Souhlas přijde od nich velmi zřídka. To znamená, že mínění posluchačů, o něž se rozhlas opírá, je kusé a *nepředstavuje mínění všech abonentů*. Povážlivost této metody bych viděl v tom, že z toho by se mohl časem vyvinout teror všech těch antidurmolistů. Za druhé: tak důležitá instituce jako je rozhlas, který má tak zcela jedinečné možnosti vlivu na naši nejširší veřejnost, musí mít odvahu *samostatného zásadního rozhodnutí a odvahu samostatného vedení*. Rozhlas prostě musí sám rozhodnout, má-li být zábavním podnikem především obchodním, nebo má-li být kulturní institucí, tedy s posláním šířit u nás kulturu a zdvihat její úroveň v nejširších vrstvách a v nezapadlejších krajích. Že by se vůbec mohla vyskytnout pouhá myšlenka na to, aby se rozhlas stal zábavním podnikem, to jistě nikdo nevěří. Ale je při tom jisto, že dnes tendence, aby rozhlas hověl těm posluchačům, kteří hledají zábavu, je silnější, nežli jindy, tedy že se tím ohrožuje nejšlechetnější kulturní poslání rozhlasu, bez něhož by rozhlas u nás ztratil své oprávnění.

Zde jsme u otázky nutného kompromisu. Je jisto, že rozhlas musí dbát také svých obchodních zájmů, tedy že nemůže nechat zcela stranou ty, kteří žádají pouhou zábavu. Zde je ovšem nutná cesta, která prochází mezi oněmi krajními skupinami posluchačů. Jenže zásadní chybu bych spatřoval v tom, kdyby rozhlas takový kompromis považoval za svůj cíl. Rozhlas se musí se vši *rozhodností postavit na záporné stanovisko*: buď bude šířit kulturu, nebo pouhou zábavu. Pro nás ovšem je jedině přijatelná první možnost. Pak je ovšem pro rozhlas kulturní poslání jediným a hlavním cílem a onen kompromis musí být *pouhým prostředkem k tomu*, jak tohoto svého nejvyššího cíle dosáhnout. Tedy

kompromis jako prostředek k vyšším metám a nikoliv jako cíl —to budiž zásadním heslem radia. Mám dojem, že v poslední době kompromis se stává cílem, což by bylo pro kulturní poslání rozhlasu velmi povážlivé. Pak se však nebude stále ohlížet na mínění části posluchačstva a bude mít *vlastní pevnou linii*, postaví se na stanovisko, že musí vést naši nejširší veřejnost k vyšším cílům a ne být veden. Tak důležitá a vysoce významná kulturní instituce jako je rozhlas musí mít *svou vlastní myšlenku, svou vlastní iniciativnost, svou vlastní kulturní aktivitu* a ovšem svou vlastní odpovědnost.

Kultura a rekreace

Při extensitě kulturního poslání rozhlasu je samozřejmé, že hlavní úkol jeho je a bude výchovný. Vést naše nejširší vrstvy a naše nejvzdálenější končiny k porozumění kulturních hodnot našich i světových, to je úkol nadmíru odpovědný a ovšem i krajně obtížný. Ale žádal bych více: nejen vést k porozumění, nýbrž k *radosti* z těchto kulturních hodnot. Tak aby nejširší vrstvy dospěly k *požitku* z toho, když poslouchají takovou symfonii, operu, tragedii, lyrickou recitaci, filosofickou úvahu a pod. A zde jsme u oné antithese kultura — zábava, z níž jsme vyšli. Jeden z nejvyšších úkolů rozhlasu bych viděl v tom, aby přivedl všechny své posluchače k té výši, aby *v kultuře viděli zároveň rekreaci*; znamená-li pro nás lidi žijící kulturou taková tragedie nebo výtvarná výstava nebo symfonický koncert zároveň duševní povznesení, tedy rekreaci v nejvyšším slova smyslu, proč by i nejširší vrstvy nemohly být přivedeny soustavnou výchovnou prací k podobnému stupni? Překlenout onen protiklad mezi kulturou a rekreací — v tom bych viděl jeden z nejdůležitějších úkolů rozhlasu jakožto kulturní instituce. V tom by také rozhlas vykonal velké poslání socialisační. Neboť hlavní problém socialisace kultury je v tom, aby všechny

vrstvy byly schopny mít z kultury vnitřní radost, povznesení a zároveň i potěšení.

Všechny ty dosavadní projevy odmítající cenné programy rozhlasové by měly být vážným mementem. Není to povážlivé, jestliže po deseti letech rozhlasu se tyto hlasy množí a jestliže se pronášejí stále důrazněji? Nevyplývalo by z toho, že těch deset let rozhlasu bylo ztraceno pro naznačenou výsostnou práci kulturně výchovnou? Ze za deset let se nedosáhlo ani toho, aby se procento těchto hlasů aspoň nezvětšilo? A přece vykonal v tomto desetiletí náš rozhlas velmi mnoho záslužné a vysoce cenné práce kulturně výchovné. Stačí jen vzpomenouti na uvědomělou linii brněnské stanice, která se těšila právem velké pozornosti. Je-li tedy správná ona diagnosa, vycházející vstříc stále prý se množícím hlasům proti opusům a durmolům, pak by z toho vyplývalo, že rozhlas nedovedl zužitkovat četné velmi cenné podněty svých stanic k soustavné a na léta dopředu promyšlené výchovné práci. Nebylo zde v uplynulém desetiletí jednotné linie, protože nebylo pevného předsevzetí o kulturním poslání rozhlasu a protože v důsledku toho vůdčí poslání rozhlasu stále ustupovalo před míněním části posluchačstva. Nedovedlo se *vydržet* na určité, předem promyšlené linii.

Tento fakt zjišťuji jako prostou skutečnost, nikoli jako rekriminaci, jsa si vědom, že se programu rozhlasu stavěly v prvním desetiletí mnohé překážky, a že nebylo v lidské moci vše provést tak, jak by bývalo třeba. Ale právě proto je nutno toto manko v desetileté bilanci mít dobře na mysli, aby sloužilo za pobídku k další činnosti. Rozhlas stojí na začátku svého druhého desetiletí. Není tato okolnost vhodná k tomu, aby se v programové linii učinilo něco rozhodného ve smyslu onoho kulturně výchovného poslání? Bylo by třeba, aby si rozhlas vypracoval na několik let dopředu, třebas i na dalších deset let, jednotný program, nejprve rámcový, pak detailnější, jakým způsobem by bylo možno poznenáhlu nepozorovaně, bez mentorování, poslechem děl velmi pečlivě a

osvíceně vybraným, zdvíhat soustavně a vytrvale vnímavost a tím i kulturní úroveň posluchačstva. Šlo by zde o velkorysou, do hloubky i do šířky zabírající akci výchovnou, jíž by se musely zúčastnit všechny obory, zastoupené v poslechu nebo ve vysílání. Byla by to akce velmi pracná, ale jsem přesvědčen, že dříve nebo později se bude muset rozhlas k něčemu podobnému odhodlat, má-li uhájit v příští době v našem kulturním životě svou funkci a svou kulturní aktivitu.

Méně hudby

Na jednu věc bych při tom upozornil již nyní. Týká se hudebních programů, ale jistě se dá aplikovat i na ostatní vysílání. Neváhám říci: hudby je v denním vysílání příliš mnoho. Jednu z příčin toho, že se rozhlasu nepodařilo zvýšit úroveň hudebního posluchačstva, jak by bylo možno a třeba, vidím v tom, že hudba mu prostě zevšedněla. Ti, kteří se dříve k hudbě dostali zcela mimořádně, jimž zaznění cenné hudby bylo něčím svátečním a již tou mimořádností něčím slavnostním, ti všichni byli v poslechu náhle, bez nějakého organického přechodu, zaplaveni hudbou všech možných stylových směrů, aniž měli možnost se nějak v ní orientovat. Přírozený následek se dostavil: přesycení, ztráta onoho nutného pocitu čehosi slavnostního a mimořádného. Z umění můžeme dělat denní chléb, ale nikdy ne hodinové menu od snídaně k večeři. V rozhlasu to platí o programech v celém světě, nejen u nás — hudba byla snížena na takové menu, pro pouhé zaplavení dlouhé chvíle. Touto kvantitativní mnohostí hudby se nejvíce rozšířilo mínění o pouhém zábavním účelu rozhlasu. Učinite experiment: vynechte z programu rozhlasu na 14 dní veškerou hudbu. Nechte posluchačstvo vypustit 14 dní od vší hudby. A pak mu dejte nějakou symfonii. Uvidíte, jak všichni, i ti antisymfonisté dychtivě sáhnou po této hudbě a jak v ní najdou *povznesení i rekreaci zároveň*. Pro programovou linii rozhlasu bych tedy dal požada-

vek: méně hudby v celkovém programu, vrátit hudbě zase tu mimořádnost v denním životě, bez níž není žádné umění. Ale za to tím hodnotnější výběr. Čím bude méně hudby, tím bude moci být výběr kvalitativnější. Ona hodinová strava rozhlasu by se měla více přesunout na zpravodajství (i kulturní), kdežto hudbě a ostatnímu umění by se měla vyhradit ta část programu, která kvantitou i umístěním má charakter mimořádnosti. Rozhlas musí v další své činnosti vrátit všem kulturním projevům jejich základní životní funkce. V tom poměru jak jsou jednotlivé projevy tvůrčí kultury zastoupeny v individuálním i sociálním životě, v tom poměru by měly být zastoupeny v rozhlasu. Tento poměr byl dosud v rozhlasu porušen. Uvést tento poměr na pravou míru, v tom by byla jedna ze základních podmínek oné soustavné na léta zaměřené práce výchovné.

Lidové noviny 2. listopadu 1935.

Z tohoto Helfertova článku jasně vyplývá hlavně jeden účel: omezit hudební vysílání v čs. rozhlase a zdůraznit právě kulturní poslání rozhlasu. Hudba podle Helferta stala se v rozhlase záležitostí zcela všední a běžnou, poslouchá se při různém zaměstnání, při jídle, není takřka mimořádné chvíle ani slavnostního poslechu, s nímž by se hudba v rozhlasu vskutku pozorně vnímala. Je proto třeba, aby rozhlas jako skutečná kulturní instituce narýsoval pevný, dlouhodobý plán hudební výchovy a povznesl hudbu na její vyšší úroveň tak, aby posluchačům splývala kultura a rekreace vjedno a aby hudba nebyla pouhou zábavou a kratochvílí.

Helfertova slova, žádající méně hudby, překvapují, uvážíme-li, že je pronesl musikolog a dlouholetý dirigent Orchestrálního sdružení v Brně. Přece však jsou dobře míněna, neboť Helfertovi šlo o to, aby rozhlas hudebně posluchače vskutku vedl, řídil jejich zájem, šlo mu o hloubku poslechu, pravdivost hudebního výrazu, nikoli o povrchnost a planý poslech hudby, která nic neříká a nevychovává.

V tomto bystrém a podnětném článku ovšem Helfert zapomněl na jednu důležitou funkci hudby: být společníkem ve spolupráci s jinými

uměními. Míjíme tím na příklad tance, básnictví (melodram), po případě i tělocvičné úkony. Tady je funkce hudby poněkud jiného rázu, bez samostatného vůdčího poslání. V tom smyslu dlužno mít na mysli různost hudebního vysílání rozhlasem a též jeho funkčnost. Taneční skladby, scénické hudby, melodramy jsou nutně poslouchány jako skladby, v nichž hudba není nejpřednější. Nemůžeme také chtít, aby rozhlasový posluchač nevázaný dobou poslechu a nikým nekontrolovaný, poslouchal každou hudbu vážně a soustředěně. Vždyť každá hudba nepotřebuje slavnostního povznesení ani mimořádné nálady. Je rovněž nutná; v rozhlasu, při raních čtvrthodinkách tělocviku a při jiném tak zvaném užitkovém charakteru hudby se však nebezpečně rozrůstá. Je proto snad nejsprávnější požadavek, aby hudební rozhlas byl institucí hudebně výchovnou a hledal střed mezi tak zvanou vysokou a nižší hudební kulturou, učil řádnému hudebnímu poslechu a neplýtvat okrajovou, vložkovou, planou hudbou, určenou jen a jen tak zvané rekreaci.

Srov. Jan Racek: *Vlad. Helfert a brněnský rozhlas*. V programu čtrnáctideníku pro kulturní politiku a umění I—1946, č. 6. Bohumír Štědroň: *Středoškolský rozhlas* (časopis Tempo XVII—1938, 67). Týž: *Otázky hudebního rozhlasu* (tamže XIX—1946/47, 68). Karel Vetterl: *K sociologii hudebního rozhlasu* (Musikologie I—1938, 27).

VI.

DVŮR RUDOLFŮV :

DVORSKÁ KAPELA

Doba Rudolfa II. znamená ve vývoji evropské hudby vyvrcholení stylu polymelodického jakožto stylového období, které odpovídá výtvarné a literární renesanci. Jak známo, byli vedoucím činitelem tohoto stylu v 15. a 16. století mistři z Nizozemí, kteří svým vyspělým uměním polymelodickým zaplavili celou Evropu. Je to doba, která po předchozím stylu monodiálním, kdy hudební představivost byla nesena pouze jednohlasou melodií, přichází s novým principem hudební představivosti: s vícehlasem, který v rukou nizozemských mistrů (takového Obrechta, Josquina, Orlanda di Lasso a j.) se rozrůstá k vrcholným komplikacím technickým a k nebyvalému stupňování uměleckých prostředků. Tento styl, vyžadující velké dovednosti reprodukční, byl závislý na existenci odborně školených kapel, které by sdružovaly technicky vyspělé zpěváky, schopné provádět nadmíru náročné dílo tohoto stylu. Takové kapely byly pak opět závislé na mecenášství, jehož byli tehdy schopni téměř výhradně panovníci, bohatá šlechta nebo kostelní a klášterní kůry. Dvorské kapely se tak stávají nutným průvodním zjevem a zároveň i útočištěm a ohniskem tohoto stylu. Bez těchto kapel si nelze myslet vrcholný rozvoj stylu polymelodického.

Dvůr Rudolfa II. patřil k předním těmto střediskům hudební kultury evropské. Jeho dvorská kapela znamená

obdobu jeho výtvarných sbírek, které rovněž se staly významným útočištěm tehdejšího evropského umění. Byla pokračování a vyvrcholení dvorské kapely jeho předchůdců Ferdinanda I. a zvláště Maxmiliána II. Její význam nebyl ani tak v početnosti jako zvláště v tom, že tehdy Praha hostila vynikající evropské reprezentanty stylu polymelodického. Tím se stalo, že Praha byla až do r. 1612 jedním z nejvýznamnějších středisek evropské hudby. Převahu měli nizozemští mistři, jimž v čele stál vynikající skladatel Philipp de Monte (+1603), rodák z Nizozemí, jenž byl od 1568 kapelníkem dvorské kapely pražské zprvu ještě za Maxmiliána II. a pak za Rudolfa II. Jeho žák Orlando di Lasso proslul svými vícehlasými skladbami mešními, motetovými a francouzskými chansony. Varhaník rudolfínské kapely Carolus Luyton (+1620) má historický význam jako jeden z těch, kteří připravovali ve svých skladbách nástup nového stylu barokního. Patřil k průkopníkům barokní chromatiky. Vedle těchto reprezentantů nizozemské školy působili v císařské kapele ještě jiní Nizozemci, jako Lambertus de Sayve (+ 1614), Wilh. Formelis (+1582), Pavel de Winde (+ 1596) a j. Francouzská hudba byla pak zastoupena Jakubem Regnarthem (+1599), vynikajícím mistrem polymelodického stylu francouzského, a Janem de Castro. Z oblasti německé hudby působil na dvoře Rudolfově významný reprezentant vrcholného stylu polymelodického v Německu Hans Leo Hassler (+1612).

Jaká vysoká úroveň hudební kultury byla umožněna touto skvělou dvorskou kapelou, o tom nejlépe svědčí to, že tehdy někdy po roku 1585 působil v Praze jako varhaník v mešním kostele sv. Jana vynikající slovinský skladatel a jeden z nejvýznamnějších stoupenců vrcholného stylu polymelodického, Jacobus Gallus (+1591). Hudební život Prahy ocitá se zásluhou této dvorské kapely na samých výšinách tehdejší evropské hudební kultury. Praha patří za Rudolfa II. k předním střediskům světové hudby. Dlužno ovšem říci,

že podobně jako ve výtvarném umění, tak i v hudbě byly tehdy české země přijimatelky a nikoliv dárkyně. Z českých skladatelů, kteří dovedli těžit z této úrodné půdy vyspělé kultury, lze uvést Kryštofa Haranta z Polžic (+1621), jehož nečetné skladby se snaží držet krok s vysokou úrovní tehdejší evropské hudby, jak zaznívala v Praze. Ostatně je dlužno říci, že tato doba rudolfínské kapely v Praze byla pouhá skvělá epizoda ve vývoji české hudební kapely, neboť po smrti Rudolfově roku 1612 přesídlil jeho nástupce Matyáš do Vídně a tím byla vzata Praze dvorská kapela a s ní i důležitá podmínka zdárného vývoje hudební kultury. Záhy pak politické poměry po bitvě na Bílé hoře nadobro zamezily, aby z podnětů evropské hudby, jak se nahromadily v Praze za Rudolfa II., vyrostly domácí české zjevy evropské úrovně. Teprve od 2. polovice 17. století se zdvíhá česká hudební tvořivost k samostatným projevům, ale ovšem na stylových a kulturních předpokladech zcela jiných, nežli bylo v době vrcholného a zároveň končícího se stylu polymelodického za Rudolfa II.

*V publikaci: Co daly naše země
Evropě a lidstvu, Praha 1939, str.
146.*

Tato Helfertova stať má především význam vlastenecký. Byla psána v době fašistické okupace před Helfertovým zatčením (v listopadu 1939) a chtěla ukázat, co znamenala česká hudba v dávné minulosti. Helfert se tehdy neomezil na minulost, nýbrž věnoval stejnou pozornost i moderní české hudbě. V každém případě sledoval účinnou kulturní opozici proti násilné okupaci. Kultura měla být a také byla důležitou zbraní proti násilí.

Helfert ve svém příspěvku ukázal, co znamenaly Čechy v době, kdy Praha byla sídlem císaře Rudolfa II. (do 1612), jak hudba byla rovnocennou složkou bádání vědeckého i výtvarně uměleckého, jak na dvoře Ru-

dolfově se shromáždili nejen učenci, nýbrž umělci a hudebníci proslulé nizozemské školy. Domácí umění tím získalo cenné podněty a zvláště Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic se snažil udržet krok s tehdejší světovým hudebním vývojem. Kapely pěvecko-nástrojové byly pak na dvoře Rudolfově i šlechticů střediskem vyspělé reprodukce a umění, které se vyrovnalo současnému umění v Evropě. Čechy a Praha v době Rudolfově patřily zároveň k nejvýznamnějším ohniškům hudební kultury. Literatura. Jos. Srb-Debrnov: *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě* (1891). Ludvík Köchel: *Die kaiserliche Hofmusikkapelle 1543—1867* (1868). Smijers: *Die kaiserliche Hofmusikkapelle 1547—1619* (Studien zur Musikwissenschaft, 1919—20). L. de Burbure: *Charles Luython* (1880). G. van Doorslaer: *La vie et les oeuvres de Philippe de Monte* (1921).

VII.

BOHUSLAV ČERNOHORSKÝ

Bohuslav Černohorský, syn kantora a hudebníka Samuela Černohorského, narodil se 16. února 1684 v Nymburce, tedy v kraji, který proslul jako východisko četných vynikajících hudebníků. Studoval filosofii v koleji Ferdinandově u sv. Jakuba, ale již 28. ledna 1703 se přihlásil k minoritám a od té doby jeho osud byl připoután ke klášteru sv. Jakuba v Praze. Tam přišel do prostředí, kde byla již v dřívějších dobách pěstována hudba v pozoruhodném rozsahu. Kolem r. 1665 působil tam chorregens P. Maurus Berka, jenž měl v klášteře sbor pěvců a hudebníků, na konci 17. století se tam objevuje skladatel P. Bernard Artophaeus, jenž měl duchovní funkci quadriána a provinciála. Kolem roku 1700 pak postaveny byly v chrámu svatojakubském nové varhany, takže Černohorský tam měl četné možnosti, aby rozvíjel své varhanní umění. Příslušnost k minoritům přivedla jej záhy ve styk s benátskou školou skladatelskou, v níž se uchovávaly tradice důsledné polyfonie z doby Willaertovy. Pražští minorité udržovali totiž čilé styky se severoitalskými minority, zvláště se známým klášterem v Padově, jehož chrám sv. Antonína se stal vedle benátského chrámu sv. Marka hlavním ohniskem chrámové hudby severoitalské. Černohorský žil v době, kdy naše kostelní kůry udržovaly úzké spojení s hudbou italskou a tak se mohlo jeho umění vyvíjet na širokém a plodném základě těchto

čilých styků s nejvyspělejším uměním hudebním. Využil toho také, neboť navštívil celkem čtyřikrát Itálii a byl pravděpodobně ředitelem kůru u sv. Antonína v Padově a snad také v Assisi. Jinak o životě jeho je málo známo. Není jisto, v kterých letech zajížděl do Itálie, a kdy byl doma. Jen tolik se dá říci, že byl r. 1723 poctěn hodností magistra hudby ve Vratislavi a že r. 1728 asi meškal rovněž v Čechách. Skloněk svého života prožil opět v Itálii, neboť zemřel na cestě odamtud ve Štýrském Hradci dne 1. července 1742.

Nejen jeho život, také osud jeho skladeb je zahalen do nejedné záhady. Tradice mu připisuje význam zakladatele české polyfonní školy a jeho učitelský vzhlas způsobil, že se mu mimo jeho skutečné žáky, jimiž byli Jos. Seger, Česlav Klackel, Jos. Háza přisuzují též Zach, Tůma a dokonce i Gluck a Tartini. Zdali právem, nelze dnes říci. Této jeho pověsti neodpovídá však rozsah jeho zachovaného díla, takže nutno míti za to, že většina jeho skladeb shořela při požáru kostela sv. Jakuba v Praze r. 1754. Z jeho skladeb se zachovalo málo; seznam podává Pazdírkův hudební slovník II (heslo Černo-horský). Co však je zachováno, svědčí nejen o mistrném ovládnutí skladatelské techniky, nýbrž zvláště o svěží a barvitě hudební inspiraci. O tom podávají doklady varhanní skladby. Položíme-li je vedle vrstevníka černo-horského J. S. Bacha, pak jistě Bachovy fugy vynikají větším uměním polyfonní komplikace a polyfonní odvahy. Ale za to Černo-horského fugy zaujmou při prvním zaznění svou bezprostřední, svěží a mladistvou melodikou a plynou a při tom barvitou harmonickou modulací. Hudební svěžest málokdy v nich jest zastřena převahou polyfonní techniky. V černo-horském máme tak prvního českého mistra, jenž přináší v 18. století hudbě dar bezprostřední, spontánní hudebnosti, ten dar, jímž byla tak štědře obohacena evropská hudba 18. století hudbou našich emigrantů.

Úvod k Varhanním skladbám. V edici Musica antiqua bohemica 3, Brno 1937, Ol. Pazdírek.

Bohuslav Matěj Černohorský poutal Helferta jako vrstevník Joh. Seb. Bacha (1685—1750). Černohorský vzbudil značnou pozornost v cizině svými varhanními skladbami a Helfert některé pojal do sbírky *Musica antiqua bohemica*, kterou redigoval. V Černohorském viděl prvního skutečného českého mistra, pravděpodobně zakladatele české skladatelské školy, která vynikala svěžestí a bezprostředností hudebního výrazu, což je charakteristické zvláště pro naši hudební emigraci.

Dnešní bádání o Černohorském pokročilo do té míry, že přineslo některé doplňky k Helfertovu článku. Jan Němeček uvádí ve svém *Nástinu české hudby XVIII. století* (Praha 1955, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), že Černohorského skladby neshořely při požáru kostela sv. Jakuba v Praze 1754. Zvlášť je pak zajímavé, že nové bádání otřásl autorstvím některých varhanních fug, jež byly přisuzovány B. M. Černohorskému (B. Štědrou, Jirí Sehnal), Přesto umění Černohorského zůstává krásným dokladem vynikající české hudebnosti XVIII. století v době temna, útisku našeho lidu a církevní pompy.

Literatura: O. Schmid: *Die böhmische Altmeisterschule Czernohorskys* (1901, str. 41). Al. Hnilička v časopise *Cyril XLII—1916* a v *Portréttech starých čes. mistrů hudebních* (1922). E. Trolde v časopise *Cyril XLIV—1918*, 142 a v *Hudební Revui IX—1916*, 77. Boh. Štědroň v *Bertramce III—1951*, č. 6, str. 7 a v *Hudebních rozhledech VI—1953*, 319. Jirí Sehnal v *Hudebních rozhledech V—1952*, c. 20, str. 39.

VIII.

průkopnický význam

České hudby v 18. století

Podobně jako v západní a jižní Evropě, tak také na půdě Československa se v 18. století na sebe vrství dva styly: barok, jenž dosahuje svého vyvrcholení v I. polovici tohoto století, a klasicismus, jako styl, jenž se šíří v II. polovici století na ideových základech hnutí osvícenského. I když je jisto, že oba styly mají v hudbě každý své vlastní výrazové a tektonické znaky, přece stále více je zřejmá nutná vývojová kontinuita obou stylů. Četné výrazové i formové znaky, jež jsme zvykli spojovat s pojmem toho hudebního klasicismu, jaký se vykryštoval ve zjevech Jos. Haydna a W. A. Mozarta, se připravují již v době barokní na konci 17. a v I. polovině 18. století. V dílech takového Aless. Scarlatiho, Leonarda Lea, Pergolesiho, Reinh. Keisera a dokonce i u J. S. Bacha a Handla najdeme četné předzvěsti klasické melodiky, která se pak plně rozvinula ve vídeňském klasicismu Haydnově a Mozartově. Dnešní hudební historiografii je stále více jasno, že v celé západoevropské hudbě, zvláště v Itálii a tehdy v poitalštěném hudebním Německu se od začátku 18. století sbíhají prameny, z nichž pak po 50 letech se tvoří mohutný proud hudebního klasicismu. Je to zjev, jenž jde paralelně s obdobnými zjevy ve výtvarném umění a ve filosofickém myšlení, v němž kořeny osvícenství sahají do sklonku 17. století. Tvoří se tak v evropské hudbě v I. polovině 18. století zatím ještě neorganisovaný směr hudebního

praeklasicismu a bylo věcí dalšího vývoje, aby z tohoto zatím nejednotného směru se vyvinul uvědomělý a pevně organizovaný proud. Je jisto, že největší podíl na tomto praeklasicismu měla italská a francouzská hudba. Její melodičnost, zpěvnost, její odklon od tektonické schematičnosti, živá a vznětlivá letora a jistota v hledání a nalézání forem činily tuto hudbu zvláště vhodnou k tomu, aby na jejím základě vyrostl klasicismus. Zvláště italská opera z I. poloviny 18. století, a v ní opět italská buffa, jsou úrodnou půdou pro vznik a vykristalování nového melodického typu klasičského. Ale také italská barokní hudba chrámová poskytovala v této věci mnoho podnětů. Na rozdíl od hudby protestantské (J. S. Bach), která setrvala přísně ve sféře náboženské, je italská barokní hudba chrámová věrným obrazem barokní chrámové architektury, kde umění chce zaujmout veškeré smysly diváka a posluchače a tím jej propagačně připoutat ve svou zájmovou sféru. Barokní kůr italský se proto často mění ve své funkci v koncertní pódium. Neváže se na přísný styl chrámový a bez rozpaků propustí melodický projev, který by na protestantském kůru barokním působil provokativně a pohoršlivě. Byla-li italská hudba barokní nevyčerpatelným zdrojem melodičnosti, dala francouzská hudba klasicismu významné podněty na půdě hudebního dramatu a hudební estetiky. Bez francouzské „tragédie lyrique“ je nemyslitelná Gluckova klasická opera.

Do této situace evropské hudby v 18. století přichází česká hudební tvorba. Její vnější podmínky byly neobyčejně nepříznivé. Je to doba po třicetileté válce, kdy česká samostatná tvorba a česká kultura byly podlomeny politickými důsledky Bílé hory. Za těchto okolností je nadmíru příznačné, že tehdy začíná český tvůrčí duch zasahovat hudbou do vývoje evropské kultury. Evropský význam české hudební tvorby v 18. století *záleží* hlavně v tom, že tato hudba patří k nejvýznamnějším členům onoho praeklasicismu hudebního v Evropě. Bez české hudby dnes nevyložíme uspokojivě ge-

nesi evropského hudebního klasicismu. Tento podíl české hudby na vývoj evropské hudební kultury se uskutečnil dvojím směrem: jednak na domácí půdě, jednak z domácí půdy na půdu cizí.

Čechy v 18. století znamenají reservoár hudebnosti, jenž svými svěžími prameny zásobuje evropskou hudbu. Jako by český tvůrčí duch, politickými poměry zakřiknutý ve svých projevech slovných, byl našel v hudbě nástroj, jímž se mohl svobodně vyjadřovat. Při tom pak se záhy objevují některé rysy, které dodávají české hudbě individuálního charakteru, jenž je právě významný jako vývojová složka evropského praeklasicismu. To se vyskytuje již v době barokní v I. polovině 18. století u vynikajícího českého varhaníka a zakladatele pražské školy varhanické Bohuslava Černohorského (1684—1742). Jeho nečetné zachované skladby chrámové se sice nedají po stránce polyfonní komplikovanosti srovnat s jeho vrstevníkem J. S. Bachem nebo vídeňským J. J. Fuxem, přinášejí však za to dar svěží, bohaté a bezprostřední melodické inspirace, opřené o neumdlévající harmonickou barvitost. V jeho fugových thematech se najdou místa, která znějí jako ohlas svěží lidové melodiky. Tento dar melodické a harmonické spontánnosti znamenal později, v II. polovici 18. století, hlavní přínos české hudby do evropského klasicismu. Vývojově však je významný fakt, že tento základní charakter se projevuje již uprostřed baroka, od jehož vypjatého tragického pathosu se odráží právě tou spontánní a jasnou notou. Tento výrazový rys Černohorského má, jak se zdá, dva hlavní zdroje. Především je to základní ráz hudebnosti českého kmene. Na rozdíl od německé hudby, u níž ráda převažuje intelektuální složka tvůrčí, má česká hudební tvořivost od té doby převážně ráz přirozené zpěvnosti, tvůrčí emociálnosti, jak ukazuje na př. melodické bohatství české duchovní písně od doby husitské. V této věci je česká hudebnost svou povahou velice blízká italské hudbě. Tuto bytostnou příbuznost poznal již známý anglický hudební historik

Ch. Burney, jenž o tom a o vyspělé hudebnosti české vydal ve své dokumentární knize *The Present State of Music in Germany* (II. vyd. 1773, 3 a d.) toto svědectví: „Často jsem slyšel, že obyvatelé Čech jsou nejhudebnější v celém Německu, ba snad v celé Evropě; a vynikající německý skladatel, který je teď v Londýně, mi řekl, že by vynikli nad Italy, kdyby se těšili stejným výhodám jako oni. Procestoval jsem celé království České od jihu k severu a všude jsem se horlivě vyptával, jak se prostí lidé učí hudbě. Tak jsem konečně poznal, že děti obojího pohlaví se učí hudbě netoliko ve velkých městech, nýbrž i v každé vesnici, kde se ve škole učí číst a psát.“

A právě italská hudba byla již od 17. století v Čechách tak rozšířena, že nebylo význačného italského skladatele té doby, aby jeho díla nebyla bývala známa a provozována na českých a moravských kůrech nebo zámcích. Přirozená česká zpěvnost našla v italské hudbě mocnou oporu a tak italská hudba z I. poloviny 18. století (Corelli, A. Scarlatti, L. Leo, Pergolesi, Bassani a j.) se stává druhým zdrojem českého praeklasicismu. Na tomto základě pak se vyvíjí škola Černo-horského, v níž hlavně Jan Zach (1699—1773) vynikl svým melodickým bohatstvím a Josef Seger (1716—82) svou živou harmonickou představivostí. Z těchto kořenů, které sahají ještě do doby barokní, roste pak domácí hudební praeklasicismus.

Jeho nejvýznamnějším představitelem je Frant. X. Brixl, kapelník dómu sv. Víta na Hradčanech. Narodil se ve stejném roce jako Jos. Haydn (1732) a zemřel již 1771, tedy v době, kdy Mozartovi bylo 15 let. Patří k nejplodnějším skladatelům své doby: napsal 105 mší, 263 offertorií, motet a hymnů, 5 requiem a j., celkem přes 440 děl chrámové hudby. Styl jeho chrámových skladeb dokumentuje dokonalý obrat ve stylovém cítění, který se udál v Čechách po roce 1750. Jeho offertoria, litanie a mše jsou založeny na své instrumentální i vokální složce již takřka výlučně na novém

melodickém typu klasickém. Jeho instrumentální úvody ke zmíněným chrámovým skladbám, jeho mezihry a jeho varhanní koncerty jsou po výrazové stránce čistě klasické. Ty tam jsou barokní pathos a sevřenost barokních metrických formulí. Svěží, spontánní melodický charakter, pohyblivá a bystrá rytmika, harmonická jasnost vítězí u Brixiho zcela nad barokní ponurou monumentalitou. Se stanoviska přísného stylu chrámového je to sice krok zpět (podobně jako tomu bylo u pozdějších mší Haydnových a Mozartových), ale vývojově znamená Brixí jednoho z nejvýznamnějších průkopníků hudebního klasicismu. Jeho průkopnický význam se týká melodické a harmonické stránky, kdežto tektonika jeho skladeb je ještě značně jednoduchá. Problém dalšího vývoje hudebního klasicismu byl v tom, aby nový hudební výraz se spojil s novým tektonickým plánem, jak to dovršil Haydn a Mozart. Vedle F. X. Brixiho, jenž pocházel z rozvětvené hudební rodiny, šíří klasický hudební výraz zvláště Jan Lohelius Oehlschlägel (1724—88), ředitel kůru v klášteře premonstrátů na Strahově, varhaník u sv. Jakuba v Brně Peregrinus Gravani a zajímavý, dosud zcela neznámý skladatel z řádu pavlánů Amandus Ivanschitz, jenž působil kolem roku 1750. Jsou to vesměs skladatelé chrámoví, kteří přinášejí nový, uvolněný typ klasické melodiky. Jak Brixí, tak ostatní zde jmenovaní — k nim pak bylo by možno přidat další četná jména domácích skladatelů, již méně významných — byli mužové z lidu, vyrostlí na českém nebo moravském venkově. A tento lidový původ, spojený s přirozenou zpěvností českou, byl hlavním pramenem onoho nehledaného, spontánního melodického myšlení, které připravuje klasicismus.

Okolnost, že stylový obrat z barokního výrazu v klasický se děje v Čechách a na Moravě především a takřka výhradně na půdě chrámové hudby, je pro rozšíření hudebního praeklasicismu velmi významná. Především nutno uvážit, že od začátku 17. století Praha přestává být sídlem panov-

nického dvora, jímž byla až do smrti Rudolfa II. (1612). To znamená za tehdejších sociálních poměrů nesmírné kulturní ochuzení Prahy a Cech, neboť barokní kultura byla především kultura závislá na mecenášství panovnických dvorů. Za těchto okolností se soustřeďovala hudební kultura v českých zemích jednak na šlechtických zámcích, jednak na chrámových kůrech. Chrámová hudba měla pak za naznačených poměrů nejvýznamnější sociální funkci, neboť prostřednictvím chrámové hudby pronikala hudební kultura velmi intenzivně do všech vrstev národa. Na tomto předpokladu nabývá pak zvýšené důležitosti fakt, že skladby F. X. Brixioho se horlivě provozovaly téměř na všech kůrech v Čechách a na Moravě. To znamená, že tehdy byly Čechy a Morava v pravém slova smyslu prostoupeny novým stylem prae-klasicismu, jenž se šířil v hudbě Brixioho a jemu podobných skladatelů.

A v této souvislosti se objevují známé slavné dny Mozartovy v Praze v novém světle. To, že W. A. Mozart našel právě v Praze tak nadšenou obec ctitelů, že Praha tak rázem a hluboce porozuměla Mozartovu umění, když tam byla se skvělým úspěchem provedena Figarova svatba a když Mozart pro Prahu napsal Dona Juana (1787), to byla epizoda v kulturních dějinách Prahy sice slavná, ale dosud historicky těžko vysvětlitelná. Dlužno totiž uvážit, že Mozartovo umění z doby jeho vrcholné zralosti — a to je právě tvorba kolem Figara a Don Juana — přestávalo stále více nalézat odezvu ve Vídni, kde Mozart působil, a stále více tam ustupovalo před italskou hudbou. Ostatně obdobný případ se opakoval později s Beethovenem. Jak to, že v době, kdy se Vídeň odvrací od Mozarta, stává se Praha tak entusiasticky mozartovskou, že Mozartova hudba se tam rychle popularisuje? Tento umělecko-historický fakt měl jistě nějaký stylový předpoklad. Byl dán právě domácím prae-klasicismem Brixioho. Tím se stalo, že Mozartovo umění bylo v Praze uvítáno nikoliv jako něco cizího, nýbrž jako něco, co organicky na-

vazuje na onen praeklasicismus v Čechách tak rozšířený a vkořeněný. Tehdy tento domácí praeklasicismus vykonal evropské hudbě první cennou službu.

Praeklasický hudební reservoár, který se vytvořil v Čechách a na Moravě, zasáhl účinně do vývoje evropského hudebního klasicismu četnými skladateli, kteří, hledající v cizině lepší možnost uměleckého a existenčního uplatnění, vytvořili celou skupinu českých emigrantů. Mnozí z nich splynuli s proudem evropské hudby a nedovedli vytvořit nic osobitého. Ale někteří silou své vyhraněné tvůrčí osobnosti nejen že si dovedli uhájit svou individuálnost, nýbrž zasáhli i velice účinně do vývoje evropské hudby. Byla to především skupina českých hudebníků v Berlíně za hudbymilovného krále Fridricha II. Jejím reprezentantem je rodina Bendů, příbuzná s rodem Brixiů v Cechách. Z ní dva se uplatnili svým způsobem. František Benda (1709—86) byl za svého života řazen mezi první evropské houslisty. Přinesl houslové hře i houslové skladbě dar české spontánní melodičnosti a výrazové oduševnělosti. Je předchůdcem pozdější slavné tradice houslové hry české, známé v celém světě (Slavík, Kubelík, Kocian a j.). Byl však předstižen svým mladším bratrem Jiřím Bendou (1722—95), kapelníkem na vévodském dvoře v Gotě. Evropské hudbě daroval formu scénického melodramu. Měl sice v této věci předchůdce v J. J. Rousseauovi, jenž přišel první s myšlenkou spojit mluvenou deklamací a dramatickou akci s nástrojovou hudbou. Ale význam Bendův je v tom, že teprve on dal této myšlence Rousseauově umělecké řešení a tím umožnil další vývoj této formy. Ve svých melodramech *Ariadna na Naxu* (1774), *Medea* (1775) a *Pygmalion* (1779) užil nejvyspělejší tehdejší techniky hudebně dramatické, t. zv. doprovázeného recitativu, k mohutnému účinku dramatickému. Tato okolnost, jakož i to, že se v prvních dvou melodramech přidržel důsledného tragismu, zahrnuv tehdy stále platný požadavek *il lieto fine*, činí Bendův melodram vedle Gluckovy reformní opery

stylově a ideově nejdůsledněji řešenou formou hudebně dramatickou své doby. Tím však není ještě Bendův přínos evropské hudbě vyčerpán. Zasáhl účinně do mladého tehdy směru německého singspielu, jak byl reprezentován J. A. Hillerem. Napsal řadu singspielů, zvl. *Der Dorfjahrmart* (1775) a *Der Holzhauer* (1778), v nichž předčil Hillera opět silou své dramatické a hudební intuice. V singspielu *Der Dorfjahrmart* se najdou árie, jejichž dramatické napětí je předzvěstí některých árií z Beethovenova *Fidelia*. Skutečně lze tohoto českého emigrantského skladatele a přívržence Voltairova a Rousseauova, jenž v sobě spojoval muzikantskou bezprostřednost s hloubavostí a se schopností samostatně promýšlet estetické a filosofické problémy, považovat v nejednom směru za hudebního předchůdce Beethovenova klasicismu. V Bendově klavírním koncertu g moll z doby kolem 1778, tedy z doby, kdy Beethovenovi bylo 8 let, najdou se tóny hudební kontemplace, které by zcela dobře slušely Beethovenovi z doby kolem r. 1800.

Druhá skupina českých emigrantů se objevuje v Mannheimu. Je to Jan Stamic (1717—1757), F. X. Richter (1709—89) a Fils. Jejich význam pro vývoj orchestrální hry a pro vývoj symfonie je dnes dostatečně znám z prací H. Riemanna. Tito čeští emigranti dnes právem platí za nejvýznamnější předchůdce Jos. Haydna a Mozarta v oboru symfonické tvorby a tento jejich význam pro evropskou hudbu je dnes všeobecně uznáván. Dlužno však k tomu připojit, že filiace jejich umění z půdy české hudby není dosud dostatečně známa. Je jisto, že jak Stamic, Cech z Německého Brodu, tak i Richter, rodák z Holešova na východní Moravě, čerpali hudební podněty svých mladých let v blízkosti českého prostředí, kde se objevují začátky klasického stylu symfonického. To se týká barokní hudby zámecké, jakou známe ze zámku v Jaroměřicích na západní Moravě za hraběte Jana Adama z Questenberku. Tamější zámecký maestro a skladatel František Míča (1694—1744) sice rostl ve svých

operách, oratoriích a kantátách z italské barokní hudby, hlavně z vídeňského Ant. Caldari, tehdy na Moravě oblíbeného, ale ve svých operních symfoniích se jeví jako význačný člen té obce skladatelské, která připravuje nový typ hudebního klasicismu. Tento fakt vrhá nové světlo na otázku filiace mannheimské symfonie. Neboť jak Stamic, tak zvláště Richter žili ve svém mládí v blízkosti kulturní sféry jaroměřického zámku. Mezi rodištěm Richtrovým, Holešovem a Jaroměřicemi byly velmi čilé vztahy kulturní a osobní. Také známá obliba mannheimských emigrantů pro menuet, typickou taneční formu klasické sinfonie, dá se odvodit z této zámecké hudby, v níž menuet byl zvláště šťastně pěstován. Ukazuje se tedy, že mannheimští si přinesli ze své české vlasti nejen dar své spontánní melodičnosti, jímž oživili ztrnulou strukturu vyžívajícího se baroka, nýbrž i konkrétní podněty formové, které pak na příznivé půdě mannheimské dále rozváděli.

Zvláště významné místo v českém hudebním praeklasicismu má Josef Mysliveček (1737—1781). Pocházel z malého místa nedaleko Prahy, v Praze také vyrostl a poznal tam tradice školy Černohorského a když 1763 odešel do Itálie, odnášel si tam dar bohaté melodičnosti, odpoutané od barokního typu melodického. Mysliveček proslul záhy v Itálii jako operní skladatel. Operní scény všech velkých měst italských se ucházely o jeho díla, jež si získala v Itálii takové popularity, že byl tam zván *Il divino Boemo*. Byl o 19 let starší než Mozart. Jeho operní činnost v Itálii začíná r. 1769, tedy v době, kdy Mozartovi bylo 13 let. Tuto chronologii třeba mít na paměti, mluvíme-li o díle Myslivečkově. Jeho opery totiž se podstatně liší od barokního typu italské opery svým ostře vyhraněným charakterem klasické melodičnosti. Mysliveček byl geniální melodik, jenž navázal na ty italské tóny, v nichž se již v I. polovině 18. století připravuje tu a tam klasický výraz melodický (Pergolesi, Leon. Vinci, Porpora) a z těchto podnětů si vytvořil vlastní sféru melodického projevu. Jeho melodická tematika je tak jednoznačně klasická, že není

podstatného rozdílu mezi ní a melodikou mladého Mozarta. Ve svých smfoniích, operních áriích a komorních skladbách je Mysliveček nejvýraznější evropský předchůdce Mozartova hudebního výrazu. Mozart si také Myslivečka velice cenil, sprátelil se s ním v červenci 1770 v Bologni, jak o tom svědčí dopisy Leopolda Mozarta. Po každé ho vyhledal, kdykoliv ho umělecké cesty přivedly blízko k Myslivečkovi (v říjnu 1771 ve Veroně, v říjnu 1777 v Mnichově). Vyvinul se mezi nimi vzájemný přátelský poměr. Mozart si vážil Myslivečkových skladeb, neboť v nich našel cenný podnět pro vlastní tvorbu, a to podnět k novému klasickému typu melodického. Naproti tomu byl Mysliveček v tektonické stavbě daleko předstižen Mozartem, neboť neměl oné geniální Mozartovy synthesy nového klasického výrazu hudebního s klasickou vrcholnou tektonikou.

Vedle berlínsko-gotské a mannheimské skupiny českých hudebních emigrantů a vedle Myslivečka nemá početná vídeňská skupina již toho průkopnického významu pro evropskou hudbu. Je to skupina, která přichází časově do těsného sousedství s Gluckem, Jos. Haydnem, W. A. Mozartem a Beethovenem. Tak Flor. Gassmann, rodák z Mostu (1729 až 1774), se uplatnil jako stoupenec Gluckova směru operního. Výraznou postavou je v této skupině Václav Pichl, rodák z Bechyně u Tábora (1741—1804). Ve svých sinfoniích a komorních dílech spojoval osobitě hudební klasicismus Haydnův s vlivy francouzskými a s českou vřelou zpěvností. Ostatní, jako Jan Vaňhal (1739—1813), Vojtěch Jírovec (1763—1850), Pavel Vranický (1756—1808), Leopold Koželuh (1747—1818) a j. představují vedle Haydna, Mozarta a Beethovena dobrý průměr vídeňského klasicismu, jenž má ten zásadní význam, že přivádí do Vídně stále živý zdroj svěží melodičnosti. Teprve na rozhraní století se objevuje ve Vídni český skladatel, jenž opět předjímá hudební vývoj. Je to předčasně zesnulý genius J. Hugo Voříšek (1791—1825). Ve svých klavírních a komorních skladbách patří k výraz-

ným průkopníkům hudebního romantismu a je dnes uznáván za předchůdce Frant. Schuberta v t. zv. lyrické skladbě klavírní. Tento význam sdílí zároveň se svým učitelem V. J. Tomáškem (1774—1850), obdivovatelem Goethovým. Žil v Praze a tam psal své klavírní Eklogy, Dithyramby a Rhapsodie.

Podobný význam jako Voříšek má Jan Ladislav Dusík (1760—1812), jenž po delších cestách uměleckých se usadil v Paříži. Ve svých klavírních skladbách tvoří zajímavý, v tehdejší hudbě nový přechod od klasicismu k romantické melodice a k romantické harmonii. V Paříži pak reprezentuje v té době českou hudební emigraci pozoruhodný zjev Ant. Rejchy (1770—1836). Jeho skladatelský význam byl předstížen jeho činností theoretickou, kterou rozvinul jako profesor komposice na pařížské konservatoři. Nehledě k tomu, že tam vychoval řadu vynikajících žáků, proslul ve své době velikým dílem theoretickým *Cours de composition musicale* (1818) a *Traité de haute composition musicale* (1824—26). Toto dílo zůstává až do II. poloviny 19. století jednou z vedoucích teorií skladby v Evropě a rozešlo se v německém překladu Czerného po všech zemích Evropy. Je to dílo vynikající, které, stavíc na klasickém základě, otvírá skladbě cesty do romantického stylu. Má pro hudební teorii podobný základní význam, jako v 18. století měly Fuxovy *Gradus ad Parnassum* (1725).

To, co vytvořila česká hudba v 18. století, znamená, posuzováno jsouc se stanoviska celé situace evropské hudby v té době, velmi podstatný přínos do evropské hudby. Význam tohoto přínosu je zjevný z faktu, že by vývoj evropského hudebního klasicismu nebyl dnes bez českého praeklasicismu historicky vysvětlitelný. Z vývojové kontinuity evropské hudební tvořivosti nelze dnes odstranit českou hudbu, aby tím ve vývojové řadě nevznikla neorganická mezera. Jiří Benda, Josef Mysliveček, mannheimští emigranti z Čech a F. X. Brixi jsou články, bez nichž by vznik evrop-

ského klasicismu nebyl myslitelný. Nebyly to ovšem velké synthetické zjevy, které by byly znamenaly souhrnný vrchol určité vývojové periody, jako byl takový Monteverdi, Al. Scarlatti a Leon. Leo, J. S. Bach a Handl, Mozart, Haydn a Beethoven. Ale byli to průkopníci nového stylu a jejich význam je v tom, že intuitivně poznali základní výrazové složky nového stylu a nové doby osvícensko-klasické.

Pro povahu české kulturní tvorby pak je nadmíru příznačný fakt, že v době, kdy česká literární a vědecká tvorba byla stlačena politickými poměry na nejnižší stupeň individuálního projevu a kdy stála daleko za tvorbou evropskou, byla to hudba, jíž se český tvůrčí duch dovedl přičlenit k tvůrčímu duchu evropskému. Česká hudba reprezentuje tak českou kulturní tvořivost v 18. století na fóru evropské kultury.

*Co daly naše země Evropě a lidstvu,
str. 216—221, Praha 1939.*

Toto pojednání náleží svým významem do stejné skupiny jako předcházející. Mělo ukázat v době fašistické okupace, co znamenala česká

hudba v XVIII. století, když byla potlačena česká literatura. Tehdy v době klasicismu byli čeští hudebníci zastoupeni téměř v každé významné kapele v Evropě a zároveň se stali budovateli nového klasického slohu.

Helfert mluví nejprve o českém praeklasicismu, který se projevil v díle kapelníka pražského dómu Františka X. Brixioho a vidí v jeho stylu, rozšířeném v Praze a v Čechách, hlavní důvod kladného přijetí Mozartovy hudby v Praze. Současně zdůrazňuje značný vliv českého emigranta Josefa Myslivečka na melodickou svěžest Mozartova výrazu a konstatuje, že evropský hudební klasicismus je nemyslitelný bez českého praeklasicismu. Ten se projevil jednak ve škole berlínsko-gótské (bratří Bendové), jednak ve škole mannheimské (Jan V. Stamic, Frant. X. Richter, Ant. Fils a j.), jež měla své melodické i formové kořeny v zámecké kultuře českých zemí. Vedle těchto českých emigrantů měl evropský vliv a význam pražský rodák Antonín Rejcha, theoretik a pedagog, působící na

pařížské konservatoři, a později naši předchůdci hudebního romantismu:

Jan Ladislav Dusík a J. H. Voříšek, žák V. J. Tomáška v Praze.

V XVIII. století a v první třetině století XIX. daly české země Evropě vyspělé umělce, a to skladatele, výkonné umělce i významné pedagogy.

Literatura. O. Schmid: *Die böhmische Altmeister Schule Czernohorskýs* (1901). — Studie Em. Troidy, jež sestavil Jar. Bužga ve spise Alex. Buchnera: *Hudební sbírka Emiliana Troidy*. Praha 1954, str. 125. — K. Hůlka: *Jiří Benda* (1903); Ed. Istel: *Die Entstehung des deutschen Melodramas* (1905). Vlad. Helfert: *Jiří Benda* (I—1929, II—1934). — P. Gradenwitz: *Joh. Stamitz* (1936). *Die Briefe W. A. Mozarts*, ed. Schiedermaier (1914). Al. Hnilička: *Portréty starých českých mistrů hudebních* (1922). — O. Feuber: *Geschichte des Prager Theaters I—III* (1883—88). — Fr. Procházka: *Mozart in Prag*. (1900, II. vyd.). Vl. Helfert: *Hudební barok na českých zámcích* (1916). Týž: *Hudba na jaroměřickém zámku* (1924). — O. Kamper: *Hudební Praha v XVIII. věku* (1936). — Srov. též předmluvy Vlad. Helferta a Jana Racka k edici *Musica antiqua bohemica* (1 až 34) a k Edici českých klasiků (zde zvláště vydání fug Ant. Rejchy). — Některé skladby českých skladatelů XVIII. století nahrány v české edici gramofonových desek: *Musicae bohemicae anthologia* (Praha 1948).

IX.

JAN HUGO VOŘÍŠEK

Východočeská oblast, rozložená kolem horního Labe a Pojizeří, obou Orlic a zabíhající k jihovýchodu až k Lito-myšli, má pro naši hudbu zvláštní význam. Zde sídlila celá řada muzikantských rodů a odtud vyšlo mnoho našich významných hudebních umělců, v čele se Smetanou a rodem Foersterů. V této zajímavé hudební oblasti, jejíž obyvatelé se vyznačují živou, ba vznětlivou letorou, kterou dovedou spojovat s řešením nejvážnějších životních otázek, byl od sklonku 18. století hudebně zvláště čilý kout kolem Divoké a Tiché Orlice, jenž spojuje v sobě krásy pohorského kraje s blízkým sousedstvím bohaté polabské roviny. „Betlémem“ tohoto kraje bývalo v té době Ústí nad Orlicí, jehož bohatá hudební minulost je dnes dostatečně známa z knihy Josefa Zábrodského (Paměti cecilské hudební jednoty v Ústí n. Orlicí). Odtud vyšel hudebnický rod Sychrů, Kociánů, Hnilíčků, Lukesů a j. Nedaleký Kostelec n. Orlicí je znám svým slavným rodákem Frant. Tůmou (1704—1774). Odtud není daleko do Vamberka, jenž se přihlásil do této muzikantské oblasti svým rodákem Janem Hugem Voříškem.

Jako velká část našich hudebních umělců pocházel i Voříšek z učitelské rodiny. Jeho otec Václav, rodák z nedalekého Týniště n. Orlicí, byl rektorem ve Vamberku od r. 1777. Zde se také 1778 oženil s Rozálkou Kubiasovou, dcerou vamberkého obuvníka. Rektor Voříšek vynikal nejen svým obec-

ným vzděláním, nýbrž zároveň i svým hudebním nadáním, takže vedle varháníčení vyučoval četnou vamberskou mládež v hudbě. Jeho hudební nadání pak přešlo ve zvýšené míře na jeho staršího syna Jana Huga, jenž se narodil 11. května 1791 a pokřtěn jménem Jan Václav. Ale, jak bylo tehdy tradičním zvykem, změnil si později toto jméno v Jana Hugu, a pod tímto jménem patří pak uměleckému světu.

O vnějších osudech Voříškových je dosud málo známo. Jeho hudebnost se projevila u něho již v útlých dětských letech; jako tříleté děcko sedával se svým otcem u klavíru a záhy také se učil na housle — z počátku prý tajně, aby otec nevěděl. Hlavní jeho hudební stravou byl tehdy nezbytný Pleyel. V dětských letech se také seznámil s varhanami, které od té doby ovládal tak bezpečně, že vyrostl až k potomnímu svému mistrovství, které mu později zabezpečilo i pevnou hudební existenci. Ze již jako dítě vynikal ve hře na varhanách, svědčí to, že ve věku sedmi let zastupoval v Golčově Jeníkově svého příbuzného varhaníka Suchánka v době jeho choroby a že v téže době vzbudil svou pohotovostí na varhanách obdiv varhaníka v klášteře Teplé. Jeho otec však nechtěl mít syna muzikantem. Mladý Voříšek byl dán na studie a byl určen právnické dráze. Ve věku 10 let, někdy kolem r. 1801, odešel proto ze svého rodného kraje, kde našel první dětské dojmy hudební, do Prahy na gymnasijsní studia. Z počátku našel podporu u hraběnky Roziny Kolovratové-Liebstejnské, která jej znala z Rychnova n. Kněžnou, ale když po dvou letech zemřela, byl odkázán Voříšek nejvíce sám na sebe. Pobyt v Praze měl pro umělecký vývoj Voříškův veliký význam. Nehledě k tomu, že po prvé přišel do města bohaté hudební tradice, kde byly ještě v živé paměti slavné dny mozartovské a kam již tehdy začaly pronikat nové směry francouzské opery (Cherubíni, Méhul) a německého romantismu (Weberův koncert v Praze 1811), nabyl zde po prvé možnosti soustavně studovat hudbu prakticky i theoreticky. Jeho učitelem byl *V. J. Tomášek* a tato okol-

nost měla pro další jeho vývoj rozhodující význam. U Tomáška poznal Voříšek umělce, jenž na poslání hudby pohlížel vždy s hlubokou opravdovostí. Na doporučení Tomáškovo se stal učitelem klavíru v rodině Lobkoviců a vyučoval v Lobkovickém paláci pod Petřínem. Bylo pro něho štěstím, že v Tomáškově našel mistra, jenž dovedl neukázněnost jeho mladické geniality regulovat přísnou kompoziční školou, aniž při tom potlačoval to nové a výbojně, jež takový duch přináší. U Tomáška naučil se Voříšek spojovat průbojný myšlenkový elán s uvědomělou ukázněností. Tomášek sám svými eklogami, dithyramby a rhapsodiemi ukazoval svému žákovi cestu a Voříšek také po této cestě šel, plně tyto formy novou, modernější hudbou. Jakým směrem se neslo studium u Tomáška, je vidět z toho, že pod jeho vedením studoval Voříšek díla J. S. Bacha. Tomášek si také Voříška vážil nejvíce ze všech svých žáků a stavěl jej vysoko i nad svého nejslavnějšího žáka Alex. Dreyschocka.

V Praze prožil Voříšek asi 12 let. R. 1813, v roce, kdy vedení opery v Praze se ujímá Karl Maria Weber, odchází do Vídně, aby tam pokračoval ve svých studiích právnických. Voříškovi se tam otevřely nové obzory. Seznámil se tam s umělci, kteří tehdy ve Vídni byli v módě, jako s Moschelesem, Meyerbeerem a hlavně s Hummlem, jenž si oblíbil Voříška tak, že mu po odchodu z Vídně (1816) předal své žáky. Tím si sice získal Voříšek pevnou existenční půdu a snad získal i jako klavírista, avšak pro jeho skladatelský vývoj toto prostředí mnoho nepřineslo. Pro poznání Voříškovy umělecké osobnosti je nadmíru příznačné, že největší vzor, který hledal a našel ve Vídni pro sebe jako tvůrčího umělce, byl *Beethoven*. Voříškovi Vídeň neznamenal město Hummlů, Moschelesů, Salierů a Rossiniů, výbrž především a hlavně *město Beethovenovo*. V této věci byl Voříšek umělecká osobnost blízce příbuzná o 6 let mladšímu Frant. Schubertovi.

Nemohu říci, poznal-li Voříšek Beethovenova díla již v Praze, zvláště u Tomáška. Je to pravděpodobné, neboť

Tomášek Beethovena znal a vážil si ho. Ale je jisto, že k uctívání Beethovena přišel Voříšek až ve Vídni. V této věci nemalý význam pro Voříška měla známost s vídeňským profesorem statistiky a vynikajícím právníkem Janem Nep. Ziziem. Zizius to byl, jenž přiměl Voříška r. 1813, aby odešel z Prahy do Vídně. Tento profesor Zizius patří k těm vzácným zjevům, kteří nenáročně a přitom blahodárně a činorodě zasahují do života velikých umělců. Historie na ně pak neprávem ráda zapomíná. Byl rodák z Heřmanova Městce (nar. 7. ledna 1772), studoval v Chrudimi, Brně a Olomouci a od r. 1793 žil jako státní úředník ve Vídni (zemřel ve Vídni 5. dubna 1824). Pocházel z hudebnické rodiny. Jedna větev Ziziů se usadila v polovině 18. století v Ústí n. Orlicí a z ní tam působil varhaník Jan Zizius (zemřel 3. května 1810 ve věku 75 let. Viz Zábrodský, str. 97). Profesor J. N. Zizius byl však nadšený a obětavý hudebník, a působil ve Vídni při založení spolku Musikfreunde. V hudebních dějinách má největší význam svým přátelským a obětavým poměrem k Beethovenovi. Ve svém bytě ve Vídni shromažďoval vybranou literární a hudební společnost, do níž Beethoven rád chodíval. Beethoven rád navštěvoval tohoto svého opravdového přítele, hrával u něho a Zizius se zase staral o pronikání děl Beethovenových do veřejnosti. Že požíval plné důvěry mistrovy je vidět z toho, že r. 1805 jej zastupoval ve sporu s nakladatelskou firmou Artaria.¹

Voříšek našel pak v profesoru Ziziovi svého ochránce, jenž jej přivedl blíže k Beethovenovi. Od té doby Beethoven znamená pro Voříška nejvyšší vzor skladatele. Voříšek patřil ke kruhu mladých nadšenců, kteří pro Beethovena měli svrchovaný obdiv a setkáváme se při tom s obvyklým obrázkem, kterak tito mladí umělci nadbíhají Beethovenovi, jen aby jej mohli aspoň shlédnout. Vedle Voříška patřil mezi ně pražský rodák Karel M. Bocklet, Mayseder, Frant. Schubert

¹ O přátelském poměru profesora Zizia k Beethovenovi viz Thayer-Deiters-Riemann, L. v. Beethovens Leben, II. 557, 607, III. 301, 341.

a j.² Voříšek také navštěvoval Beethovena již od r. 1814 a nosil mu své skladby a Beethoven se o něm vyjádřil Tomáškově s uznáním.³ Ve tvůrčím vývoji Voříškově zanechal tento poměr k Beethovenovi stopy trvalé i významné.

Pro prohloubení umělecké povahy Voříškovy měla také veliký význam jeho známost s hudebním historikem Raf. Jiřím Kiesewettem, rodákem z Holešova na Moravě (nar. 29. VIII. 1773). Navštěvoval historické koncerty v jeho domácnosti a sám se jich i činně účastnil. Patřil i k hudební společnosti, která se shromažďovala v domě advokáta Ign. Sonnleitnera.⁴ Tím byl uveden mezi hudební kruhy vídeňské a mohl se uplatňovat veřejně jako pianista i jako ředitel orchestru spolku Musikfreunde, kam byl doporučen Kiesewettem r. 1818. Tak v době kolem r. 1820, ve věku 29 let, začíná být Voříšek v hudební veřejnosti vídeňské známá osobnost. Toužil přitom po pevnějším postavení. R. 1818 se marně ucházel o místo dvorního varhaníka a tento nezdar jej asi přiměl k tomu, že dokončil r. 1822 právnická studia a téhož roku v květnu vstoupil do státní služby, byv jmenován koncept. praktikantem u dvorní válečné rady. Byla to však pro něho jen pomoc z nouze, neboť hledal nejbližší příležitost, aby našel povolání, odpovídající jeho uměleckým snahám. Toho docílil brzy na to, když 26. XI. 1822 zemřel druhý dvorní varhaník J. B. Henneberg. Voříšek byl jmenován 10. ledna 1823 na jeho místo, skvěle zvítěziv svou hrou nad sedmi konkurenty, mezi nimiž byl i chotěbořský rodák Jan Doležálek. Praktikantské místo při tom ovšem opustil. Ve svém novém postavení se Voříšek setkal s krajanem; prvním dvorním varhaníkem a jeho představeným byl Václav Rů-

² Tamtéž, V. 465.

³ O tom vypravuje Tomášek ve své autobiografii (almanach Libussa 1846, str. 357). Tomášek byl u Beethovena 10. října 1814. Tehdy Beethoven řekl Tomáškově, že Voříšek byl u něho několikrát. Voříšek poznal osobně Beethovena tedy brzy po svém příjezdu do Vídně.

⁴ Ed. Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, 1896, str. 140—141.

žička, rodák z Jaroměřic n. Rok., syn tamějšího varhaníka a učitel Fr. Schuberta. Zemřel již 21. července 1823, takže Voříšek se záhy stal prvním dvorním varhaníkem od r. 1824. Tehdy však jeho zdraví bylo již vážně oťřeseno. Tuberkulosa hlodala na jeho těle a ubírala sil tomuto geniálnímu umělci. Marně hledal úlevu v Karlových Varech. Od léta 1825 byl již nenávratně ztracen a sotva se vlekl.⁵ Zemřel 19. listopadu 1825 ve Vídni v mladém věku 34 let. Před svou smrtí navštívil ještě svůj rodný kraj a pobýval krátce u svého mladšího bratra Františka, faráře v Žamberku.

Ačkoliv zemřel mlád, zanechal tento český hudební emigrant značný skladatelský odkaz. Ve svých klavírních skladbách (sonáta b moll, rhapsodie, impromptus a j.), v komorních (houslová sonáta, klavírní trio, ronda, variace a j.), v symfonii D dur, v písních a chrámové hudbě vystupuje Voříšek jako skladatel, jehož význam není dosud daleko doceněn. O málokterém našem skladateli té doby možno říci, že měl v sobě tolik geniální jiskry, jako Voříšek. Má mnoho podobného s Fr. Schubertem. Oba zbožňovatelé Beethovenovi se opírají o jeho umění, ale oba přinášejí k tomu něco svého: romantickou notu. Voříšek je vývojově významný právě tímto svým romantismem. Patří k prvním romantikům na půdě vídeňské. Tím se také liší od Tomáška, jenž ještě cele roste z půdy klasicismu. Romantismus Voříškův se jeví nejen v jeho melodice, v níž přináší nový romantický typ melodického myšlení, nýbrž především v harmonické struktuře. Jeho harmonie má již onu barvitost a modulační svěžest a jiskrnost, která je tak příznačná pro romantismus. Jeho skladby houslové a zvláště klavírní dovedou novým,

⁵ Schwind píše 1. září 1825 Frant. Schubertovi: „Worschischek geht auf den letzten Füßen, und der Hoforganismus will ernstlich betrieben sein.“ (Voříšek sotva chodí, a dvorní kapela potřebuje jeho služeb. — O. E. Deutsch: Franz Schubert, D. Dokumente seines Lebens, 1914, II. sv. str. 279.) Také H. Kreissle v. Hellborn, Fr. Schubert, 1865, 359—360. Přátelé domlouvali Schubertovi, aby se ucházel o místo po Voříškovi, ale marně.

cistě romantickým způsobem využívat nových zvukových možností nástrojových. Proto někdy zaběhnou v brilantní virtuosní pasáže, ale přísná škola Tomáškova, jíž Voříšek prošel, mu nedovolí, aby této virtuosní stránce popřál převahy nad vnitřní hudební hodnotou. V jeho skladatelském díle si podává ruce Beethoven a tehdy k životu se hlásící romantismus. Taková klavírní sonáta nebo symfonie jsou díla beethovenská. Jeho rhapsodie, impromptus, jednotlivé klavírní skladby a komorní hudba smyčcová jsou svědectvím onoho spojení beethovenskoromantického. Jeho inspirace, vždy svěží a vždy nová, jeho stavba organismu uměleckého, hnaná vždy stále živou a jiskrnou harmonickou představitostí, činí z jeho děl pozoruhodné a významné předbojovníky hudebního romantismu. V této věci hudební historie ještě význam Voříškův bude musit docenit.

Najdou se ovšem paralely mezi Voříškem, Spohrem a K. M. Weberem (z nich první je starší než Voříšek o 7 let, druhý o 5 let), ale, aby se našemu umělci nekřivdilo, bude se musit pozorně zjistit, v čem vyrůstá z mladého romantického ovzduší, jež vdechoval, a v čem je svůj. Pozná se, že tohoto individuálního bylo ve Voříškovi mnoho, takže jeho význam jako spoluvůrce hudebního romantismu tím jen stoupne.

Voříšek bude však zvláště milý a cenný zjev pro poznání vývoje naší hudby, neboť je z nejvýznamnějších předchůdců Smetanových. Ačkoliv žil od svého 22 roku ve Vídni, byl myslí často ve své rodné zemi, jak dokázal svou českou písní „Nevinnost“. V jeho hudbě najdou se přechetná místa, která připravují mladého Smetanu. Voříšek v tradici české hudby předsmetanovské zaujímá v době obrozenské nejpřednější místo. Smetana ve svých mladých projevech roste ve značné míře z beethovenskoromantických tónů tohoto českého emigranta. I v této věci bude musit naše hudební historie význam Voříškův poznat a stanovit. Je jisto, že v době, kdy v Praze se konaly nezdařené pokusy o českou obrozenskou zpěvohru kolem Fr. Škroupa a Chmelenského, že tehdy

ve Vídni působil tento skladatel, jenž dovedl přinést mnohou individuální notu, která pak podstatně zúrodnila tradici české hudby předsmetanovské.

Zde vydané Rondo pro klavír a housle vyšlo s názvem Rondo für Pianoforte und Violine. Verfasst, und der Frau Catharine von Mossel, gebornen Lambert, zugeeignet von — J. H. Woržischek. (8tes Werk, Wien, bei S. A. Steiner und Comp.). Mimo toto vydání zaznamenává Whistlingův Handbuch z r. 1828 ještě vydání u Haslingera ve Vídni (Rondeau pour le Pfte et Violon ou Violoncelle, oev. 8.) a u Pleyela v Paříži. Kdy dílo vyšlo, nepodařilo se mi přesně zjistit. Voříškovo op. 7. (Impromptus) vyšlo sice r. 1822, takže by byl pravděpodobný dohad, že u Voříška opusové pořadí nesouhlasí s chronologií vydání (tak na př. opus 20 vyšlo dříve, již 1820), nelze podle pořadí opusových čísel zařazovat chronologicky. Musí stačit zatím určení, že toto rondo op. 8. vyšlo v době kolem r. 1820, t. j. v době, kdy Voříšek vydává v hojnější míře svá díla.

Tato skladba je dobrým obrazem geniálního, jiskrného ducha Voříškova. Uvážíme-li dobu jeho vzniku, můžeme dobře ocenit novost a odvážnost tohoto skvělého dílka. Předně *formově* zaujme dílo tím, kterak skladatel, opíraje se o formu ronda, dovedl uniknout nebezpečí pedantického schematismu, aniž při tom upadl do formové rozkolísanosti. Přidržel se rondového schématu jen volně; hlavní větu uvádí pouze dvakrát, po druhé v podstatně zkráceném znění a hlavní důraz klade na obě mezivěty, které rozprádá neobyčejně bohatě, mnohotvárně, ale přitom formově koncisně. Jeho bezpečné cítění zvláště dokumentuje rozlehlá koda, která shrnuje veškeren užitý materiál, a to s nezadržitelným elánem, takže skladbě se tím dostává účinného vyvrcholení a zároveň formového semknutí. Myšlenkové bohatství je zde obdivuhodné. Svěží, stále nové myšlenky se zde bystře střídají, přecházejíce logicky jedna v druhou. Jistota formové stavby je zde spojena s bohatou a barvitou inspirací. Je to

spojení vnitřní zákonitosti a logičnosti s myšlenkovou svěžestí a s výrazovým elánem, co tak zaujme u této skladby (viz na př. využití thematicu z úvodu k 1. mezivěti na str. 10. 12 a násl., nebo rozvedení závěrové fráze z hlavního thematicu [str. 16., předposlední takt] v nový thematický materiál na str. 17, 3. takt a z toho progresivní thema str. 18., 1. a násl. takt.) Tentýž rys jeví i zvuková stránka skladby. Voříšek zde využívá čistě romantickým způsobem zvukových možností klavíru i houslí, zvláště v obou mezivětích, a žene houslový part až k hranicím virtuosity. Ale nikdy nezapadne do prázdných virtuosních pasáží. I místa virtuosního rázu jsou nesena oním obdivuhodným jiskrným elánem, jenž naplňuje celou skladbu (viz zvláště první mezivětu).

Dílko toto ukazuje svého skladatele i v jeho vývojovém zařazení. Ono spojení beethovenství s romantismem je zde zvlášť výrazně dokumentováno. Najdou se zde tóny čistě beethovenské, na př. thema E dur z první mezivěty (str. 12), modulační přechod na str. 13, 4. takt a násl., progresivní motivek ve znění na str. 25, 8. takt a násl. Ale vedle nich a často z nich zaznívají tóny čistě romantické, které právě dodávají této skladbě onu geniálně stupňovanou jiskrnost. Celý volný úvod je typicky romantický projev, vyrůstající z Beethovena. Charakter hlavní věty, její stavba gradovaná při reprise thematicu modulací přes F dur (str. 8—9) a zvláště obě mezivěty a koda jsou typicky romantické. Zvláště pak harmonická a modulační stránka této skladby vytryskla z nové romantické představivosti hudební. Zde se setkáváme v plně vyvinuté míře s romantickou barvitostí harmonické a modulační struktury. To se jeví zvláště ve druhé mezivěti, kde dovede Voříšek krásně spojit tuto stránku s logikou na vedení hlasů (str. 17—18) a s barvitostí houslového a klavírního zvuku — něco, co vzdáleně připomíná pozdějšího Chopina.

Svou hudební svěžestí, formovou stavbou, která, opírajíc se o dané schéma, v něm neutkvívá a se suverenitou

bezpečného hudebního cítění se v něm volně pohybuje, myšlenkovým bohatstvím a skvělou, jiskrnou inspirací, zkrátka oním rysem geniality, který prozařuje skladbu, zaujme ještě dnes toto rondo jako dílo, které má nejen historický význam, nýbrž je stále živé právě pro své hudební hodnoty.

Úvod k vydání Ronda pro housle a klavír, op. 8. Praha 1933, Hudební matice Uměl. besedy.

Jan Hugo (Václav) Voříšek patřil k zvláště oblíbeným skladatelům Vlad. Helferta. Helfert vydal nejen jeho veliké Rondo pro housle a klavír, op. 8 (Praha 1933, Hudební matice ve sbírce Staří čeští mistři, vydávané IV. třídou České akademie věd a umění v Praze), nýbrž celý svazek jeho šesti Impromptus, op. 7, jimiž zahájil novou českou edici starých mistrů: *Musica antiqua bohemica*, sv. 1. (Brno 1934, Ol. Pazdírek). Ve Voříškovi viděl Helfert geniálně nadaného skladatele, vynikajícího varhaníka a přímého předchůdce Bedřicha Smetany, zvláště po stránce harmonické, a spojil tak linii české národní hudby s její zahraniční větví v 13. a 19. století.

Dnes rovněž vysoko ceníme Voříškovu hudbu, především jeho symfonii D dur, houslovou a klavírní sonátu a stále vydáváme jeho skladby jako svědectví nadaného, bohužel předčasně zemřelého českého romantika ve Vídni, který se stýkal s Beethovenem, navázal na jeho tóny a stal se také předchůdcem Frant. Schuberta.

Literatura o J. H. Voříškovi.

a) Životopisná. Základ tvoří Seyfriedova stať v Schillingově Encyklopedie der gesamten musikalischen Wissenschaft, heslo *Worzischeck* z r. 1838. Na tom základě podal první český životopis Václav Kodýtek v Daliboru II—1859, str. 137. Po něm připojil některé drobnosti J. Spika ve Světozoru 1869, str. 235. Další životopis od Karla Bílého v časopise Československý varhaník II—1886, 9, nepřináší nic nového. Rovněž německý životopis ve Wurzbachově biografickém lexikonu (heslo *Worzischeck* z r. 1889) má souhrn známé již látky s málo novými detaily, Al. Hnilička věnoval Voříškovi životopisnou stať v Daliboru XXXIX—1922/23, 107 (dopis Voříškův Tomáškově) a v Profilech české hudby z prvé

polovice 19. století (Praha 1924), Karel Hůlka v Cyrilu XLVII—1921, 54, 70, 88 a v témž časopise XLVIII—1922, 10. Nové příspěvky životopisné, zvláště k Voříškově kompetování o místo dvorního varhaníka a k jeho úmrtí přinesl Jan Bušek v časopise Hudební výchova XII—1931, 24, 117. Z novější literatury důležitá stať Vlastimila Blažka v Hudební výchově XXI—1940, 37 a v doslovu k vydání Ronda op. 18, Zdeněk Němec ve vydání *Vlastního životopisu V. J. Tomáška* (Praha 1941), Ludvík Kundera v předmluvě k vydání klavírní sonáty (*Musica antiqua bohemica*, sv. 4 (Praha 1949), Boh. Štědroň v Bertramce III—1951, č. 6, str. 3 (se seznamem skladeb) a v předmluvě *Musica antiqua bohemica*, sv. 30, 1956. Josef Plavec v Hudebních rozhledech III—1950/51, č. 15, 15. Srov. též v práci Jana Racka: *Česká hudba od nejstarších dob do 19. stol.* (Praha 1949).

b) Kritické ocenění díla. V té věci hudebně historická literatura je Voříškovi téměř vše dlužna. Cenný příspěvek přinesl W. Kahl v práci *Das lyrische Klavierstück Schuberts u. seiner Vorgänger seit 1810* v *Archiv für*

Musikwissenschaft III—1921, 99, kde se zabývá klavírními skladbami Voříškovými s výjimkou jeho sonáty. Srov. též diplomní práci Olgy Loulové: *J. H. Voříšek* (na Vysoké škole pedagogické v Praze 1954).

X.

ANTONÍN DVOŘÁK

Antonín Dvořák je po Bedřichu Smetanovi největší tvůrce naší novodobé hudby. Životní osudy tohoto mistra jsou jako pohádka o chudém člověku, který přišel k svému království. Ano, tento syn prostého hostinského a řezníka se těžce probíjel v mladých letech k uznání nuzným životem a bídou, aby dosáhl nakonec svého království v říši tónů. Antonín Dvořák, když si vydobyl uznání doma i v cizině, platil za předního mistra hudebního a byl stavěn po bok největším tehdejším zjevům skladatelským.

Byl o 17 let mladší nežli Bedřich Smetana; narodil se 8. září 1841 v Nelahozevsi nad Vltavou. Od útlého mládí naplňovala jeho nitro jen a jen hudba, v níž spatřoval všechno štěstí a veškeren svůj svět. Otec sice chtěl, aby se jeho syn Antonín vyučil řeznictví a pokračoval v rodinné živnosti, ale hudba přece jen zvítězila. Náš mladý hrdina se nebál překážek ani strádání, vypravil se do Prahy, aby tam nabyl nutného vzdělání hudebního, které by jeho hudební vloze dalo pevný základ, na němž by se mohla dále vyvíjeti. A tak — ve věku šestnácti let — se stal žákem tehdy slavné varhannické školy v Praze, kde si osvojil všechna nutná pravidla a prostředky skladatelského umění, a jsa bedlivým a svědomitým studiem vyzbrojen, vkročil do samostatného uměleckého života, aby mohl žít pouze hudbě.

Bylo k tomu třeba hojně odvahy; vždýť najít v hudbě

živobytí není lehká věc! A tak se Dvořák protloukal, jak mohl. Byl violistou v orchestru tehdejšího Prozatímního divadla (předchůdce dnešního Národního divadla), působil jako varhaník a dával hodiny z hudby. Při tom všem horlivě skládal. Ale osud ho neopustil. Když mu bylo 32 let, sklidil první velký veřejný úspěch svým hymnem na slova Hádkových „Dědiců Bílé hory“. Odtud začíná jeho životní dráha znenáhla stoupat a jeho jméno se stává v našem národě a brzy i v cizině stále známějším a slavnějším. Ba možno říci, že se nikdo z našich skladatelů nedožil takového uznání a takových poct doma, v Evropě i v Americe jako Dvořák. Získav si svými díly přátelství se slavným německým skladatelem Brahmssem a s vlivným kritikem Ed. Hanslickem, našel v Berlíně nakladatele, který šířil jeho díla do celého světa. Přední tehdejší dirigent německý a zároveň upřímný přítel české hudby Hans von Bülow s nadšením provozoval Dvořákovy skladby při svých slavných koncertech. Dvořákovi se však neotvírá pouze Německo; brzy proniká jeho sláva do Anglie, kam Dvořák zajíždí, aby tam řídil svá veliká díla oratorní a aby tam klidil nadšené uznání vší anglické veřejnosti. S jakým obdivem patřili Angličané na tohoto českého mistra, svědčí nejlépe to, že jej universita v Cambridgejmenovala doktorem hudby — pocta, které se tam dostalo pouze největším skladatelským osobnostem. Rovněž pražská universita jej jmenovala čestným doktorem. To vše působilo i na hmotné upevnění Dvořákova postavení. Byl jmenován profesorem pražské konservatoře a ve věku 51 let byl povolán za ředitele konservatoře v New Yorku. Ale vrátiv se po třech letech do vlasti, vstoupil v čelo pražské konservatoře jako její ředitel. Jsa vážen a milován doma i v cizině a dosáhnuv úspěchů životních jako žádný jiný z našich skladatelů, zemřel 1. května 1904 ve věku 63 let.

Je málo geniů, kteří by byli přírodou obdarováni tak bohatou hudebností, jako byl Antonín Dvořák. Byl nevysychající, stále svěží pramen, z něhož se v nesmírném bohatství

řinuly vždy nové a vždy krásné melodie. Proto se také jeho skladatelský odkaz vyznačuje neobyčejnou mnohotvárností; tvořil díla ve všech známých formách, od prostých tanců až ke komorním skladbám a k symfoniím, od prosté písně až k operám, kantátám a oratoriím. V jeho hudbě se zrcadlí jeho poctivé, čisté a upřímné nitro velkého člověka, jenž vyšel z lidu a tomuto svému původu vždy zůstal věren, i tehdy, když jej obdiv přátel vynesl k nejvyšším poctám. V jeho hudbě se prostupují mnohé znaky, které mají svůj původ v onom jeho prostém lidovém původu. Je to jednak čisté, lidové veselí, lidový bodrý humor, jenž vám dovede připravit chvilku čistého štěstí. To zaslechnete v jeho Slovanských tancích, v jeho některých kvartetech a symfoniích a v jeho komických operách (Tvrdé palice, Šelma sedlák, Čert a Káča). Vedle toho pak zaznívají z jeho děl nálady plné zbožného rozjímání a ponoření se v prostou, lidovou zbožnost. Tyto překrásné a hluboké tóny vás cele zaujmou zvláště v pomalých větách jeho komorních skladeb a jeho symfonií a pak v jeho velikých oratoriích, jimiž založil vývoj českého oratoria (Svatební košile, Svatá Ludmila, Rekviem, Stabat mater). A konečně se rozezvučí jeho nitro při české pohádce a české baladě, zvláště při baladách Erbenových. Odtud vyrostly jeho symfonické básně podle Erbenovy Kytice (Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat, Holoubek) a jeho překrásná a poeticky tak hluboká opera Rusalka. Ovzduším starých pověstí slovanských a slovanské minulosti se dal nadchnout k tvorbě velké opery Dimitrij podle látky z ruské minulosti. Antonín Dvořák byl nadán velikým hudebním bohatstvím a je právem stavěn vedle Bedřicha Smetany, neboť dovedl — jako málokdo jiný — vyjádřiti svým dílem radosti a touhy svého lidu.

*V Čítance pro třetí třídu stř. škol dívčích,
kterou sestavil Fr. Pulec, Praha 1931,
Čes. grafická Unie. Str. 106 až 108.*

Malý, ale významný Helfertův příspěvek o Antonínu Dvořákovi. Přitom dlužno uvážit, že je psán pro mládež, pro studenty, a má tedy hudebně výchovný význam. Je to však zároveň první Helfertovo veřejné přiznání k vlastnímu novému pojetí významu Antonína Dvořáka ve vývoji české hudby, neboť zde klade Helfert Dvořáka hned vedle Smetany. V době svého působení v Praze byl Helfert spolupracovníkem Zdeňka Nejedlého v časopise Smetana. Není divu, že stál částečně pod vlivem Nejedlého. Odtud jeho poměr k Dvořákovi byl rezervovaný a kritický a vývojová linie české hudby hledána podle Nejedlého v díle B. Smetany, Zd. Fibicha, J. B. Foerstra, Ostrčila. Dvořákovu odkazu pak činěny přehnané výhrady, uznáváno sice jeho úžasné melodické a instrumentační bohatství, ale přezírán pokrokový obsah jeho děl. Tehdy také napsal Helfert polemický článek *Více Dvořáka do České kultury* a uveřejnil své názory v časopise Smetana. V Brně však vykristalisovaly Helfertovy názory v zdravé a nezávislé pohledy na správný vývoj české hudby v čele se Smetanou a Dvořákem v nerozlučné spojitosti. Zvlášť cenné jsou věty, v nichž Helfert hodnotí Dvořáka jako umělce, který vzešel z lidové půdy a zůstal svou hudbou věren českému lidu.

Srov. stať Helfertovu v jeho *České moderní hudbě* (Olomouc 1936, Index), heslo Antonín Dvořák v Pazdírkově hudebním slovníku naučném II, str. 218—23, článek *Více Dvořáka v České kultuře 1—1912* a články v časopise Smetana III—1912/13, str. 121, 156, 232, 249, 271 a Smetana V—1914/15, str. 80. a Helfertovu Studii *Smetana a Dvořák* v časopise Index 1934 (nově otištěna v sborníku Helfertových prací: *O Smetanovi* Praha 1950, Hudební matice, str. 106).

XI.

O ZDENKA FIBICHA

Osud Fibichova díla stal se hlavní příčinou toho, že významné projevy o Fibichovi mají ráz tendenční, většinou apologetický. Hostinskému šlo ve Vzpomínkách na Fibicha o to, aby memoárovou formou zdůvodnil svůj názor na Fibicha jakožto pokračovatele Smetanova typu pokrokového skladatele. Nejedlého kniha o Fibichovi má především význam jakožto apologie umělecké činnosti Fibichovy proti soudobým předsudkům. Ale v tomto směru literatury o Fibichovi nastala další diferenciacie, kterou možno shrnout v protiklad dvou jmen: Hostinský — Anežka Schulzová. Šlo o otázku Fibichovy dramatičnosti; Hostinský vidí její vrchol v Nevěstě Messinské, Schulzová naopak toto dílo prohlašuje za Fibichův největší omyl a — vedena nesporně osobními důvody — hledá největší rozpětí Fibichovy tvorby v době, kdy sama byla spojena s celým životním osudem Fibichovým. Tato antithese přirozeně ještě více zdůraznila nutnost tendenčních (v dobrém i špatném smyslu) výkladů fibichovských.

Není, tuším, o tom pochyby, že literatura o Fibichovi bude muset z tohoto začarovaného kruhu se co nejdříve dostat, a to v zájmu celého zjevu Fibichova. Dnes přece již nemůže jíti o „uznávání“ nebo „neuznávání“ Fibicha. Fibich je tak významný a vyhraněný zjev, že se mu nic ani neubere ani nepřidá, jestliže jej někdo „uznává“ nebo „neuznává“.

Vnáseti do projevů o Fibichovi tradiční apologetický spodní tón, jest snad dnes zbytečné. Aspoň by mělo být zbytečné. Dnes by bylo třeba klidně a věcně, sine ira et studio, pokoušeti se o kritické postižení Fibichova tvůrčího typu a jeho postavení v naší hudební kultuře. Budiž tento článek považován za pokus o něco podobného, ovšem pokus ve formě pouhé letmé skizy. Spolehlivým základem zde bude analýsa hudebního myšlení Fibichova, jak se jeví ve vnitřním organismu jeho děl, a nikoliv kriteria pouze formová.

Všechny znaky Fibichovy tvorby ukazují k tomu, že Fibich byl vyhraněný typ romantického skladatele na naší půdě. V tom bych viděl i hlavní jeho rozdíl od Smetany a i Dvořáka, kteří sice také vyrostli v romantismu, ale ve svých nejvlastnějších povahách šli každý jiným směrem, nežli vysloveně romantickým. Ve Fibichovi se romantismu na naší hudbě projevil po prvé ve své pravé podobě. Jeví se to především v tom, jak Fibich staví větší celky hudební. Fibichova tvůrčí metoda je zcela jiná, nežli Smetanova. Smetana je typem hudebně myslitelským, v tom smyslu, že dovede hudební myšlenku domýšleti a dotvořiti v pevný, uceleně vyrůstající organism, v němž není trhlin ani spájených mezer, jimiž by celková stavba byla nastavována. Fibich není stavitelem hudebním v tom smyslu. Jeho celky rostou po jiném zákoně. Sestávají z myšlenek, jež jsou k sobě *přířazovány*, aniž mají toho stmelení pevného organismu. Fibich s oblibou hudební myšlenku, pro sebe uzavřenou, posunuje kupředu, klada ji na jiné harmonické stupně, většinou na základě terciové příbuznosti, která patří právě v romantismu k nejoblíbenějším modulačním obrátům. Jeho myšlenky nemají v sobě onoho utajeného zdroje silného růstu a silného života, jako mají někde zdánlivě nepatrné myšlenky Smetanovy. Jsou většinou bohatě rozkvetlé, *jsou již hotovým organismem*, vyspělým, který jen souřadováním dá větší celek. Smetanovy myšlenky naopak jsou jádrem, doslova semenem, z jehož utajených sil se rozrůstá pevný organism.

Jsou v tom dva typy hudebního myšlení. Typ Smetanův roste z klasicismu Beethovenova — typ Fibichův je romantický. Fibich je zde blízký německému romantismu, jak je representován Schumannem a částečně i Mendelssohnem. Je to typ, který organicky souvisí s romantickým *kultem inspirace* a nedocenením momentu tvůrčí práce. Kdyby byla zde možná analýsa nejvybranějších romantiků hudebních, ukázalo by se, jak právě ona jednostranná víra v pouhou inspiraci se stala často úskalím, jež celé stavbě zasadilo citelné trhliny. Příkladem výmluvným je zde Berlioz a zvláště Liszt. Má jistě překrásné myšlenky, plné ušlechtilosti, vznešenosti a vzletu. Ale tyto inspirace nejsou vyváženy tvůrčí prací, logicky pevným hudebním myšlením, které by z krásných inspirací vytvořilo i velké organismy. Touto vadou romantismu trpěl také Wagner. Dovede sice pro první pohled nedostatky pevné stavby zastříti svými klamnými závěry, ale jen pro první pohled. Pohlédnete-li blíže, spatříte, že princip tvůrčí je zde stále týž: není rovnomocně vyvážen v jeho díle onen dvojí element tvůrčí: inspirace a tvůrčí práce. Vedle těchto tvůrčích typů stojí Smetana na zcela jiném základě. Je hudební myslitel, jenž rovným dílem dovede oceniti význam inspirace i pevného hudebního myšlení, které inspiraci povznese na stupeň velkého organismu uměleckého. K takovému aktu u mohly z Libuše nenajdeme obdoby v celé romantické opeře, Wagnera nevyjímaje. Zde inspirace a tvůrčí práce našly nejdokonalejšího stmelení.

Vedle tohoto Smetanova typu je Zdeněk Fibich typem romantickým. V jeho díle je zřejmá ona romantická víra jedině v inspiraci. Ukazuje to především vnitřní organismus jeho děl, jak již byl nahoře naznačen. Předně v důsledku toho Fibich nepatří k typu skladatelů — stavitelů v tom smyslu, že by jeho stavby rostly jako ucelený, pevně zákonitě skloubený organism umělecký. Svě stavby buduje souřadováním svých hotových inspirací. Inspirace je mu již hotovým materiálem, jež možno jen k sobě klásti a obměňovati, kdežto

na př. Beethovenovi a Smetanovi je inspirace jádrem, z něhož se rozrůstá celá koncepce díla podobně, jako ze semene se rozrůstá živý organism. Je jisto, že tato souřadující metoda tvůrčí, tedy konec konců toto přecenění inspirace, jest metoda velmi choulostivá a vede často k formové neucelelosti (Liszt). Fibicha od těchto důsledků ochraňoval jeho vyvinutý smysl pro styl, jeho hluboké umělecké vzdělání, které umožňovalo, že dovedl na cizí i své umění pohlížeti s patřičného odstupu.

Romantický typ inspirační projevu se též v zevních okolnostech tvorby Fibichovy. I v této věci je poučné srovnání Fibicha se Smetanou. Jednostranný kult inspirace způsobil, že skladatelské tempo Fibichovo bylo někdy až překotné. Především je zajímavý fakt, že Fibich velmi záhy uzrává a záhy se dostává ke svým nejvýznačnějším dílům. První symfonické básně (Othello, Záboj) skládá ve věku 23 let, klavírní kvartet e moll, dílo, v němž promlouvá již vyhraněná individualita, píše ve věku 24 let. V témže věku píše operu Bláník a vrcholné jeho dílo dramatické vzniká v době, kdy jiní teprve se chystají k vlastnímu tvůrčímu rozletu: ve věku 32 let. Do této doby rozvinul Fibich takřka horečnou činnost tvůrčí, kterou lze pochopiti především tím, že svému velikému hudebnímu nadání neuložil dobrovolných pout, která by bohatství inspirace ukáznila ve směru organické stavebnosti. Fibich v té době jakoby se opájel radostí z nově a nově tryskajících inspirací. Uvažme vedle toho, jak různý typ tvůrčí je vedle Fibicha Smetana. Ve věku, kdy Fibich má již tak bohatou činnost s Nevěstou messinskou v čele, v tom věku činí Smetana teprve rozběh za většími koncepcemi ve svém klavírním triu. A kdežto Fibich v onom věku má již svou druhou a současně vrcholnou operu, přikročil Smetana ke tvorbě oper až ve věku 39 let. Vpravdě romantické tempo tvůrčí objevuje se u Fibicha v nejromantičtější údobí jeho života: tenkrát, když jeho hlavním, ne-li jediným, inspiračním zdrojem se stává jeho láska k Anežce

Schulzové. Tehdy se nejdokonaleji projevuje plnokrevný romantik. Předtím, hlavně v době tvorby Nevěsty messinské, jeho romantický kult inspirace našel zdravou protiváhu v jeho úsilí o slohové hodnoty, které tímto dílem řešil a které jej nutilo bohatou inspiraci dáti do služeb celého organismu díla. Toto vyrovnání ale v době osobního romantického erotismu Fibichova mizí. Fibich znovu prožívá s mladistvým zanícením rozkoš horoucích, nezadržitelně propukajících inspirací. Tato doba činí dojem, jako by Fibich pro stále nové a nové myšlenky ani neměl času organism díla promyslet a pracovat na jeho pevném vybudování. V posledních pěti letech života tvoří takřka překotně, rychle za sebou opery Bouři, Hedy, Šárku, Pád Arkuna, mezi tím pak kvintet D dur, symfonii e moll, Malířské studie a protože ani tím rozpoutání jeho inspiračních zdrojů nebylo uspokojeno, zapisuje si mezi těmito díly své drobné inspirace v Náladách, dojmech a upomínkách. To je zajisté tvůrčí tempo tak překotné, že najdeme k tomu málo paralel ze současné tvorby. Smetana potřeboval na napsání Libuše, tedy díla, které tvořil ještě před hluchotou a v plném rozpětí tvůrčích sil, dobu dvou let, v čemž není zahrnut čas, po který dílu dával ve své hlavě uzrávat. To proto, že své dílo tvořil tak, že současně je ve své tvůrčí fantasmii promýšlel; budoval na něm. Fibich postupuje jinak. Vrhá rovnou na papír své inspirace, které se mu bohatě řinou z jeho raněného srdce, neváží jich na přísných vahách, není jimi znepokojen. Inspirace a dílo mu takřka splývají. Jeho Nálady, dojmy a upomínky jsou v této věci nejvýmluvnějším svědectvím. Odtud to překotně tvůrčí tempo: projevuje se v tom typický romantik, jenž se vrhá cele do proudu citového života.

S romantismem má Fibich společný vyvinutý smysl pro barvu a harmonii. Je to opět rys, který se zde objevuje po prvé v té míře vedle Smetany. Kdyby šlo o to, ujasnit si v této věci poměr obou tvůrců, bylo by možno říci asi takto: Smetana je ve svém hudebním myšlení reálnější, konkré-

nější — u Fibicha se uplatňují často mlhavější kontury. Příčina je v tom, že Smetana hlavním nositelem hudebního myšlení si zvolil melodii, kdežto u Fibicha vedle melodie stává se často samostatným výrazovým prostředkem harmonie. Fibich je typ skladatele, u něhož harmonická stránka začíná se uplatňovat jakožto samostatný element hudebního myšlení. V jeho dílech jsou celé partie, jichž účinek spočívá jedině na harmonii. Při tom ale je zvláštní, že nelze říci o Fibichovi, že by byl v harmonii novotářem. Naopak, jeho harmonické a modulační prostředky jsou z okruhu dosti úzkého. Ale při tom poznal Fibich *kouzlo barvy* harmonie a dovedl ho náležitě využít. Proto i jeho orchestrace je individuálně zbarvena, vždy sytá a vždy barevně bohatá. Smysl pro barvu a harmonii pak vedl Fibicha i k dalšímu důsledku romantické tvůrčí metody: u Fibicha objevují se velmi záhy *tóny impresionismu*. Vrozený romantism přivedl Fibicha tak k něčemu, co se vyvinulo později jakožto směr, jenž roste přímo z romantismu. Fibichovy tóny impresionistické jsou výsledkem logického vývoje.

Smysl pro barvu a výrazové možnosti harmonie jsou v souvislosti i s faktem, že Fibich ve své podstatě není polyfonikem. Tento fakt bylo by dobře konečně jednou si ujasnit. Tím není nic řečeno ani na újmu ani ve prospěch Fibicha. Není prostě možno, jak se často děje, prohlašovat buď polyfonii nebo homofonii za něco „vyššího“. To jsou dva různé principy, z nichž každý se může po svém uplatnit v uměleckém organismu. Fibich ovšem dovedl napsat polyfonní větu, když mu na tom záleželo. Tomu se dobře naučil v Lipsku i u Lachnera. Ale jeho nejvlastnějším vyjadřovacím prostředkem polyfonie nebyla. Fibich je v základu povaha homofonní. Jeho opery, Blaníkem počínajíc, jsou založeny zcela homofonně. Polymelodické myšlení bylo Fibicha vzdáleno.

S německým romantismem spojuje Fibicha i poměr k hudebnímu dramatu. Není jistě náhodou, že jak u Fibicha, tak v romantické opeře hudební tragism rostl z balady. Ba-

lada, tato typicky romantická forma, stává se ohniskem a zdrojem tragismu v opeře. To se projevuje již v zárodcích v romantickém singspielu německém, přechází na Webera, Marschnera a vrcholí ve Wagnerovi. Fibich tuto romantickou baladičnost přenáší k nám, a to ve formě koncertní, jak ji poznal u Loewa a hlavně u Schumanna. Fibich stává se tak výslovně romantickým baladikem, u něhož balada je živnou půdou tragismu. V těchto tónech pak vytvořil vždy nejsilnější scény. Tento základ Fibichova hudebního dramatismu pak tvoří z něho opět typicky romantického hudebního dramatika. Romantického v tom smyslu, že Fibich ve svém pojetí hudebního dramatu vstoupil cele na půdu romantického pesimismu dramatického, jak byl nejplněji vyvinut v díle Wagnerově. Tímto rysem se pak Fibich liší opět ode vši ostatní naší hudby. Smetanův tragism nikdy neutkvěl v pesimismu a negaci. U Smetany vždy nakonec vítězí *katharse*, již se katastrofa povznese z pesimismu do vyšších sfér. Milada umírá za usmířeného H dur, Dalibor odchází za rytířských tónů. Fibich ale, ve smyslu romantického dramatu Wagnerova, tvoří svůj důsledný mračný tragism pesimistický v Nevěště messinské a Hippodamii a osobní tragism opět pesimistický v Hedy. Proto také u Fibicha nenajdeme tónů jásavých nebo tónů komiky nebo hřejivého, kladného humoru, jako u Smetany. Zde stojí reálný, v život věřící klasik vedle pesimistického romantika. Možno říci, že tím české tragické opeře se dostává dvojí cesty; jednak Smetanovy, ve smyslu katharsí vykoupeného a očištěného tragismu (Šárka Janáčková, Pastorkyně, Eva Foersterova, Vina Zichova), jednak Fibichovy, ve smyslu neusmířeného, pesimistického tragismu (Ostrčilova Legenda z Erinu).

Fibichův romantický typ je patrný také v osobních osudech mistrových. V rámci této studie budiž jen dovolena zmínka o tom, jaký zde byl poměr osobních zážitků k tvorbě Fibichově. Zde pak opět se nevyhneme srovnání se Smetanou za účelem patřičného objasnění. Po době objektivní tvorby,

kdy Fibich je veden snahou, vytvořiti nové stylové principy v naší dramatické hudbě (Nevěsta messinská, Hippodamie), nastává doba Fibichova subjektivismu, kdy skladatelovým inspiračním zdrojem se stává láska k Anežce Schulzové. Je to v naší hudbě po prvé, kdy osobní erotika zasahuje tak hluboko do tvůrčí činnosti. Spatřoval bych v tom rysu něco, čím se Fibich podstatně liší od generace našich umělců-buditelů, jichž Smetana je vyvrcholitelem. Tato generace byla stále naplněna *ideály nadosobními*, touhou sloužit celku, národu. Není o tom pochyby, že Smetana také hodně miloval a miloval vždy s plnou horoucností, s plnou odevzdaností a s plnou vášní. Ale jakmile přistoupil k tvorbě, ozval se v něm ten velký hlas odpovědnosti k národu — a tento hlas mu byl zdrojem inspirací. Osobní erotika vystupuje u něho zcela zřídka, nejvíce ke konci života jakožto vzpomínka na Kateřinu, vzpomínka vykoupená ovšem všemi krutými útrapami tehdejšího jeho života. Fibich je naproti tomu typ zcela odchýlný. Patří již generaci, která nebyla naplněna oněmi nadosobními ideály, nýbrž dovede se oddati svým osobním citům až k *dekadentnosti*. Fibichova tvorba, Bouří počínajíc, je toho dokumentárním svědectvím. V tom se opět projevil plnokrevný romantism Fibichův.

Často v předchozí úvaze srovnáván byl Fibich se Smetanou. Stalo se tak vždy proto, aby tím jasněji vynikl individuální tvůrčí typ Fibichův. Nyní ale několika slovy souhrnně o tomto poměru. Hostinský, vycházející z formových kritérií a hlavně z poměru Smetany a Fibicha k Wagnerovi, viděl ve Fibichovi přímého pokračovatele Smetanova. S jeho stanoviska byl to ovšem postřeh správný. Pohlédneme-li však do Fibichova individuálního typu skladatelského podle kritérií, jež zde byla naznačena, dojdeme k výsledku jinému. Smetana ve své tvůrčí povaze, ve svém hudebním myšlení a ve své tvůrčí metodě roste z klasicismu beethovenského. Princip jeho tvorby je klasický. Jeho inspirace našly mnoho podnětů v romantismu Chopinově a Lisztově, ale základ

všeho, princip tvůrčí, ono pevné a organické domyšlení a dotvořování, je rys klasický, beethovenský. Naproti tomu Fibich jest *čistý typ romantický*. S klasicismem nemá společného nic; roste jedině z německého romantismu. Proto každý z nich má svůj vlastní poměr k tragismu. Je jisto, že Fibich Smetanu ctil a že Smetana dal mnoho Fibichovi výrazově. Ale tvůrčí metoda — a to je rozhodující — zůstala u obou různá. Fibichův poměr k Smetanovi má především význam mravní: mladý umělec s plnou vahou svého přesvědčení se dává do služeb Smetanovy myšlenky. Umělecky však Fibich je zcela *odchylným typem vedle Smetany*. Ve Fibichovi po prvé u nás promluvil romantism, a to ústy umělce, jenž byl schopen dědictví romantismu přenést na naši půdu.

A v tomto plnokrevném, vybraném a současně *ojediněném* romantismu Fibichově byla zároveň hlavní příčina tragiky Fibichova případu. Především Fibich přichází se svým typickým romantismem k nám opožděně. V době, kdy Fibich žil, hlásily se k slovu již nové proudy umělecké, především realism. Snad nejlépe to vysvitne z toho, když si uvědomíme fakt, který na první pohled se zdá býti neuvěřitelný: Fibich byl o pouhá 4 léta starší nežli — Janáček (*1854). Tedy ve stejné generaci dva typy: snivý romantik a prudký, výbojný realista. A za druhé: čistý romantism, jak byl vyvinut v Německu, na naší půdě nikdy nenašel úplného ohlasu. Vždy byl změněn a dostalo se mu nového zbarvení. Smysl pro realitu, vstřípený národu dlouhým politickým a kulturním útlakem, vždy si přibarvil romantické touhy po absolutnu a nekonečnu a pesimistickou nespokojenost s realitou. Fibich toho ale nepostřehl a stal se u nás typem čistého, vyhraněného romantismu hudebního. A tak našel porozumění u několika jemně organisovaných duší, které dovedou pochopit prchavou atmosféru romantického kouzla. Ale široká veřejnost byla chladná.

Zde pak přicházíme k rysu Fibichovu, který jeho zjevu zabezpečuje navždy trvalý význam v naší kultuře. Je to

mravní síla a pevnost jeho charakteru. Fibich dobře věděl, že je izolován v naší veřejnosti. Snad si ani neuvědomil toho příčiny. Co by při jeho inspiračním bohatství bylo snazšího, nežli nadeběhnouti vkusu obecnstva za cenu popularity? Ale neučinil toho nikdy. *Byl vždy sobě věren,* i když musel vidět, že svět kolem spěje již za něčím jiným. A v tom byla a bude vždy jeho síla.

*Hudební rozhledy, roč. II. 1925/26,
číslo 3—4, str. 37—40. Red. VI.
Helfert a L. Kundera.*

Helfertovo hodnocení Fibichovy tvůrčí osobnosti patří již do doby brněnského Helfertova působení, kdy Helfert dospívá k vytvoření osobitého systému (ovšem nijak pevně uzavřeného) názorů v nejjširším slova smyslu hudebně estetických. Podle Helferta základním úkolem hudební estetiky a vědy o hudbě je provést estetickou analýsu uměleckého tvaru, uměleckého objektu. Toto zaměření především na pole analýsy čistě hudební však u Helferta nijak neznamenalo přervání svazků, pojících umělecké dílo s jej obklopující a určující mimohudební skutečností. Helfertovo úsilí směřovalo pouze k zdůraznění specifických rysů hudebního projevu, jejichž výzkum je vlastním úkolem hudební vědy. Nelze popřít, že právě tímto badatelským přístupem podařilo se Helfertovi i v krátkých portrétních skizzách odkrýt mnoho věcí, jichž si do té doby naše hudební věda nepovšimla nebo jejich výzkum odsunula stranou, ačkoli jsou závažné pro začlenění daných uměleckých zjevů do vývojové linie české hudby.

Dokladem toho je právě přetiskovaná stat' o Zdeňku Fibichovi. Helfert zde odmítá postoj české hudební vědy a hudební veřejnosti k Fibichovu dílu, postoj, který byl charakteristický svým jednostranným „uznáváním" nebo „neuznáváním". Helfert vychází z nesporného faktu, že Fibich má své místo ve vývoji české hudby a klade si za úkol postihnout ty základní rysy Fibichovy tvůrčí osobnosti, kterými je určen jako umělec a odlišuje se od ostatních postav české hudební tvořivosti. Tímto základním rysem u Fibicha je jeho romantismus, který roste převážně z německých kořenů a dospívá k nám ve Fibichovi značně opoždě-

ně; v tom tkví i tragika Fibichova uměleckého osudu. Tento romantismus se vyznačuje i jistými skladebnými principy, jež klade Helfert do protikladu s principy beethovenskými a smetanovskými. Nejvýraznějším jejich znakem je převaha inspirace nad tvůrčí prací, zatím co u myslitel-
ských typů velikosti Beethovenovy nebo Smetanovy jsou obě tyto rovnocenné složky plně vyváženy. Helfert si všímá i jiných otázek, zejména pak řeší Fibichův poměr ke Smetanovi a srovnává jejich umělecké typy i postavení v rozvoji české hudby.

Svou myšlenkovou a metodologickou podnětností má tato stať význam i mimo okruh bádání fibichovského; tím spíše musí si jí důkladně povšimnout každý vážnější pokus o nové hodnocení Fibicha.

Helfert o Fibichovi napsal mimo příslušné stati v knize *Česká moderní hudba* (Olomouc 1936, nakladatelství Index) též článek *Zdeněk Fibich. Skizza jeho umělecké povahy* (Brno, Socialistická budoucnost 15. X. 1919) a *Zd. Fibich* (v časopise Hudební besídka II—1925 /26). Z ostatní literatury: Zdeněk Nejedlý: *Zdenko Fibich. Zakladatel scénického melodramatu* (Praha 1901, Hejda & Tuček). Otakar Hostinský: *Vzpomínky na Fibicha*, (v časopise Dalibor 1902, 1908/09). Anežka Schulzová: *Zdenko Fibich. Hrstka upomínek a intimních rysů* (Praha 1950, Orbis). *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*. Vydal Artuš Rektorys (Praha 1951—1952, díl I—II, Orbis).

XII.

MODERNÍ ČESKÁ HUDBA NA SVĚTOVÉM FORU

Celková situace evropské hudby v dnešní době vysvětluje, proč moderní hudba česká, jejíž vývojové podmínky souvisejí s podmínkami hudby evropské, nevykazuje dosud tak význačných zjevů, jako byli Smetana, Dvořák a Janáček a z pozdější generace Novák a Suk. Evropská hudba totiž — podobně jako výtvarné a slovesné umění a jako veškerý duchovní život evropský — je v stadiu přerodu. Dnes zajisté prožíváme sice vysoce zajímavou, ale zároveň nadmíru svízelnou a dramaticky napjatou dobu přerodu dosavadních hodnot duchovní kultury, a ten přerod se v umělecké tvorbě jeví jako přeměna celého životního stylu. Dnešní doba — dneškem lze nazývat dobu asi od ukončení světové války — usilovně hledá nové projevy a formy, jimiž by precisovala svůj poměr k naléhavým otázkám rozbouřeného sociálně-politického a duchovního dění. Hledá, to znamená, že někdy nalézá, někdy experimentuje, někdy jde po chybných cestách. Ti, kteří vyrostli v ustálených a pevně zakořeněných hodnotách klasicismu a romantismu, jsou nutně zmateni a nakloněni vidět v této nedefinitivnosti dnešního životního stylu pouhý rozvrat a úpadek toho, co předcházelo. Ale ten, kdo si zvykl dívat se na vývoj lidské kultury s vysoké perspektivy staletí a tisíciletí, chápe dobře ten dnešní vír a shon po novém projevu stylovém nikoli jako zánik minulého,

nýbrž jako přípravu a nástup budoucího. V hudbě toto stadium přechodu v nový styl je patrné zvláště zřetelně. Dosa-
vadní předpoklady hudební představivosti, na nichž spočí-
vala hudba barokní, klasická a romantická, se podstatně
mění. Na př. pojmy konsonance a disonance nabývají zcela
nového obsahu, neboť dnes přestává být disonancí to, co jí
bylo ještě před nějakými 20 nebo 30 lety. To pak má své pro-
nikavé důsledky, neboť dnešní melodie, která dříve rostla na
staré představě konsonance a disonance a na harmonii, za-
ložené rovněž na těchto představách, se v důsledku toho
musí podstatně změnit. Nastává zkrátka doba přerodu, v níž
se hledají nové hudební principy výrazové a stylové. Je to
podobná doba, jako byla na konci renaissance a na počátku
baroka, asi v letech 1550—1600, kdy dřívější polyfonie ustu-
povala znenáhla nové představivosti hudební na základě
harmonie a melodie, vyrůstající z moderního cítění dur —
moll. To však znamená, že dnešní doba přerodu nemůže dojít
ještě k něčemu definitivnímu a syntetickému. Je to doba
hledání, připravující nástup velkých syntetických zjevů,
které vždy přicházejí, až když nové principy stylové se vy-
jasňují. K tomu patrně nedojde tak brzy, neboť v této věci
je hudba, jako všechny ostatní projevy tvůrčího ducha, pou-
hým článkem ve velkém dění sociálně politického a duchov-
ního přerodu, který nyní Evropa těžce prožívá.

Díváme-li se z této naznačené perspektivy na moderní
hudbu českou, pak vidíme, že nelze od ní čekat zjevy té uce-
lenosti a definitivnosti, jako jsme mohli uvést v době vrchol-
ného romantismu. Takové zjevy nemá ostatně ani evropská
hudba. Takový Schönberg, Stravinskij, Prokofjev, Hinde-
mith a j. jsou skladatelé, jimž při všem obdivu k jejich prů-
bojnosti a objevitelství nelze přiznat onu syntetickou veli-
kost, jakou se vyznačovali takový Monteverdi, J. S. Bach,
Mozart, Beethoven a j. Jsou to však stateční a proto tak ob-
divuhodní bojovníci a harcovníci nového stylu.

Tak je tomu i v hudbě české. Také v ní se děje právě vy-

líčený přerod a také v ní se objevují stateční skladatelé, kteří mají snahu, aby šli s dobou za novým stylovým projevem třeba za cenu ztráty okamžité popularity. Již v díle Novákově a Sukově je mnoho, co ukazuje na tento průboj k novým stylovým hodnotám. Totéž platí o Otakarůvi Ostrčilovi (1879—1935). Jeho jméno sice neproniklo dosud do ciziny tak, jak by zasluhoval, ale to není překážkou, abychom právě na něho neupozornili jako na významný zjev, který udržoval krok s evropskou moderní hudbou a dovedl po svém vyjádřit onu dobovou touhu po novém stylu, položiv hlavní důraz na pevnou technickou stránku hudební tvorby. To se jeví v operách (Poupě 1910, Legenda z Erinu 1920, Honzovo království 1933) i v dílech orchestrálních (Impromptu 1911, Suita 1912), zvláště v monumentální Křížové cestě (1928). Pro genesi jeho projevu je vedle jeho učitele Zd. Fibicha nejvýznamnější Gustav Mahler. Po té stránce znamená Ostrčil osobité vyrovnání moderního českého skladatele s uměním Mahlerovým. Je při tom charakteristické, že Ostrčil si přizpůsobil ty stránky Mahlerova projevu, které umělecky jsou nejhodnotnější, zvláště jeho uvolněnou polyfonní představivost.

Mahler, který v prvních dvaceti letech tohoto století vyvolal v evropské hudbě urychlený vývoj směrem k hudebnímu modernismu, způsobil značný ohlas i v české hudbě té doby. Vedle Ostrčila je třeba jmenovat zvláště Karla Boleslava Jiráka (1891), jenž patří dnes k nejznámějším zjevům evropské hudební veřejnosti. Jeho osobnost se zjevnou převahou intelektualismu ho takřka předurčovala k tomu, aby se stal svou symfonickou, komorní a písňovou tvorbou významným zástupcem moderního hudebního konstruktivismu v Čechách.

Svou cestou šel neohroženě Ladislav Vycpálek (*1882). Jeho hudba vycházející z důsledné polyfoničnosti někdy barbarského rázu a jeho hluboká meditativnost, zdvihající se často k extatickému pathosu, jsou do té míry exklusivní,

že dosud jeho hudba nenašla ani na domácí půdě té odezvy, jaké by zasluhovala. Proto také jeho vokální díla, která mají pečeť tvůrčí velikosti, Kantáta o posledních věcech člověka (1921) a Blahoslavený ten člověk (1933, inspirováno osobností T. G. Masaryka) jsou dosud málo známa v cizině. A přece jeho zjev má všechny známky světové úrovně; je na výši evropské techniky kompoziční, roste z domácích zdrojů a z pevně vyhraněné osobnosti skladatelovy.

Položíme-li si otázku, kteří mladí čeští skladatelé nejúčinněji zasáhli do zmíněného vývoje evropské hudby k novým stylovým principům a kteří při tom také dosáhli největší odezvy na evropském hudebním fóru, pak možno vysloviti dvě významná jména: Bohuslav Martinů (*1890) a Alois Hába (*1893). Martinů dospěl k své skladatelské technice, zmáhající nové zvukové problémy důsledně pojatou lineárností hudebního myšlení, a ke svému britkému a vtipnému hudebnímu výrazu na základě hudby Stravinského a moderní hudby francouzské, zvl. Rousselovy, již poznal v Paříži, kde se usadil r. 1923. Z těchto podnětů rostl v pozoruhodnou tvůrčí individualitu, orientovanou rusko-francouzskou hudební modernou a uplatňující přitom českou melodičnost a smysl pro zvukové kouzlo. Znamená tedy Martinů samostatnou reakci české hudební tvořivosti na krajní pokrokové směry západoevropské hudby. V této synthesi se v posledních letech stále více uplatňují tradiční rysy české hudby, zvláště příklon k hudbě lidové. Martinů si touto svou orientací získal zároveň takového uznání v Paříži, jakého se po době našich hudebních emigrantů v 18. století dosud nikomu z českých skladatelů nepodařilo dosáhnout. V Evropě znamená dnes Martinů vynikajícího reprezentanta české moderní hudby. Alois Hába má význam podobný, ale jeho vývoj šel jiným směrem. Přiklonil se z počátku k Schönbergovi a jeho škole a k Busonimu a odtud čerpal četné podněty na své dráze, vedoucí za novými zvukovými výboji. Hába představuje v moderní české hudbě nejradiálnějšiho

avantgardistu a hledá neohroženě nové slohové a výrazové principy.

To ho přivedlo k pokusům o hudbu čtvrttónovou a šestinotónovou a jeho teorii nethematického slohu. Dovedl zcela odvrhnout stylové předpoklady dosavadního hudebního vývoje. Že dílo, takto složené, nemůže přinášet samé definitivní hodnoty a že je v něm mnoho hledání, je samozřejmo. Ale je Hábovi ke cti, že má odvahu hledat a objevovat nové cesty třeba za cenu nepopularity, ba i úsměšků. Jméno jeho je v Evropě ceněno tam, kde otázka pokroku a nových výbojů v oboru tvůrčího ducha je považována za stěžejní otázku pokroku evropské duchovní kultury. Dnes vytvořil již školu, jejímž předním členem je jeho bratr Karel Hába (*1898).

Nakonec aspoň zmínku o těch skladatelích, kteří dosud nepronikli na evropském fóru tak, jako skladatelé právě uvedení, ale jejichž dílo přináší hodnoty, které si zaslouží pozornosti evropské kulturní veřejnosti. Sem patří konstruktivista Rudolf Karel (*1880), v jehož komorní, symfonické a kantátové hudbě je mnoho přejato z dnešní stylové orientace evropské, kdežto v operách se přiklání více k tradici. Polyfoničností svých oper se zařadil čestně do skupiny předbojovníků za nový styl Otakar Zich (1879—1934). Extatický melodik Emil Axman (1887) se ve svých pozoruhodných symfoniích a kantátách uvědoměle obrací k tradici a krodným kořenům moravským. Jaroslav Křička (*1882) zabočil na dráhu hudebního humoru a vtípu, B. Vomáčka (*1887) po začátcích, v nichž se jevil jako jeden z nejslibnějších českých modernistů, zanechal této dráhy, oddav se tradiční melodičnosti, Otakar Jeremiáš (*1892) usiluje o to, aby spojil smetanovskou tradici s moderním cítěním, František Pícha (*1893) jde neúchylně vpřed, opíraje se o Sukovo dílo, Vladimír Polívka (*1896) patří k nejsvědomitějším avantgardistům dnešní české hudby, podobně jako Jaroslav Ježek (*1906), František Bartoš (*1905) a Iša Krejčí (*1904). Také

Pavel Bořkovec (*1894) je ve svých orchestrálních dílech orientován západoevropskou modernou, kterou spojuje se svým zdravým hudebním fondem. Vedle něho Emil Hlobil (*1901) má převahu konstruktivního intelektualismu. Je přirozené, že ze školy Janáčkovy, mistra, jenž měl tak živý smysl pro nový moderní projev hudební, vyšli také žáci, jejichž skladby svou hodnotou patří do této skupiny. Tak Jaroslav Kvapil (*1892), svým uměním ne nepodobným M. Regerovi, osobitý lyrik Václav Kaprál (*1889), jehož Uspávanky (1934) našly oblibu na evropském fóru, intelektualista Vilém Petrželka (*1889), pokračovatel v Novákově konstruktivismu, Pavel Haas (*1899) se živým smyslem pro moderní zvukové sensace a meditativní Osvald Chlubna (*1893), výborný instrumentátor.

V celkovém přehledu jeví se přínos české hudby do evropské kultury za dobu asi posledních 20 let zase v podstatě stejně jako v 18. a 19. století, ovšem s tím rozdílem, že vzhledem k přechodné době stylového přerodu se za posledních 20 let nesetkáváme se zjevy té syntetické velikosti, jako byli Smetana nebo Dvořák. Základní charakter je však týž: světová úroveň umělecká a přitom jako zvláštní dar opět ona specificky česká melodičnost a harmonická svěžest. Tyto rysy, jež možno prohlásit za osobitě české vzhledem k tomu, že vystupují již od středověku ve srovnání s evropskou hudbou jako něco příznačně českého, jsou v posledním dvacetiletí české hudby na první pohled snad méně patrné. Aspoň ti, kteří se dosud nedovedli vymanit z romantického a klasického hudebního cítění, rádi nařikají nad úpadkem melodičnosti v moderní hudbě. Zapomínají však, že rodící se moderní styl hudební nutně si žádá nových melodických obrátů, protože mu melodika romantická nemůže stačit. Rodí se tedy v evropské hudbě nový pojem melodie, t. j. melodie, vyvěrající z oné nové představivosti hudební, která je založena na zcela novém obsahu pojmu konsonance a disonance. A v tomto procesu si česká hudba uhazuje své čestné

místo. Neboť moderní melodika česká, srovnávaná se současnou moderní melodikou evropskou, má stále onen starý základní znak svěžesti a spontánnosti, třebaš nyní na půdě moderního melodického výrazu.

*V publikaci: Co daly naše země
Evropě a lidstvu. Praha 1939, str.
190—192.*

Helfertův kladný a činorodý poměr k soudobé hudbě první republiky (1918—1938) našel také výraz v jeho článku, jež znovu otiskujeme. Je to v podstatě výtah z jeho České moderní hudby (Olomouc 1936, Index). Helfert chtěl zde dokázat, že i moderní česká hudba, zvláště dílem Bohuslava Martinů, má co říci světu a dala světové hudbě jistý přínos. Někteří skladatelé, o nichž Vlad. Helfert mluví, zemřeli v druhé světové válce nebo po osvobození. Emil Axman zemřel r. 1949, Jaroslav Ježek 1942, Václav Kaprál 1947 a Pavel Haas 1944 (v koncentračním táboře).

Cenné je Helfertovo konstatování, že v období do druhé světové války je patrný v české hudbě veliký přerod, což úzce souviselo se sociálně

politickými otázkami tehdejší rozbourané doby. Správně charakterisuje tehdejší hudbu jako hledání, tápání, v němž není definitivního tvaru. Vyzdvihuje charakteristický přínos jednotlivých českých skladatelů, dívá se s výhradou na Hábovu čtvrttónovou hudbu, ale chválí jeho odvahu. Všimá si však hlavně stránky melodicko-harmonické a staví do pozadí ideu i obsah. Proto také za typický znak moderní české hudby opět považuje — jako v české hudbě předcházejících století — bezprostřední melodickou živost a harmonickou svěžest.

Literatura: Jar. Borecký: *Stručný přehled dějin české hudby* (1928). — Vlad. Helfert: *Česká moderní hudba* (1936). — Jos. Bartoš: *O proudech v soudobé hudbě* (1924). — Vl. Helfert—E. Steinhard: *Die Musik in der Tschechoslovakischen Republik* (1938). — Pazdírkův hudební slovník naučný, 2. sv.

XIII.

NEČASOVÝ MISTR

Jemnému a křehkému kouzlu Foerstrových oper budeme právi tehdy, jestliže pochopíme celou uměleckou povahu tohoto tvůrce, vždy hluboce v sebe zabraného a vždy hledajícího v sobě a ve svém Bohu podněty ke svým inspiracím. V hudebních projevech Foerstrových bychom marně hledali nějaké ostré, odbojné akcenty, které by dávaly tušiti povahu, jež dovede vzdorně se postavit svému okolí. Z jeho tónů také nezaslechnete něco, v čem by se prozradil onen démonismus, který tak posedl třeba Beethovena, Smetanu, Janáčka, Musorgského a j. Jde světem, či spíše *kolem* světa a z něho dolehne k jeho vnitřnímu sluchu jen to, co přijme jeho pokojná, pokorná, milující a věřící duše. Všechn ten divoký vír, jenž jej obklopuje, živelná prudkost vášní, bouřlivé touhy, nesmiřitelné boje, to vše je svět, jenž pro tohoto mistra oddané, pokorné a snivé lyriky neexistuje. Celý život Foerstrův a celá jeho tvorba je odříkává pouť za láskou a za Bohem. Je to takový Dostojevského Aljoša, jehož se nedotknou vzdemuté vlny divokých lidských vášní, které kolem něho bouří. Dovede nanejvýše jimi trpět a před nimi se utíkat do nejzazšího koutku svého srdce, ale nedovede nikdy pronikavě jim navzdory křiknout, vzchopit se v divokém rozmachu a postavit se proti přesile do boje. Jeho láska je vždy odříkává a proto vždy zahalená v jemný závoj melancholie. Jeho láska mu zároveň ukazuje cestu k Bohu.

Tak Foerster se stává mistrem písně, v níž tato pokorná lyrika dochází nejucelenějšího výrazu a mistrem sborové tvorby, kde zvláště texty Sládkovy mu umožnily, aby hudebně vyjádřil ten svůj typický lyrismus, jenž se v gradacích zdvíhá nikoliv směrem stupňované vášnivosti, nýbrž směrem víry a k Bohu.

A podobný ráz mají i jeho opery. K jeho opernímu dílu třeba přistupovat se srdcem svátečním. Neboť nenajdete tam nic, co v hojně míře poskytuje veristická a realistická opera. Nenajdete tam strhující podívané, nezaútočí na vás živelný proud scénického dění; nezažijete drásavých divadelních dojmů. Tento prudký dramatický život se nesnáší s jemným kouzlem Foerstrovy hudby; jeho opera — jako všechno jeho umění — roste z jeho oddaného a pokorného lyrismu. A jen na tomto základě pochopíte jeho opery, aniž v nich budete hledat něco, co v nich není a při povaze jich tvůrce ani být nemůže.

To se ukazuje již v jeho první opeře „Deboře“ a nejtypičtěji se projevilo v „Evě“. Žádný odboj, žádný prudký konflikt, jakým bouří např. Janáčkova „Pastorkyně“. Tato Eva, to je ustavičná píseň o Evině lásce a o její pouti za „rájem“. A dramatická gradace a dramatický vrchol roste opět z lyrického základu, v tom, kterak na konci Eva, nesena extatickou vidinou svého „ráje“, odchází za svým štěstím branou své smrti. A totéž je v „Nepřemožených“ a v „Srdci“. Stále týž lyrický základ dramatické tvorby. Jenomže v těchto posledních operách Foerstrových k lásce, jakožto hlavní inspiraci mistrově, přistupuje bolest, „rodná sestra lásky“.

Jen jedině operní dílo je naplněno jasnou pohodou, přímo renesanční plností života, a to je komická opera „Jessika“, vzácné dílo, které vedle Smetanových komických děl znamená typ pro sebe.

Foerster v celé své tvorbě a zvláště ve svých operách vždy stál jakoby mimo tento svět. Jeho svět byl vždy pevně uzavřen v jeho srdci a v jeho mysli. V něm nalézal vždy svou

jistotu a svůj pevný břeh. A tak jeho umění bylo vždy nečasové a zdá se, zůstane nečasové. Nenajde se nikdy mnoho těch, kteří dovedou pro posilu, útěchu a povzbuzení si chodit nikoliv do okolního světa, nýbrž do hlubin vlastního nitra. Ale kdo dovede aspoň na chvíli, prost nánosů živlů, jež jej obklopují, sestoupit do těchto oblastí a přinést otevřené srdce dílu Foerstrovu, najde v něm chvíli čisté útěchy, poučení i povznesení.

A vrátí se posílen mezi ostatní život, aby tím pozorněji naslouchal jeho živelné a strhující melodii.

*Divadelní list Národního divadla
v Brně, roč. 5, 1929, č. 9, str. 97—98.*

Helfert ve své krátké studii charakterisuje osobnost a tvorbu J. B. Foerstra a za hlavní její znaky pokládá lyričnost, Foerstrovu schopnost vnitřního soustředění a jeho náboženskou víru. Helfert pak ukazuje, jak se tyto rysy Foerstrovy osobnosti odrážejí v jeho tvorbě operní, jak jí dávají ráz zcela odlišný od opery vycházející z verismu a opery usilující

O realismus. Helfert se domnívá, že pro svoji vzdálenost kypícímu životu

může být Foerstrova operní tvorba i pro citlivého vnimatele jen zastávkou a okamžikem spočinutí, nemůže však nahradit ono přímé ztotožnění s proudem života, jak je nalézáme u takového Smetany nebo Janáčka.

Helfert zde ovšem příliš vyhranil a zúžil uměleckou tvář Foerstrovu.

I když Foerstrův postoj ke světu měl náboženský základ, přece jen Foerster jako umělec nestál mimo tento svět. Naopak, jeho tvorba, zvláště sborová a písňová, ve svých nejvyšších vrcholcích právě vychází z důvěrného sblížení se životem, jeho krásami a bolestmi.

Z literatury o Foerstrovi postačí uvést sborník *J. B. Foerster. Jeho životní pouť a tvorba 1859—1949* (Praha 1949, Orbis; zde též soupis Foerstrových děl i literatury o Foerstrovi).

XIV.

VÍTĚZSLAV NOVÁK

Šedesáté narozeniny mistra Vítězslava Nováka jsou vhodnou zevní pobídkou k tomu, abychom si uvědomili, co přinesl naší hudbě tento skladatel, který vkročil do naší hudební kultury se zvláštním, pro něho tak typickým odbojným elánem. Dnes nutno říci, že odbojné, často ironicky přihrocené gesto Novákovo nebyla pouhá grimasa revolučního mládí; za touto janošíkovskou maskou se skrýval bohatý fond tvůrčí a stejně bohatá tvůrčí vůle, a obě tyto složky hnaly skladatele do nových, průbojných činů. Novákova revolučnost nebyla destruktivní. V tom bych viděl jeho skutečnou *velikost* v našich hudebních dějinách, že Novák při všem svém odbojnictví byl vždy duch vysoce konstruktivní, budovatelský, tedy duch venkoncem kladný, který dal naší moderní hudbě posmetanovské a podvořákovské nové, a to velice pevné základy. Dnes se rádo zapomíná, že Novák, když vystoupil v naší hudbě jako vyhraněný umělec, znamenal velikého *průbojce, objevitele* nových hudebních obzorů, že Novák to byl, který do naší hudby po Smetanovi dal nového světového ducha, dosud u nás neznámého. Tím, jakož i celou jeho tvůrčí osobností nabývá Novák v dějinách nejen naší hudby, nýbrž i v celém vývoji naší moderní duchové kultury důležitého místa historického; dnes je Novák z nejdůležitějších pilířů našeho hudebního vývoje. Neříkám to pod dojmem dnešního jubilea; formuluji to na základě pevných důvodů,

jež dává dosavadní dílo Novákovo a jež buďtež zde aspoň nejstručněji shrnuty.

Novákem vchází do naší hudby především nová, moderní individualita. Po době obrozenského heroismu, která je charakterisována jmény Smetana a Dvořák a vedle strohého realisty Janáčka a jemného snílka Foerstra je Novák typem moderního člověka, rodícího se 20. století, t. j. doby, kdy zrak umělců se odvrací od romantických ideálů k subjektivním touhám a smutkům a k přírodě. Je to doba charakterisovaná jednak symbolismem a dekadentstvím, jednak impresionismem. Z těchto posledních výběžků romantismu roste Novák a stává se typickým mluvčím této generace. Zdrojem jeho inspirací, z nichž roste jeho dílo, je jednak příroda a život v této přírodě, tedy především život lidový. Dnes je dostatečně známo, co Novákovi znamená tento lidový život valašský a slovenský a dnes snad se také uznává, že Novák dovedl tímto zdrojem obohatit naši hudbu o tóny, jaké jinak nebyly myslitelné. Novák se neomezil na pouhé transkripce lidových písní valašských a slovenských. Jemu *celý* život lidový byl mocným zážitkem, jenž se v jeho tvůrčím nitru *přetavil* v ony nové, dosud u nás neslyšitelné tóny. Dokladem je taková Slovácká suita nebo Dědův odkaz. Tento lidový život — to lidové bouřlivé junáctví se zpěvem na rtech — to byla pro Nováka velká láska, která jej neopustila. A i když se jí na chvíli odcizil v době, kdy tvořil svá velká díla symfonická a kantátová — přece nikdy na ni zcela nezapomínal a znovu se k ní vrátil v poslední své opeře Dědův odkaz.

A druhým jeho zdrojem, jenž je příznačný pro celou generaci Novákovu, je jeho vášnivá, smyslně zbarvená touha subjektivního erotismu. Dvojice symfonických básní „Touha a Vášně“ — to je pro Nováka tak typické. Díla odtud rostoucí se vyznačují neobyčejným vzepětím tvůrčích sil a tvůrčí vůle. Tato díla mohutně působí svým velikým heroismem moderního člověka. Jsou nesena úžasným vírem rozpoutaných citových živelů. Ano, *strhující živelnost* charakte-

risuje tato díla, jako je Sonáta eroica, ale hlavně Touha a Vášně a Bouře. Z těchto zdrojů vytěžil Novák tóny v naší hudbě zcela nové; jsou to tóny dravé, touhou bičované vášně.

Vedle těchto zdrojů, které si Novák našel sám a k nimž byl přiveden svou vlastní, tak vyhraněnou individualitou lidskou i tvůrčí, byl zde ještě jeden, více vnějšího rázu, který však pro jeho umělecký svět znamenal velmi mnoho. Bylo to hnutí francouzského hudebního impresionismu, které se počalo šířit kolem r. 1900. Na Nováka hluboce zapůsobily nové zvukové vymoženosti a nová tvůrčí metoda Debussyho. Ovšem, dosud není tato otázka uspokojivě a přesně rozřešena, neboť není dosud jasno, nakolik Novák se stal stoupcem Debussyho impresionismu a nakolik sám hnutí impresionistické předběhl. Jisto je, že v jeho tvůrčí individualitě je mnoho, co v něm mohlo vyvolat tóny blízké impresionismu zcela samostatně a nezávisle na vnějších vzorech. Rozhodně však našel Novák v impresionismu tvůrčí směr, který byl jeho umělecké povaze nadmíru blízký. Tak se stává Novák u nás prvním uživatelem tohoto tehdy moderního směru evropské hudby, uživatelem, jenž k impresionismu měl hluboký vnitřní vztah, daný společnou povahovou základnou. Tento čin Novákův má opět svůj velký historický význam. Tím se stal Novák u nás energickým a nebojácným šířitelem nových hudebních obzorů. Dnes rádi něco podobného považujeme za více méně samozřejmé. Ale tehdy to byl čin dalekosáhlý a odvážný. Znamenalo to uplatnění zcela nové orientace naší hudby, která dotud se opírala takřka výhradně o hudbu německou. Novák přichází s touto moderní francouzskou orientací a výsledek se dostavil ve zcela nové, dotud nezvyklé zvukové představitosti podle způsobu Debussyova směru. Je to čin, jenž pro naši hudbu má historický význam, obdobný, jako když Smetana se vyrovnával s tehdy novým směrem Lisztovým.

Ale tím daleko ještě není vyčerpán význam Novákův. V umění záleží vždy hlavně na tom, jak dovede tvůrce své

podněty zužitkovat, co z nich dovede vytvořit. A tu budiž řečeno hned předem, že v tomto „jak“ a „co“ vidím nejvlastnější *velikost* Novákovu. Novák totiž si vytvořil svůj vlastní způsob hudebního vyjadřování, a to způsob tak vyhraněný, že „novákovskou hudbu“ poznáte naráz mezi tisíci jiných příkladů. Je málo případů tak ostře ražené individuálnosti skladatelské, jako je tento Novákův.

Na tomto místě ovšem není možno tuto otázku podrobně rozvádět, protože by to vedlo k detailním otázkám čistě hudebním. Ale aspoň tolik budiž řečeno, že Novák si vytvořil svůj vlastní nový a odvážný způsob harmonického vyjadřování, že má svou rytmiku, ovlivněnou značně lidovou rytmikou valašskou a slovenskou, a že má svůj vlastní typ melodických projevů. Již to by mu zaručovalo jeho význam ve vývoji naší hudby, neboť tím se stal Novák velice významným obohatelem českého moderního hudebního výrazu. Pokuste se odmyslit si Nováka z naší hudby a neporozumíte naší moderní hudbě, neboť na Novákovi a jeho hudebních objevech buduje dnes celá jeho veliká škola. Svým objevitelstvím hudebním a svým odvážným novotářstvím stal se totiž Novák zároveň zakladatelem naší nejnovější hudby a dělí se o tuto zásluhu s mladším Josefem Sukem. Ale k tomuto všemu přistupuje jeho tvůrčí metoda. Novák je zajímavý tvůrčí typ, v němž horká a prudká inspirace se pojí vjedno s pevnou *tvůrci vůlí*. Rys intelektualismu a voluntarismu tvůrčího je u Nováka velmi silně vyvinut, ale vždy je vyvážen tvůrčí bezprostředností, onou žhavou tvůrčí vášní, která je rovněž pro něho tak příznačná. A ve spojení těchto dvou složek vidím hlavní základ Novákovy *velikosti*. Neboť Novák tím se stává *myslitelským typem tvůrčím*, jenž v důsledku své *tvůrčí* vůle je schopen budovat veliké, pevně skloubené stavby hudební. Je tedy zároveň typem architektonickým.

Novák si osvojil mistrovskou techniku, s jejíž pomocí dovede sprádat svá pevná logická hudební pásma. Nejsou to mrtvá pásma, nýbrž pevné organismy, naplněné prudkým

tepem vášnivého tvůrčího nitra. Tímto myslitelským a budovatelským rysem stojí dnes Novák blíže Smetanovu tvůrčímu typu, blíže, nežli se při prvním pohledu zdá. Proto také k vrcholným projevům dospěl Novák tam, kde své budovatelství mohl rovnomocně spojit se svou tvůrčí vášnivostí; je to v Touze a Vášni, v Bouři a v kvartetu D dur a je to v symfonických partiích Dědova odkazu. Tato tvůrčí metoda Novákova, založená na ukázněné tvorbě a zamítající lacinou a okamžitou improvisaci, spojená s oněmi novými výboji hudebními, činí z Novákova zjevu něco zcela mimořádného. Novák dnes má plné právo být nazýván *velikým* mistrem.

Tento význam Novákův zdůrazňuji zvláště v dnešní době. V nejnovější době se uplatňují tendence, které nejsou příznivé Novákovu umění. Hesla antirornantismu, asentiimentalismu a podobné nicoty se stavějí proti skutečnému velkému umění. Ale Novák může s klidným sebevědomím pohlížeti na své dílo: všechna ta hesla blednou vedle skutečného velkého umění, jako je jeho. Takové umění, budované s tak velkou poctivostí a s takovým zápalem, nebledne, neboť bylo tvořeno sub specie aeternitatis. Dlouho ještě v naší moderní kultuře bude zjev Novákův mezi předními sloupy, kdy věci těch, kteří nad Novákem krčí rameny, budou zapomenuty. S tímto sebevědomím necht' pohlíží dnes náš velký jubilant na své dílo a to dejž mu také posilu k uvedení dalších tvůrčích plánů.

Feuilleton v Národní politice
XLVIII, 5. XII. 1930, č. 334.

Poměr Vladimíra Helferta a národního umělce Vítězslava Nováka byl přátelský. Svědčí o tom vzájemná korespondence, Novákova návštěva koncertu Orchestrálního sdružení v Brně, na jehož pořadu byly skladby Novákovy (1931) i jeho návštěva u nemocného Helferta ve vinograd-

ské nemocnici za okupace (1942). Novákův význam v moderní české hudbě do druhé světové války kladl Helfert na roveň Smetanově zakladatelské činnosti v druhé polovině 19. století. Oba dovedli domácí národní zdroje obohatit o zdravé nové proudy světové hudby. K článku, který otiskujeme z Národní politiky, připojuji na dokreslení neznámý Helfertův dopis Vít. Novákovi z Brna ze dne 4. listopadu 1936.

Vážený a ctěný mistře,

zároveň Vám posílám svou knihu o moderní české hudbě a prosím Vás, abyste ji laskavě ode mne přijal. Byla psána v myšlenkách na Vás. Neboť Vy jste vytkl české hudbě posmetanovské nový směr, dal jste jí nový smysl a vybojoval jste jí nové vývojové možnosti. Bez Vás je moderní česká hudba ne-myslitelná. Tento Váš veliký, nedozírný historický význam musí zůstat v české kultuře jednou pro vždy pevně zaznamenán. O to jsem se ve své knize pokusil a to nikdy nepřestanu zdůrazňovat. Jste zakladatelem české hudby 20. století.

S těmito myšlenkami jsem psal knihu a proto Vám ji dnes posílám s vroucím přáním, aby se česká hudba dočkala od Vás dalších velkých činů a abyste Vy, drahý Mistře, poznal, jak Vám česká kultura a všichni, kdo to s českou hudbou myslí doopravdy, jsou neskonale vděční za Vaše velké dílo.

Poroučí se Vám v úctě a pozdravuje Vás

Vladimír Helfert.

Vlad. Helfert psal o Novákovi vedle stati v *České moderní hudbě* (Olomouc 1936, Index) samostatnou studii *Konce hudebního naturalismu v České kultuře II—1913*, č. 6, str. 97—100 a v článku *Novák i Ostrčil* v časopise Index, listu pro kulturní politiku, III. roč., Brno 1931, str. 65.

XV.

DVĚ ZTRÁTY ČESKÉ HUDBY

JOSEF SUK, OTAKAR OSTRČIL

Stín anděla smrti vsutku padá na českou hudbu; Otakar Zich, vynikající hudební kritik a skladatel, zemřel 9. června 1934 a Jiří Herold, stejně proslavený jako violista a člen Českého kvarteta, zemřel brzy po něm 13. listopadu 1934. Zcela nedávno následovaly však dvě ještě vážnější ztráty, neboť těsně po sobě zemřeli dva skladatelé, kteří spolu s Vítězslavem Novákem nejlépe reprezentovali generaci, která na začátku 20. století dala nový obrat české hudbě: Josef Suk 29. května 1935 a Otakar Ostrčil 20. srpna 1935. Oba byli vyhraněné osobnosti, ačkoliv se lišili ve svých názorech na hudbu.

Josef Suk, syn venkovského učitele a ředitele kůru, narodil se 4. ledna 1874. Zdědil bohatý a spontánní hudební talent, jakto bylo běžné v českých učitelských rodinách, o čemž tak příznivě píše Charles Burney ve svém „Musical Journey“ z roku 1773. Toto dědictví určilo téměř celý jeho pozdější umělecký vývoj. Po celý svůj život, i když dosáhl plné zralosti, zůstal Suk svými kořeny v této tradici a vždy lnul s téměř pathetickou láskou ke své rodné zemi a rodné víšce. Stav, ve kterém Suk zastihl českou hudbu, když přišel do Prahy, aby studoval na konservatoři, byl druhým rozhodným činitelem při tvoření jeho umělecké osobnosti. Bylo to kolem roku 1890, když Antonín Dvořák dosáhl vrcholu své kariéry a světové slávy a v uznání toho byl jmenován pro-

fesorem pražské konservatoře. Bylo jen přirozené, že mistr uvedl žáka do světa hudby. Dvořák se stal nejen Sukovým učitelem skladby, ale byl mu také nejvyšší inspirací — inspirací, která držela Suka v zajetí po mnoho let. Suk se stal jedním z nejintimnějších a nejhrolivějších Dvořákových žáků a utvářel své umělecké krédo podle svého učitele. Suk čerpal z Dvořákova hudebního výrazu a jeho barvitosti. Objevil v něm svůj vlastní hudební svět a byl okouzlen myslí tak hluboce spřízněnou s jeho vlastní. Dva spontánní a původní hudebníci z českého venkova našli jeden druhého a blízká podobnost jejich talentů dostatečně vysvětluje hluboký vliv staršího z nich. Jako další významný vliv můžeme uvést jiného důležitého činitele pro Sukův další umělecký vývoj: mimořádná vypělost a předčasná zralost i po stránce skladatelské techniky, které Suk dosáhl jako žák konservatoře ve svých 18 letech. Mimo to je tu ještě další rovněž neobyčejně významný činitel — jeho záhy vyvinutý smysl pro instrumentální barvitost a orchestrální zvuk. O Sukovi lze říci, že je výlučně instrumentální skladatel. Všechny jeho hudební myšlenky jsou přímo vázány na nástroje — především na skupiny nástrojů a obzvláště na orchestr. Tato charakteristika byla ještě zdůrazněna jeho studiem houslové hry u výborného učitele Bennewitze. Také po této stránce ukazuje Suk svou příbuznost s Dvořákem, velkým mistrem instrumentace. Až do roku 1902, t. j. do svého 28. roku, Suk vyrůstal v dvořákovské tradici. Skladby tohoto období mají téměř výlučně lyrický charakter. Události jeho života to však vysvětlují. Bylo to období jeho lásky k Dvořákově dceři Otylce, která se později stala jeho ženou. Proto jeho hudba překypuje šťastnými melodiemi a mladým romantickým nadšením. Citová stránka úplně převládá a převyšuje stránku intelektuální. Suk ovládal již tak dokonale techniku skladby, že necítil žádných překážek ve svém hudebním vyjadřování. Po několika nezralých dílech vydal Serenádu pro smyčce op. 6, své nejcharakterističtější dílo tohoto období. Její lyrický

a hloubka, melodická bohatost stylu Dvořákova, úžasná technika a stavebná jistota jsou vskutku až zarážející u skladatele teprve osmnáctiletého. Stejně význačné rysy lze nalézt v jeho kvartetu op. 11 (1896), ve kterém se rovněž zrcadlí jeho náklonnost k Dvořákovi, a v mnoha jiných menších skladbách. Symfonie E dur op. 14 (1897—99) je však již mistrovským dílem tohoto prvního období. Suk v ní ukazuje svůj jedinečný smysl pro hudební barvitost a skvělou instrumentaci. Každá nota v tomto celém jemně utkaném hudebním předivu má svůj vlastní charakter. Objevují se zde však již prvky, které dávají tušit další vývoj. Jsou tu místa neobyčejné technické jemnosti, která převyšují dvořákovskou tradici, a v pomalé větě se již nejasně rýsují stíny tragické předtuchy. Zde Suk opouští idylický pramen inspirace, ze kterého až dosud čerpal, a zdá se vyrůstat v nového člověka. Je zde již náznak Suka reformátora a novotáře. V těchto skladbách se však objevuje ještě jeden nový rys: ozvěna mytické minulosti Čech a pověstí umístěných pozdějšími básníky do minulosti. Z těchto základů se vyvinula tři díla, všechna velmi charakteristická pro Sukův romantický názor: hudba k Zeyerově dramatické pohádce „Radúz a Mahulena“ (op. 13, 1897—98), která je plná romantického vznícení; hudba k Zeyerově dramatické legendě „Pod jabloní“ (op. 20, 1900—01) a jeho „Elegie“ (op. 23, 1902), komponovaná po přečtení Zeyerovy epické básně „Vyšehrad“. Julius Zeyer, básník mystického romantismu, byl tehdy Sukovu srdci nejdražší. Jednou se již skoro zdálo, že Suk ztratí sám sebe v jiném romantismu tohoto pohádkového světa.

Ale jeho impuls probíjet se vpřed za novými výboji na poli hudby nedopřál mu odpočinku. Kolem roku 1900 k němu začaly pronikat mohutné ozvěny evropské hudby. Jako člen Českého kvarteta poznal poslední hudební směry na svých častých zájezdech po Evropě. V cizině byla získávána v hudební tvorbě nová půda. Debussyho impresionismus,

Regerův konstruktivismus a začátky Schönbergova expresionistického stylu ukazovaly jasně, že nadvláda hudebního romantismu je u konce a že hudba se musí vydat na moře dosud neprobádaná. Tyto inspirace nemohly zůstat bez účinku na Sukovu činnost. Byl však příliš individuální, než aby úplně podlehl těmto vlivům. Přizpůsobil si je a stmelil je se základy, které si vytvořil dvořákovskou tradicí. Tak začalo druhé období Sukovy životní dráhy: hledání nového zvuku, nové techniky a nového výrazu v hudbě. Suk se stal vedle Nováka a Ostrčila hlavním průkopníkem českého modernismu v hudbě.

Tito tři mužové ohlašovali novou epochu české hudby. Generace, která položila základy české hudební tradice, velcí mistři Smetana, Dvořák, Fibich a Janáček, odešla, a nová generace se dovolávala uznání pro své tažení za novými proudy v evropské hudbě 20. století. První známku změny možno nalézt v Sukově Fantasii pro housle (op. 24, 1902 až 1903). Toto dílo sice ještě ukazuje vliv romantické tradice Dvořákovy, ale je tam také již něco nového. Dílo vyšlo ze smělé představy, obsahuje plno nových a odvážných technických jemností, nové typy melodií a je proniknuto radostným nadšením i silou výrazu. „Fantastické scherzo“ (op. 25, 1903) pro orchestr má podobný charakter. Symfonická báseň „Praga“ (op. 26, 1904) není snad úplně úspěšná po stránce řešení problémů formy, ale ukazuje cestu k velké individualisaci ve výrazu a stavbě a je dalším krokem v Sukově instrumentačním mistrovství.

V této době prohloubily Sukův vnitřní život dvě ztráty a vyzbrojily ho pro nové výboje. 1. května 1904 zemřel náhle Dvořák a brzy nato jeho dcera Otylie. Suk, který nikdy předtím neprožil tragedii, byl hluboce rozrušen, když mu smrt odňala jeho druhého otce i milovanou ženu. Náhle se mu zjevil život se vší tragickou výrazností. Z jeho utrpení se zrodila nová díla, která ukazují další pokrok jeho tvůrčí síly. Platí to zvláště o symfonii „Azrael“ (op. 27, 1905—06). Ta

byla přímo inspirována smrtí, která učinila konec jeho rodnému štěstí. Po období radostné a téměř idylické pohody, kdy se tragedie pouze rýsovala, ale nebyla prožita, Suk vytvořil dílo přímo tragické inspirace. Pole jeho inspirace se náhle prohloubilo a rozšířilo. Cyklus klavírních skladeb „O matince“ (op. 28, 1907) je ryze intimním doplňkem k symfonii. Přechod k novému období ukazuje symfonická suita „Pohádka léta“ (opus 29, 1907—08) a cyklus skladeb pro klavír „Životem a snem“ (op. 30, 1909). V těchto dílech se Suk pomalu osvobozuje z pout subjektivismu a připravuje se na díla emocionálně neosobní.

Toho dosáhl teprve v posledním a co do významu největším období svého života. Tři díla tvoří nejvyšší vrchol jeho zápasu. Především je to jeho jednovětý kvartet (op. 31, 1911), který není jen pouhým výrazem subjektivního stavu mysli, nýbrž je dílem nového stylu a nových myšlenek. Skladatel, který již dosáhl jedinečné individuálnosti hlasů, směřuje nyní k nové odvážné technice a k novému velmi složitému výrazu, který neztrácí ani na jasnosti ani na vyrovnanosti. Dokonalý mistrovský výraz je spojen s velkou myšlenkou — a tato synthesisa, jednou dosažena, zůstává stále v jeho dosahu. Tento styl přenesený do orchestru nalézáme v symfonické básni „Zrání“ (op. 34, 1912—17). Je to obdivuhodná partitura plná složitých detailů a úzkostlivého vyvažování hlasů. „Zrání“ jako dílo vrcholné instrumentace a naprostého mistrovství techniky patří k největším orchestrálním dílům své doby. Poděkování, naprosto nesobecké poděkování za dar vyzrálé tvořivosti, dodává thematické jednoty.¹ Avšak největší Sukovo dílo je jeho poslední skladba „Epilog“ (op. 37, 1920—34), symfonie pro barytonové sólo a sbor. Základní myšlenkou je smíření lidstva a bratrská láska mezi všemi lidmi. V této skladbě se Suk oprostil od jakékoli subjektivní emoce a povznesl se do sfér, kde vlastní já nic neznamená. Čistě hudební stránka je ovšem

¹ Suk použil jako námětu básně Antonína Sovy.

spjata s tímto pramenem inspirace. Suk tu dosáhl vrcholu orchestrálních možností a technických jemností. Teprve zde je jeho osobnost dovršena prvkem intelektualismu, který byl dříve často potlačován ve prospěch téměř až příliš bohatého citového života. Právě na samém vrcholu tvoření jsou tyto prvky stmeleny v jednotu výjimečné velikosti.

Sukův vývoj je obdivuhodnou cestou od spontánní hudebnosti k mistrovskému umění stavby díla, ve kterém raná melodická invence je spojena s důslednou a přísnou logikou a subjektivní cit nahrazen neosobní objektivní vroucností. Pro tento vývoj jsou zvláště charakteristická tři díla: Azrael — Zrání — Epilog. Ta tvoří skutečně velkolepý cyklus symfonií, které ukazují celý vývoj skladatelova ducha. Osud rozhodl, že Epilog měl uzavřít nejen mistrovo dílo, ale také jeho život.

Otakar Ostrčil, který se narodil 25. února 1879 v Praze na Smíchově, představuje docela odlišný typ tvořivé osobnosti. Zatím co Suk pokračoval v tradici spontánního hudebníka, tak charakteristického pro českou hudbu, Ostrčil v sobě nese mocné dědictví intelektualismu. Jeho otec, pocházející z Moravy, byl lékařem na Smíchově. Společenské prostředí, ve kterém Ostrčil vyrůstal, mělo zajisté vliv na podivuhodnou odměřenost jeho slovního i hudebního vyjadřování. Rovněž začátek jeho umělecké dráhy byl zcela odlišný. Byl žákem Zdenka Fibicha, který představuje nejčistší typ romantika v české hudbě. Ve svých prvních skladbách, které každého potěšily jistotou výrazu a melodickým bohatstvím, Ostrčil byl úplně v zajetí kouzla Fibichova romantismu. To je nejlépe patrné v symfonické básni „Pohádka o Šemíkovi“ (op. 3, 1899), ve smyčcovém kvartetu H dur (op. 4, 1899) a zvláště v jeho opeře „Vlasty skon“ (op. 5, 1902—03). Je skutečně překvapující, s jakou stylovou jistotou zpracoval skladatel — tehdy teprve 25letý — dramatický materiál, který Karel Pippich vybral z českých bájí o dívčí válce. V této opeře je mnoho fibichovského způsobu skladeb-

né techniky, ale jsou tam také místa připomínající Wagnerovu „Valkýru“. To je zcela přirozené, neboť děj opery se částečně Valkýře podobá, přesto však pronikají na povrch Ostrčilovy osobní rysy, jeho vzácná schopnost pro dramatickou objektivisaci, jeho zápas o monumentalitu a obdivuhodná vroucnost jeho hudebního výrazu. Fibichův vliv můžeme sledovat také v melodramu „Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici“ (op. 6, 1904). V symfonii A dur (op. 7, 1906) Ostrčil ukázal, že dovede komponovat také ryzí hudbu nezávislou na slovní inspiraci nebo programních podnětech. I zde je Ostrčil pod vlivem kouzla Fibichových romantických symfonií, zvláště jeho první symfonie F dur. Ale volná věta naznačuje, že zde již byl nový vliv, který působil na Ostrčilův vývoj, a to vliv Gustava Mahlera, který tehdy začal upouštět pozornost svými symfoniemi. V nich se dráždivě mísí poslední ozvěny romantismu a dekadence se začátky nového stylu při hledání objektivní struktury, která má být nezávislá na subjektivní náladě, tedy nový druh skladby vtělený do osnovy umělecké tvorby. Ostrčil, který byl vždy přitahován těmi, které uznával pro jejich morální a uměleckou velikost, stal se horlivým obdivovatelem Mahlerovým. Svět, v němž žil, byl svět Beethovenův, Smetanův, Wagnerova Tristana a zvláště Parsifala. Tato jména, a celá umělecká a morální atmosféra v nich obsažená, byla světem Ostrčilovým. V Mahlerovi viděl následovníka těchto velkých mužů. Od něho bral posilu pro své upřímné a neústupné sledování uměleckých ideálů. Od něho také odvozoval inspiraci pro technickou stránku hudby, neboť to byl Mahler, který přiváděl Ostrčila k polyfonii. Ačkoliv měl vždy cit pro polyfonickou strukturu, nikdy se mu nedostalo žádného povzbuzení v přirozené náklonnosti pro dílo jeho učitele Fibicha. Teprve když začal studovat poslední Beethovenovy kvartety a Wagnera, pocítil v sobě důvěru, že jeho odvaha byla oprávněná. Přesto však nenapodoboval Mahlera ani v jeho grotesknosti ani v démonismu, nýbrž spokojil se s těmi kladnými hodnotami,

kteřé směřují k přísnému objektivnímu strukturalismu. Ostrčilova reakce na Mahlerovo dílo je proto zcela určité nezávislá, ačkoliv jeho vliv lze vystopovat v melodramu „Balada česká“ (op. 8, 1906), jehož podkladem je báseň Jana Nerudy, a ve skladbě „Osířelo dítě“ (op. 9, 1908), zpracované podle lidové balady. Obě tato díla svědčí o Ostrčilových bohatých melodických zdrojích a o jeho vysokém idealismu.

Nový sloh je nejvíce patrný v jeho druhé opeře „Kunálovy oči“ (op. 11, 1908), za jejíž námět si vzal povídku Julia Zeyera a která znamená obrat v jeho vývoji. V tomto díle již definitivně opustil svou ranou koncepci romantické melodie a harmonie. Objevuje se zde nový harmonický a melodický typ a odvážnější technické jemnosti. Jako dramatické dílo sleduje opera ve své myšlence Wagnerova Parsifala, ale zvláště ve svém závěru je velmi podobná apotheose na konci Parsifala. Mnohem ucelenější a proto nejdůležitější dílo tohoto druhého období je komická opera „Poupě“ (op. 12, 1910) komponovaná podle komedie F. X. Svobody, kde Ostrčil ukazuje svou originalitu ve stylu a výrazu. Upřímnost a vřelost tak charakteristická pro jeho melodie je zde spojena s přehlednou stavbou, s logickým uspořádáním a se skvělou technickou dovedností. Je to dílo podivuhodně veselé a svěží, dosahující zároveň velké citové hloubky, a je možno v něm sledovat vliv J. B. Foerstra, který Ostrčila velmi zaujal. Psychologické pochopení, jež ukázal ve svém vyličení rostoucí lásky dívčiny, je velmi dobře znázorněno v této jednoaktové opeře. „Poupě“ zaujímá důležité místo v dějinách české opery a nepochybně by se ukázalo úspěšným dílem i v cizině pro svěžest zpracování a lyrickou náplň. Jeho pozdější skladby ukazují další pokrok. Sloh se stává přísně objektivním. Ve svých vnějších rysech se toto třetí období vyznačuje příkláněním k absolutní hudbě, t. j. k hudbě založené na jejích vlastních přirozených zákonech a nezávislé na logickém obsahu slovním. Ostrčil se tu jeví jako skladatel úplně individuální, výraz a sloh jsou však jeho

vlastní, takže se stal vedle Suka a Nováka největším představitelem modernismu v české hudbě. Hlavní rys jeho osobnosti, totiž intelektualismus, projevuje se velmi jasně. Jeho sloh se stává zásadně polyfonním. Jeho hudební představitelství je lineární, polymelodická, zatím co jeho harmonie je spíše výsledkem polyfonních kombinací. Nechce, abychom se dávali unášet odvážnými a neočekávanými melodiemi, ale spíše silným smyslem pro stavbu a gradaci a formální stručností skladeb komponovaných se vzácnou jistotou. Ostrčil vyrostl v pozoruhodného architekta s odvážnými hudebními koncepcemi. První jasná známka tohoto nového směru je patrná v jeho „Impromtu“ (op. 13, 1911), ale významnější díla měla teprve přijíti. V Suitě c moll (op. 14, 1912) vzdává svůj hold Mahlerovi a fuga v poslední větě je mistrovským příkladem moderní hudební stavby. Tento nový sloh nalezl ještě ušlechtlejší výraz ve skladbě „Symfonietta“ (op. 20, 1921), která je známá v cizině z provedení na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Praze v r. 1924. Ostrčil uplatnil tento nový sloh také v dramatické skladbě a to v tragické opeře „Legenda z Erinu“ (op. 19, 1920), komponované opět podle Zeyerova dramatu. Toto dílo zaujímá výjimečné místo v moderním hudebním dramatu čistotou přísného slohu a dramatickými kvalitami. Ostatní méně důležitá díla, jako mužský sbor „Česká legenda vánoční“ (op. 15, 1912) a cyklus mužských sborů „Prosté motivy“ komponovaný na básně Jana Nerudy jsou dalšími příklady Ostrčilova nového slohu. V něm sledoval absolutní důslednost, které dosáhl teprve v posledním stadiu svého vývoje. Zde musí být uvedena dvě velká díla, „Křížová cesta“ (1928) a opera „Honzovo království“ (1928—32). První dílo se skládá ze symfonických variací. Ušlechtilá inspirace a neochabující úsilí vytvořily toto skutečně veliké dílo. Soucit s utrpením Kristovým ho inspiroval k tragickému tónu a k lyrické hloubce. Síla citu vytvořila dílo hluboce dojímavé svou monumentální stavbou a vznešeným obsahem. „Křížová cesta“ je je-

den z největších výtvorů české moderní hudby. Poslední Ostrčilova opera sleduje stejnou myšlenkovou linii. Hlavním thematem opery „Honzovo království“ je soucit s trpícími a ideál věčného míru mezi lidmi. Děj opery je odvozen z jedné pohádky Tolstého. Ostrčil byl přesvědčený vyznavač ideálů Ruska a mohl proto vytvořit dílo naplněné upřímnou a optimistickou vírou v dobro a pravdu. Toto dílo bylo posledním z jeho skladeb, neboť zemřel brzy po jeho prvním provedení a už nedokončil skladbu, kterou začal komponovat krátce před smrtí.

Česká hudba ztratila v Ostrčilovi také dirigenta a ředitele Národního divadla v Praze. Rovněž zde sledoval svůj cíl metodicky a svědomitě. Byl důsledný při sestavování repertoáru prováděním celých cyklů oper českých skladatelů Smetany, Dvořáka, Fibicha a Nováka. Jeho přičiněním se Praha seznámila s posledním stupněm vývoje dramatické tvorby české a evropské. Navzdor mnohým protestům se mu podařilo uvést operu Albana Berga „Vojcek“. Ostrčil-dirigent doplňuje tvořivého umělce; jeden i druhý podávají obraz krásně jednotného uměleckého charakteru, jehož základními vlastnostmi byly systematická metoda, strukturalismus, monumentalita a upřímnost.

The Slavonic Review, Londýn, sv. XIV, čís. 42, duben 1936, str. 639—646. Přeložil Luděk Král.

Přetištění Helfertovy studie o Josefu Sukovi a Otakaru Ostrčilovi je důležité zejména proto, že nám ukazuje způsob, jak Helfert přistupoval k šíření znalostí o české hudbě v cizině. Ovšem nejen proto; i když Helfert

vykresluje portréty obou umělců odděleně a neprovádí přímé srovnání, přece se nám při pozorném pohledu ukazuje, jak je Helfert alespoň nepřímě srovnával, jak dovedl u každého vystihnout jeho typické rysy,

osvětlit vývojovou linii jejich díla a v několika náznacích i určit jejich postavení v hudbě české a světové. Helfertův poměr k tvorbě Sukově nebyl vždy jednoznačný. Zvláště v době, kdy na Helferta silně působil vliv osobnosti Zdeňka Nejedlého a kdy přejímal Nejedlým narysovanou linii vývoje české hudby (Smetana—Fibich—Foerster—Ostrčil), byl Helfertův poměr k Sukovi rezervovaný. Později, kdy Helfert dospívá k vlastnímu pojetí vývoje české posmetanovské hudby, mění i svůj názor na dílo Sukovo, čehož nejlepším dokladem je jeho řeč při promoci Josefa Suka na Masarykově universitě v Brně. Zcela jinak tomu bylo v Helfertově pojetí Ostrčila. Byl již naznačen poměr Zdeňka Nejedlého k Ostrčilovi. Odtud i Helfert, který byl s Ostrčilem v přátelském poměru z doby společného působení na Československé obchodní akademii v Praze, sledoval od samého začátku Ostrčilův tvůrčí rozvoj s porozuměním a sympatiemi. Tento poměr se v zásadě nezměnil ani později, kdy došlo u Helferta k onomu myšlenkovému přesunu, o němž byla již učiněna zmínka, a kdy Helfert rozšířil své pojetí vývoje české hudby i na jiné velké zjevy naší hudební tvořivosti a kdy vznesl některé výhrady proti stavebným principům, které se projevovaly u Fibicha a jeho přímých či nepřímých následovníků. Pokud jde o některé Helfertovy termíny (na příklad označení Ostrčila za strukturalistu), platí zde i ve všech přetiskovaných statích, že Helfert tyto termíny nechápal tak precisovaně a se vši jejich estetickou vahou, jako je my chápeme dnes.

Vedle příslušných statí v knize *Česká moderní hudba* (Olomouc 1936, Index) otiskl Helfert o obou umělcích: *Řeč při promoci Josefa Suka v Brně* (Tempo XIII—1934, 131) a článek *Novák i Ostrčil* (Index III—1931, č. 6, 65).

XVI.

BRNĚŇSTÍ

HUDEBNÍ SKLADATELÉ

Nové politické a v důsledku toho i kulturní poměry popřevratové utvořily z Brna druhé kulturní středisko naší republiky, které se hlásí často důrazným způsobem o účast na kulturním životě českém. Umělecký život v Brně se rozrůstá ve stále bohatší a mnohotvárnější organismus, a s ním i hudební život spěje k novým pokrokům. To je nejlépe vidět z toho, že v Brně dnes žije početná skladatelská obec, která má své vlastní znaky, jimiž se liší od skladatelské obce pražské.

Tyto znaky jsou určeny východiskem, z něhož většina brněnských skladatelů vyrostla v době svého uměleckého vývoje. Tímto východiskem je *Janáček*. Dnes sice Janáček již nedlí mezi brněnskými skladateli, ale jeho dílo zde stále žije, zvláště mezi mladší generací skladatelskou. Osobnost Janáčkova stále vtiskuje zvláštní ráz dnešní skladatelské obci brněnské, neboť většina z ní jsou přímí žáci Janáčkovi, ať ještě z doby před převratem, nebo z doby po r. 1918. Janáček tak znamená ohnisko, z něhož se šíří dnešní hudební tvorba v Brně. Druhý podnět, rovněž velmi mocný, pro vývoj brněnských skladatelů byl Vítězslav *Novák*. Jeho umění před převratem pronikalo do Brna s velikou intenzitou, hlavně zásluhou Filharmonického spolku Beseda brněnská a jejího tehdejšího dirigenta Rudolfa Reissiga. Premiéra monumentální Novákovy *Bouře* znamenala mocnou vzpruhu

pro hudební svět brněnský. Tak Novákovo umění bylo mezi brněnskými skladateli velmi dobře známo a vliv jeho začal doplňovat vliv Janáčkův. Z toho pak vyrostli někteří skladatelé, kteří přinášejí brněnské hudbě zase jinou tvářnost.

A konečně vliv Janáčkův se mísí, anebo je zcela nahrazen podněty jiných skladatelů domácích i cizích, což ovšem přispívá k mnohotvárnějšímu a bohatšímu obrazu hudební tvorby v Brně.

„Janáčkova škola“ neznamená řadu skladatelů, kteří by se sobě a svému učiteli podobali takřka k nerozeznání. Slouží jistě Janáčkovu ke cti, že při své tak ostře vyhraněné individuálnosti přece svým žákům ponechal takovou míru volnosti, že se mohli umělecky vyvíjet zcela samostatně, každý podle svých osobních sklonů a zálib. Proto se mezi žáky Janáčkovými setkáváme se skladateli značně odlišné umělecké fyziognomie.

Janáčkovu nejbližší stojí Joža Černík (nar. 1880) ve svých sborech a písničkách s průvodem klavíru i orchestru. Janáčkova následovatele v něm poznáte jednak podle rapsodické, neklidné mluvy hudební, jednak podle záliby v lidové písni, jejímž je osvědčeným sběratelem a znalcem. Pavel Haas, jenž v komorních skladbách z počátku se přidržoval hudby svého učitele, jde dnes vlastní cestou a vyznačuje se pozoruhodnou odvahou a vynalézavostí, která jej staví do přední řady skladatelů, kteří dovedou se zdarem si vydobývat nového zvukového výrazu. To dokázal zvláště jeho kvintet pro dechové nástroje.

Mísení vlivu Janáčkova s hudbou jiných skladatelů mělo vliv na uměleckou povahu Jaroslava Kvapila a Václava Kaprála.

Jaroslav Kvapil (1892) je dnes významná postava mezi českými skladateli. Je nadán bohatou, svěží a plnokrevnou hudebností. K tomu pak přistupuje jeho technická výzbroj, kterou si získal jednak u Janáčka, jednak u německého skladatele Maxe Regera. Proto vládne dnes bezpečně technikou

skladatelskou a to mu umožňuje při jeho talentu neobyčejně plodnou činnost skladatelskou. Kvapil se dosud se zdarem pokusil ve všech formách hudebních, s výjimkou opery. Jeho symfonie a kantáta ukazují, jak dovede se bezpečně pohybovat na půdě velkých forem. Při svém mládí má dnes nejrozsáhlejší činnost skladatelskou. Vyznačuje se bohatým melodickým fondem a hladkou vyjadřovací technikou. Ve skladbách poslední doby, smyčcovým kvartetem počínaje, spěje k větší koncentrovanosti své tvorby. V hudebním životě brněnském je znám také jako dirigent Filharmonického spolku Beseda brněnská. Mimo to je profesorem skladby na brněnské konservatoři.

Jiné povahy je Václav Kaprál (1889). Jeho celá osobnost i jeho hudba má povahu více intimní a v sebe uzavřenou. S Janáčkem má společnou horoucí, často prudkou citovost své hudby. Ale protože v mládí prožil intenzivně Chopina a protože prošel uměním Novákovým, ubránil se nebezpečí Janáčkovy rapsodičnosti. Jeho klavírní sonáty a smyčcové kvartety ukazují, že Kaprál se dopracoval dnes své vlastní individuálnosti, pro niž je příznačná hluboká citovost a melodická intenzita. Je lektorem hudby na Masarykově universitě v Brně. Kaprálovi nejbližší byl za války zahynuvší talentovaný mladý skladatel brněnský Hugo *Mrázek* (1889).

Zcela jinou tvářnost uměleckou má další žák Janáčkův Osvald *Chlubna* (1893). V jeho hudbě by nikdo nehledal Janáčkovu odchovance. Celá osobnost Chlubnova je zcela odchylná od Janáčkovy, a to také způsobilo jeho zvláštní umělecký charakter. Chlubnův svět je v sebe pohřížená kontemplace, která ráda přejde v mystické zanícení nebo tichou resignaci. Nemá té dravé útočnosti Janáčkovy; jeho svět je tichý, vyrovnaný svět samotáře. Proto mu byl bližší takový francouzský impresionista Debussy. Další jeho znak je vyvinutý smysl pro orchestrální barvy. Chlubna je vynikající instrumentátor a jeho nejvlastnějším vyjadřovacím nástrojem je orchestr. Chlubna nejraději se pohybuje ve velkých

formách hudebních, kde se může rozmáchnout ve svém širokém pathosu. Symfonické básně a opery — to je jeho svět. Do této skupiny patří též Břetislav *Bakala* (1897) a Josef *Blatný* (1891). Z nich Bakala se věnuje více reprodukci (dirigentství), Blatný pak vyniká ve své skladatelské činnosti zvláště čistotou a cudností výrazu a techniky skladatelské.

Další skupinu brněnských skladatelů tvoří ti, kteří se vyvinuli pod dojmem Novákova umění. Je to především Jan *Kunc* (1883). Vyšel z Janáčka a zvláště jeho mužské sbory ukazují výrazovou sílu Janáčkovu. Vedle toho spojil svou mladou lásku ke Dvořákovi s obdivem pro Nováka a ve svých písničkách a symfonické skladbě *Píseň mládí* stojí na stupni hudebního architektonismu, jak jej u nás v moderní hudbě vybudoval Novák. Jeho úřad ředitele brněnské konservatoře jej odvedl na delší dobu od skladatelské činnosti, a teprve nyní se zase k ní vrací větší měrou. V těchto skladbách z poslední doby jde Kunc více směrem přístupné melodie a nekomplikovaného hudebního výrazu.

Vilém *Petrželka* (1889) je nejvýraznějším představitelem Novákova směru v Brně. I on je žák Janáčkův, ale na jeho umělecký vývoj měl rozhodující vliv Novák. Je to vysvětlitelné celou osobností Petrželkovou; kloní se vždy spíše k intelektualismu, nežli k bezprostřednímu projevu. Proto mu nutně muselo býti bližší Novákovo umění, v němž ona stránka intelektualismu je silně vyvinuta, nežli prudké a živelné projevy Janáčkovy. Pro jeho hudbu je příznačná pečlivá, promyšlená konstrukce, která mívá vrch nad bezprostřední inspirací. Až do nedávna projevoval se Petrželka skladbami komorními, písňovými a sborovými (zvl. *Samoty duše*, *Cesta*, *Život*, *Štafeta*) a kantátou. Nejnověji vstoupil na půdu velké formy kantátové dramatickou kantátou *Námořník Mikuláš*. Je profesorem skladby na konservatoři v Brně.

Konečně jsou zde skladatelé, kteří vycházejí z jiných mistrů. Sukovým žákem je Vladimír *Štědroň* (1900), který ve svých komorních a orchestrálních skladbách projevuje

bohatý hudební fond a smysl pro barevnost myšlenek, kterou poznal u Suka, a Vilém *Blažek*. Z francouzské hudby d'Indyovy vychází Stanislav *Goldbach*. Má sklon k velkým formám, naplněným více technickou komplikací, nežli intenzivním projevem hudebním. Napsal skladby symfonické, kantátové, opery, i komorní díla.

Brněnská obec skladatelská není sice početně příliš velká, ale zato poskytuje obraz mnohotvárnosti. Neutkvěla na jediném směru, ale rozrůstá se směrem více skladatelských individualit. A v tom je nejlepší důkaz, že nové kulturní Brno má dostatek tvůrčích sil, které zaručují i jeho další budoucnost.

*Časopis Vzdělání a štěstí, II, Brno
1931, č. 2, str. 5—8.*

Helfertova přehledná stať o brněnských skladatelích byla psána právě před čtvrt stoletím. Odtud je zřejmo, že v charakteristikách nemůže být vždy zcela přesná a tím méně úplná. Přesto však téměř všechna její hodnocení si zachovávají i dnes svoji zásadní platnost a jsou dokladem toho, že hudební věda se může dobrat trvalých a pravdivých výsledků i v stručném posuzování nejživější současnosti. Od doby vzniku statí se ovšem v Brně mnoho změnilo; změnila se především celá společenská situace, mnozí skladatelé zemřeli nebo odložili pero, objevila se řada nových podnětů a jmen. Zachytit všechny tyto změny znamenalo by napsat novou studii o dnešních skladatelích v Brně. Omezujeme se proto jen na několik doplňků a poznámek. Helfert správně rozpoznal, že základním rysem hudebního Brna je spolupůsobení vlivu Janáčkova a Novákova, čemuž dal v poslední době nejvýraznější tvářnost v oboru reprodukčním zasloužil umělec a šéf brněnské filharmonie Břetislav Bakala. Dnes bychom mohli říci, že k těmto dvěma jménům přistupuje Bohuslav Martinů, jehož kult v Brně zapouští stále hlubší kořeny. A nyní pokud jde o biografické údaje. Pavel Haas zemřel jako oběť fašistické okupace v roce 1944. Profil Jaroslava Kvapila není ještě uzavřen; do operního oboru zasáhl Kvapil svou úspěšnou Pohádkou máje (premiéra přepracované

opery v Brně 1955). Václav Kaprál zemřel roku 1947, Vladimír Štědroň byl od 1940 mimo Brno, nyní na konservatoři v Praze (od 1952), Vilém Blažek je ředitel Kvapilovy hudební školy v Brně,

Z literatury uvádíme aspoň příslušné statě z Helfertovy knihy *Česká moderní hudba* (Olomouc 1936, nakladatelství Index), dále Jan Rácek: Leoš Janáček a současní moravští skladatelé (Brno 1940). O Černíkovi: Jiří Vysloužil, *K jubileu Josefa Černíka* (Český lid XLII—1955, str. 82). O Haasovi: Boh. Štědroň v úvodu k vydání Haasových Čtyř písní na slova čínské poesie (Brno 1948, Rovnost). O Chlubnovi: Boh. Štědroň, úvod k Chlubnovu dílu Chvalozpěvy osvobozené (v edici Nové české skladby, Brno 1948, se soupisem skladeb), Gracian Černušák, *Význačné životní jubileum* (Hudební rozhledy VI—1953, str. 502). O Kaprálovi: Ludvík Kundera, *Odešel Václav Kaprál...* (Tempo XIX—1946/47, str. 241). O Kuncovi: Boh. Štědroň, *K sedmdesátce Jana Kuncce* (Hudební rozhledy VI—1953, str. 292). O Kvapilovi: Ludvík Kundera, *Jaroslav Kvapil. Život a dílo* (Praha 1944, Hudební matice Umělecké besedy). O Petrželkovi: Leoš Firkušný, *Vilém Petrželka. Život a dílo* (Praha 1946, HMUB).

XVII.

FRANTIŠEK NEUMANN

Energie, jasný a nebojácný pohled do budoucnosti, podnikavost, která nezná nějaké obtížné problematiky životní, a při tom přímočará, upřímná a čestná povaha — tak se jeví František Neumann nejen v celém svém životě, nýbrž již ve svém mládí. Když měl před závěrečnou zkouškou na chrudimské obchodní akademii, napsal v jednom dopise ze dne 16. května 1891 rodičům tato slova:

„Maminka se mě ptá ve svém dopise, čemu bych se měl v budoucnosti oddat. Pan ředitel povídal nám již několikrát, a též jiní páni profesori, že je nejlepší pro toho, kdo v sobě cítí sílu a kdo chce ten jakýsi boj o život podstoupit, by vstoupil do nějakého velkozávodu a zůstal v něm dlouho, aby v tom oboru nabyl zručnosti a pak se stal společníkem firmy, kteří vždy bývají vítáni. Kdo ale nemyslí tak daleko a nechce se namáhat, ale též žádné jmění nastrádat, ten může jít buď k zásobovacímu dvoru neb k financím, poště anebo za úředníka do banky, továrny atd. *Já bych ale rozhodně chtěl to první.* Já se boje nebojím a jsem si jist, že cíle svého dojdou, když ne zde, tedy — v Americe. Kdybych se stal něčím z těch dalších věcí, musel bych si to za hřích pokládat a jednou sám sobě výčitky dělat.”

V těchto slovech je celý František Neumann! Cítil v sobě sílu a chtěl rozhodně podstoupit „ten jakýsi boj o život“. To byl jeho živel. Neumann a úředníček kdesi na poště nebo

u financů? Co by si počal se svou energií, se svými plány, které jej v tehdejší jeho fantasii vedly až do zaslíbené země vší podnikavosti, do Ameriky? A tak Neumann se stal „tím prvním“. Ale nikoliv v obchodním světě. O tom, že jej již tehdy znepokojovala hudba a vyplňovala každou jeho volnou chvíli, se v tomto dopise rodičům nezmiňuje. Však také věděl proč!

Jako přerovský rodák — narodil se 16. června 1874 — přinesl si na svět onen zdravý smysl pro realitu a pro praktičnost, již se vyznačují Hanáci. Tento povahový rys byl jistě ještě zesílen rodovým původem. Jeho otec František byl majitelem uzenářského závodu. Brzy po narození Františkově se přestěhoval do Prostějova, kde si založil na náměstí uzenářský závod, a odtud osudy rodiny Neumannovy jsou spjaty s Prostějovem. Syn František tam chodil do obecné školy a do nižší reálky, kterou vystudoval v létě 1888. Hudba jej lákala již od mala svou tajemnou mocí. Když mu byla 4 léta, zajel s ním otec do Vídně a ovšem navštívili Prater. V ruchu se malý Frantík ztratil a po delším hledání byl nalezen v rotundě u kapely, jak, zcela zabrán do sebe a zapomenuv na vše mimo sebe, naslouchá u velkého bubnu hudbě. A tak, když trochu povyrosl, začal se doma učit hudbě u učitele Tuška a Člupka. Ale rozumí se, že jeho rodiče s muzikou Frantíkovou neměli vůbec žádné plány. Čilý hoch byl určen předem k obchodní dráze, aby pokračoval v tradici své rodiny. Proto byl dán na obchodní akademii do Chrudimě, již absolvoval v létě 1891. Tehdy našel přitom dosti času, aby se dále vzdělával hudebně u tehdejšího chrudimského regenschoriho a skladatele, známého Aloise Hniličky. V Chrudimi bydlel u profesora Havlíka, s jehož synem Vladimírem hrával hojně na klavír na čtyři ruce.

Onen boj o životní cíle, o němž se zmínil v uvedeném chrudimském dopise, čekal ho dříve, nežli na to pomyslel. Ale byl to jiný boj, nežli jaký měl na mysli před absolvováním obchodní akademie. Byl to *boj o hudbu*. Hudba stále

více a více naplňovala nitro Neumannovo. Na druhé straně byla vůle starostlivých rodičů, aby se věnoval obchodní dráze.

Jak rozřešit tento rozpor? Nebylo zatím ještě třeba rozhodného slova. Cekala vojna a do té doby bylo možno se spojit zatímními ústupky s obou stran. Zkrátka: na podzim 1891 a na jaře 1892 ocitá se mladý Neumann v Praze jako zaměstnanec dopravní firmy Schenkerovy, kde měl být uveden v praxi ve styku s mezinárodním obchodním a finančním světem.

V Praze se otevřel Neumannovi zcela nový svět hudební a Neumann je tím ještě více strhován k hudbě, která stále více vítězí v jeho nitru. V Praze se dále hudebně vzdělával u Karla Šebora. Náhlý příval hudby se všech stran vyvolává v něm zprvu zmatek a krizi názorovou, jaká se dostavuje u každého umělce, nežli se postaví na vlastní umělecký základ. Dobrým dokladem toho je dopis z 26. února 1892, jež napsal svému kamarádu Vladimíru Havlíkovi, pozdějšímu řediteli brněnské zemské nemocnice.

„Musím se přiznat, že nedělal-li jsem po čas studií nic, teď nedělám teprv nic. Kromě úloh pro pana Šebora nedělám ‚rajn senkrecht kór‘ nic. Nemám jaksi k tomu chuť a nejsem dobře naladěn. Vždy začnu něco a nic nedodělám. V poslední době počal jsem dělat jeden mužský sbor, slavnostní pochod, smuteční hudbu, Kyrie, Benediktus a posud není ani jedno hotové. Stále jen mudruji a filosofuji, ale práci žádnou nevykonám. Abych ti podal příklad toho rozjímání, poslyš následující myšlenky, co jsem měl, když jsem šel večer z Tristana a Isoldy domů. Rozjímal jsem o hudbě Wagnerově, o hudbě ‚budoucnosti‘ a přišel jsem na konec k náhledu, že to hudba ‚budoucnosti‘ nikdy nebude. Wagner podal sice některé zásady, které mnozí skladatelé nynější pěstí,... ale opera tak, jak si ji Wagner myslel, nikdy nebude. To teprve přijde onen spasitel, který dovede v pravou strunu krásna hudebního uhodit. Můžeme říci, že Wagner byl jaksi Janem Křtitelem, předchůdcem Mesiáše... Zároveň s tím odvážil

bych se též tvrditi, že nynější reforma hudby kostelní (přivést ji na starý stupeň gregoriánského chvalozpěvu) též se neujme. Spíše bych myslel, že se ujmou velký polyfonní, velkolepě mohutný sloh Wagnerův na místě jednotvárného a jednoduchého chorálu gregoriánského. Takové a podobné myšlenky mi víří stále hlavou a nemohu se jich nijak zbavit... Vůbec jsem teď v poslední době špatně situován. Nevím, kdy se opět můj klid vrátí. Možná, až nastane jaro, což pevně doufám."

Názorovou krizi, již odhaluje tento dopis, vysvětliti dlužno jednak tím, že mladý Neumann neměl dosud učitele, který by mu mohl dát pevné základy umělecké. U Karla Šebora poznává nejrůznější směry hudební, aniž má možnost se v nich nějak bezpečně orientovat. „Vypůjčuji si pilně od pana Šebora klavírní výtahy a studuji je. Měl jsem doposud vypůjčeno: Ponchielli: Gioconda, Wagner: Fliegender Holländer, Bizet: La belle fille de Perth, Delibes: Jean de Nivelle, Saint-Saens: Henry XII, Massenet: Herodiade, Thomas: Francesca di Rimini, Delibes: Le roi l'a dit, Boito: Mefistofeles, Verdi: Simon Boccanegro. Jak vidět, samé moderní krásné věci a lituji, že ti je též nemohu dopřát slyšet" (týž dopis). V divadle poznal Tristana, Goldmarkovu Královnu ze Sáby, Auberovu Němou z Portici, navštěvoval filharmonické koncerty, zkrátka sbíral se všech stran zkušenosti a nové poznatky. Tehdy si také založil sešitek nadepsaný Zápisky, kam si s datem 19. února 1892 opsal humorovou causerii Povětrí z časopisu Dalibor 1884, v níž se ironisují zvukomalebné hříčky programních skladeb. Týž sešitek prozrazuje, že Neumann dal poslat Karlu Bendlovi některé své písně, sbor a části mše D dur — asi skladby, o nichž se zmiňuje ve svém dopise Vlad. Havlíkovi — se žádostí o posudek. Bendlovi odpověď si Neumann opsal do Zápisků:

„Pan Karel Bendi napsal o raně 23. III. 1892 následující kritiku, ač mne ještě neznal a posuzuje mé písně, sbor a úryvky ze mše do D dur:

„Jest velmi těžko předem určit, bude-li z talentu, který se s počátku dosti pěkně přičiňuje a vyvinuje to, co se od něho očekává — zdali na dráze vytknuté vytrvá. Zakusil jsem to již několikrát, že některý z mladých talentů, který velmi mnoho sliboval, úplně zakrněl. Z přiložených věcí, které jste mi k nahlédnutí zaslal, nemožno ani s určitostí udati, zdali je talentem, neboť nevím, zdali už se někde něco učil. Je-li samouk, tak je to dosti slušné a může z toho radost míti, že to dovedl napsat... Nejméně se mi líbí ty písňe a naopak zase nejpříhodnější se mi zdá býti ten mužský sbor. Kyríe a Benedictus jest málo slohové — není to v slohu kostelním — příliš světské myšlenky a obraty. Co se mi nejlépe na pracích těch líbí — jest zpěvnost a dobré vedení hlasů sborových. Myslím, že při pilném studiu by dotýčný mladý pán se vyvinul, ale musel by být velmi, velmi pilný, neboť dle zaslaných prací je vidět, že velká studia v hudbě dosud neprodělal. Zdá se míti také dobrý smysl pro instrumentaci!“ V dalším radí Bendi, aby si Neumann vzal za učitele skladby Fibicha nebo Josefa Foerstra.

Ve skladatelské pozůstalosti Neumannově, kterou chová sestra Neumannova paní Ludmila Kovaříková v Prostějově, se zachoval vedle zcela začátečnických a ještě neuměle zapsaných písni Zvon, Javor a voda a Královna, také sešit Tří písni na slova Al. Křikavy, datovaný v Praze v prosinci 1891. Patrně to jsou písňe, které dal Neumann poslat Bendlovi.

Tak mladý Neumann poznává, že v hudbě mu schází především a hlavně pronikavé odborné studium. Ale jak to spojit s povoláním, k němuž byl určen?

Ale tehdejší neklid a zřejmá duševní rozháranost měla ještě jinou příčinu. Byl to onen boj o životní ideály, jenž mu nyní nastával. Praha mu otevřela pohled na bohatství hudebního světa. Hudba jej stále více a pevněji uzavírala ve svou moc. Ale rodiče chtěli z energického a podnikavého synka mít budoucího nástupce ve svém závodě. Tento nutný konflikt se odehrával právě tehdy v únoru 1892. V uvede-

ném dopise píše o tom Neumann tam, kde se zmiňuje o ztrátě svého klidu. „K tomu všemu jsem teď v povážlivém konfliktu s rodiči, kteří stále mne nutí, abych se stal uzenářem, čemuž se já nechci podvolit. Situace je to velmi nemilá. Myslíím ale, že se to nějak přece napraví, třebaš pomalu, ale přeci.“

Pomalu, ale přeci — tato hanácká životní moudrost se osvědčila i na Neumannovi. Dříve, nežli mohl se cele věnovat hudbě, musel ještě projít jednou životní zkouškou, která měla ukázat sílu jeho odhodlání jít za hudbou. Od 1. května 1892 až do 2. května 1894 žil Neumann ve Vídni jako učeň v závodě dvorního uzenáře Ludvíka Weisshappela, jak o tom svědčí výučný list, datovaný ve Vídni dne 2. května 1894. Po jednoroční vojenské službě 1894—95 vstoupil 1. října jako tovaryš do závodu svého otce a 1. května 1896 mu zapsal jeho otec do jeho pracovní knížky toto vysvědčení: „Majitel této knížky pracoval co uzenářský tovaryš, byl pilný a vzorný, takže jej mohu každému doporučiti, a byl zdrav na svou žádost propuštěn.“ Hudbu přitom ovšem nezanedbával. Ve Vídni poznával a poslouchal, jak se to dalo. Upozornil také svého zaměstnavatele na sebe záhy obratností ve hře na klavír. V Prostějově pak bylo jeho místo všude tam, kde mohl vypomoci jako skladatel nebo výkonný hudebník. Především v rodinném kruhu přišel vždy 15. srpna ke jmeninám své maminky s nějakou příležitostnou skladbou. Také doba vojenské služby znamenala pro něho pilnou činnost skladatelskou. Z toho roku se zachovala chrámová skladba *Bonum est*, kterou složil Neumann 8. července 1894 k primici svého přítele K. Dostála-Lutinova, o vánocích napsal v Prostějově mužský sbor *Stoletý kalendář* (26. prosince) a z této doby pochází též první větší orchestrální skladba Neumannova, partitura baletu *V sladké pasti*, kterou napsal v Olomouci a datoval 23. června a 3. července 1895. *Pochod Einjähriger-Freiwilligen-Marsch* je asi rovněž z oné doby vojenské služby. Z koncertních podniků zvláště jedním

na sebe upozornil. Dne 6. ledna 1896 pořádal prostějovský Dobročinný komitét dámský koncert, jež mladý Neumann provedl s velkým orchestrem, sestaveným z ochotníků a z vojenské kapely p. pl. 54. Tehdy po prvé se ukázal Neumann jako obratný ogranisátor a dirigent — předzvěst potomního jeho působení v Brně. Provedl mimo jiné Saint-Saensův *Danse macabre*, Wagnerovu *Smrt Isoldinu* (zpívala H. Rolná), Dvořákův *Karneval*, od svého učitele Al. Hniličky *Pohádky* č. 1 a 3, a své skladby: *Moravskou rhapsodii* a *Feuilleton*. Partitura *Moravské rhapsodie* je zachována a je věnována Jos. Nešverovi. *Feuilleton* doplnil skladatel ještě o dva další a zapsal si je jako 3 *Feuilletons* pro klavír, op. 14 s datem Olomouc, 25. května 1896. Protokol zmíněného komitétu poznamenává: „Panu Fr. Neumannovi lze blahopřát k velkolepému úspěchu, s jakým se všechna čísla programu potkala. Obětavost, neobyčejná energie a obratnost jeho zaslужují plné uznání; osvědčil se jako dovedný dirigent a také jako slibný skladatel hudební.“ O jeho poměru k národním potřebám moravským svědčí jeho pochod *Me sme me*, který vydal ve prospěch matičního gymnasia v Zábřehu.

Toto všechno zajisté pomáhalo vyřešit onen konflikt, který v sobě jeho umělecké nitro nosilo již několik let. Bylo čím dále tím více jasno i v jeho okolí, že tento mladý tovaryš má před sebou jiné cíle, nežli pokračovat v obchodní tradici své rodiny. Sám pak jistě čím dále tím naléhavěji cítil nutnost toho, co mu již před čtyřmi lety vzkázal Karel Bendi: aby své hudební nadání dále pěstoval usilovným hudebním studiem, jehož se mu nedostalo v té míře a v té soustavnosti, jak toho bylo třeba, měl-li se vyvinouti v samostatného hudebního umělce.

S výsledkem toho všeho se setkáváme již téhož roku 1896: od podzimka studuje na lipské konservatoři, již opustil s diplomem r. 1897. A nyní nastává mu druhá fáze jeho boje: o umělecké uplatnění. Neumann zavrhl zabezpečenou existenci, která se mu nabízela v rodném domě, a volí nejistou

dráhu výkonného umělce. Jde za svým ideálem, jež si vytyčil a jemuž již zůstal věren. Vyzbrojen technicky, vkročil do svého nového života se svou odhodlanou energií, k níž se družila neúporná pracovitost. Nastává mu pohnutá a často málo povzbudivá doba kapelnictví u různých divadel v Německu, ale Neumann bojuje statečně a stoupá stále výše na své umělecké dráze. Začíná od piky. Je 1897 korrepetitorem divadla v Karlsruhe a 1898 u městského divadla v Hamburku, na to se stává 1899 prvním kapelníkem v Řezně a 1900 v Linci. Při tom všem našel ještě dost času pro komponování. Nemířil přitom nízko. Již 1896 byla provedena v Lipsku jeho opera Peri, ale bez trvalejšího úspěchu. Ouverturu k ní pak dal provést Neumann v prosinci 1897 v Praze na koncertě mladé generace. R. 1902 byla provedena v Linci jeho opera Markýz. Pak prochází menšími divadelními scénami v Liberci (1901) a v Teplicích (od 1902), až konečně zakotvil od 1. dubna 1904 jako druhý kapelník ve Frankfurtu n. M.

Působení ve Frankfurtu znamenalo pro Neumanna dobu přípravy pro pozdější činnost v Brně. Dostává se k opeře, která způsobem svého provozu patřila k prvním tehdejšími scénám v Německu. Měl proto možnost poznat organizaci práce u takového ústavu, styk se sólisty a s orchestrem a ovšem měl možnost doplnit si svou dirigentskou rutinu. U frankfurtské opery konal především onu neviditelnou, nenáročnou a nevděčnou práci, ba často dřinu, k níž jsou odsouzeni kapelníci, kteří nestojí v čele ústavu. Je to práce, která je — aniž to obecně vidí — základem uměleckého zdatu takové opery. Neumann ji konal obětavě a svědomitě, jak jinak při své čestné povaze ani nedovedl. Patřila k tomu nejen příprava oper dirigovaná prvním kapelníkem, nýbrž i povinnosti, které vyžadovaly od něho značnou pohotovost skladatelskou, jako úpravy, vložky baletní a pod. Tak na př. 30. září 1911 dirigoval premiéru operety Otto Schwartze Fräulein Teufel. Ale to neznamenalo pouze ji nastudovat. Neumann musel ji instrumentovat. K tomu přišla příprava

jiné premiéry. V jakém byl Neumann honu za té okolnosti, prozrazuje jeho lístek, jež psal 11. září 1911 svému otci do Prostějova: „Já mám děsnou dřinu. Již 30. t. m. má být premiéra Fräulein Teufel a já ještě s instrumentací nejsem hotov. Píšu neustále a doufám, že budu tento týden partituru mít dokončenou. Zítra mám premiéru opery Král na jeden den od Adama. Generální zkouška šla znamenitě." S premiérou Schwartzovy operety měl velký úspěch. Rovněž v Traviatě a Veselých ženách windsorských měl velké úspěchy jako dirigent. Vystupoval též jako koncertní dirigent a v této funkci na sebe upozornil zvláště na velkém lidovém koncertu pro dělnictvo koncem května 1909. Tehdy před obrovskou masou 25.000 posluchačů ve frankfurtské Festhalle dirigoval Beethovenovu Leonoru, Schubertovu symfonii g moll, Saint-Saensovo Rondo capriccioso a doprovázel na klavíru zpěváky. Již r. 1909 upozorňoval Frankfurter Musik- und Theater-Zeitung (č. 2) na to, že by Neumann pro své dirigentské schopnosti zasluhoval umělecky odpovědnějšího místa, nežli jaké zastává.

Všechna tato kapelnická dřina nijak nepotlačila skladatelské touhy Neumannovy. Neumann sám byl by protestoval, kdyby jej někdo chtěl prohlašovat za pronikavou tvůrčí individualitu. Sám dobře věděl, kde bylo jeho místo mezi skladateli. Také nikdy se nenutil do skladby nebo do stylu, kde by jeho síly nebyly stačily. Jeho hudební projev vynikal vždy přirozenou, nehledanou melodičností, prostou, jasnou harmonisací a formovou nekomplikovaností. Ve svém vývoji nepřišel ve styk s učiteli, u nichž by poznal, co znamená vyhraněná tvůrčí individualita. To mu nemohl dát ani Hnilička, ani Šebor. V Lipsku pak přišel do města Mendelssohnovy tradice, a to také zanechalo v jeho skladatelském projevu své zřejmé stopy. Opíral se vždy o skladatelský průměr německé hudby, při čemž dovedl jej osvěžit svou přirozenou melodičností, kterou si přinesl z domova. Z doby hamburského pobytu je zachován český Svatební

sbor na slova Karla Buriana z 8. května 1899 a Svatební píseň (J. Mathon) z 15. května 1899. Napsal četné písně, z nichž Vzpomínky vydal r. 1912 v Praze u M. Urbánka a 5 písniček tamtéž u Fr. A. Urbánka. Mimo to vyšly 3 písně ve Frankfurtu a řada jiných v Lipsku a u André v Offenbachu. V Praze na sebe upozornil nejdříve — necháme-li stranou onu ouverturu k Peri z r. 1897 — svými sbory, které vycházejí z Bendlovy zpěvnosti a proto nabyly značné obliby. Byly to smíšené sbory Jarní noc a Není to sen, jež vyšly u M. Urbánka 1905, a mužské sbory Morděři a Letní noc (u Fr. A. Urbánka). Zvláštní pozornost vzbudila jeho kantáta Bouře, která se ještě stále objevuje na repertoáru pěveckých spolků. Mimo to napsal ještě německou kantátu Heimgefunden, jež byla provedena 1907 ve Frankfurtu a vyšla v Stuttgartu. Z komorních děl napsal klavírní trio a dechový oktet, provedený po prvé 1905 v Praze. Sem patří též Ukolébavka pro housle a klavír, jež vyšla v Berlíně. Z orchestrálních skladeb byl již uveden Feuilleton, provedený v Prostějově 1896. Neumann upravil pak všechny tři své Feuilletony pro orchestr a napsal dále ještě Pekelný ráj a Potopený zvon. S jeho kapelnickým povoláním souvisela i nutnost psát balety. Podle jména je znám Pierrot a zachován je uvedený již balet V sladké pasti z r. 1895, jehož partitura nese stopy pozdějších oprav pro provedení v Německu. Melodram Pan vyšel v Brně u Barviče a Novotného. Jeho mše a chrámová motetta jsou patrně ještě z doby před kapelnickou drahou. Z příležitostných skladeb z doby frankfurtské budiž uvedena pohádková scéna Gänseliesel, op. 33, již skladatel vydal vlastním nákladem, Bühnengenossenschafts-Marsch a Schützenfest-Marsch z roku 1912 a valčík Pikante Blatter, jenž vyšel ve Vídni u Maasse.

Vrcholu dosáhla skladatelská činnost Neumannova v jeho opeře *Milkování* na textovou předlohu Art. Schnitzlera. Je to dílo, které stylově a hudebně stojí ze všech skladeb Neumannových nejvýše. Vychází z tehdejšího hudeb-

ního realismu veristického směru. Neumann v něm osvědčil své bezpečné dramatické cítění a také hudebně dovedl toto dílo obohatit, jako žádné jiné. Proto také Milkování (Liebele) se stalo nejen nejúspěšnější operou Neumannovou, nýbrž patřilo i k nejoblíbenějším operám německým. Bylo provedeno po prvé ve Frankfurtu n. M. 18. září 1910 a bylo provázáno hned při premiéře bouřlivým úspěchem. Vzbudilo okamžitě nejživější pozornost celé hudební žurnalistiky německé a tak byla mu otevřena cesta na jiné německé scény. Ještě r. 1910 se dostává Milkování na operu v Kolíně n. R. a v Kielu, následují Lipsko, Cáchy, Berlín, kde bylo provedeno v komické opeře 20. ledna 1911, na vídeňskou Volksoper 14. října 1913 a j. K nám přichází Milkování nejprve do Karlových Varů v červenci 1911 a na pražském Národním divadle bylo provedeno 14. listopadu 1911. Jako zajímavost budiž uvedeno, že po frankfurtské premiéře poslal rodičům Neumannovým do Prostějova velmi srdečné blahopřání vynikající filosof E. Husserl, rodák prostějovský.

Zdálo by se, že Neumann, který umělecky zakotvil v Německu a který v Německu slavil své umělecké úspěchy, se odcizí své rodné zemi. Ale nebylo tomu tak. Umělecky ovšem srostl s ovzduším frankfurtské opery, které se sice vyznačovalo vyspělou reprodukční úrovní, ale repertoárně hovělo příliš běžnému vkusu frankfurtského obchodního světa, který do divadla chodil především pro zábavu. Ale myslí se stále vracel do své rodné země. Že si stále dopisoval— rozumí se samo sebou, že česky — se svými rodiči v Prostějově, bylo při upřímné a srdečné povaze Neumannově samozřejmo. Ale také umělecky měl stálé styky s domovem. Tak začátkem února nově nastudoval a dirigoval ve Frankfurtu Prodanou nevěstu a sklídl za to veliký úspěch. R. 1906 byl kandidován na místo kapelníka v pražském Národním divadle, ale tehdy odmítl. Téhož roku 14. listopadu dirigoval v Praze koncert České jednoty pro orchestrální hudbu a provedl při tom Úvod k Janáčkově Pastorkyni. Začátkem 1911 byl vyzván brněn-

ským Klubem přátel umění, aby se účastnil konkursu na nejlepší skladbu moravského autora. Odpověděl dopisem z 12. března 1911, který je zároveň příspěvkem k jeho povahopisu: „Děkuje srdečně za laskavé vyzvání, dovoluji si Vám sdělit, že se nehodlám konkursu zúčastnit, bych nebral příležitosti propagace a podpory jiným skladatelům moravským, kteří toho mají zapotřebí.“ Mezi Neumannem a hudební Moravou byl stálý přátelský vztah. Za války Neumann byl povolán k vojenské službě, ale 12. dubna 1917 byl propuštěn. Mohl dokončit 1918 svou druhou operu Ekvinokce, která byla provedena po prvé v Berlíně-Charlottenburku v polovici dubna 1919, česky pak v Brně 16. dubna 1924.

Tak se přiblížila doba, kdy Neumann byl povolán do Brna, aby tam rozvinul svou vrcholnou a neobyčejně plodnou činnost dirigentskou a organizační.

František Neumann dovedl si najít svou dobu a doba si našla Neumanna. Teprve popřevratové Brno upoutává trvale Neumanna k českému hudebnímu životu a teprve odtud začíná tento čilý a neumdlévající duch zasahovat velmi podstatně a plodně do vývoje hudebního života českého Brna. V Brně otvírá se Neumannovi takové pole působnosti, že teprve tam mohl cele rozvinout své umělecké síly, hlavně reprodukční.

Kulturní Brno po převratu — jaký to podivuhodný život, plný náhle vzplanuté energie! Kolik ztajených sil dřímalo zde před převratem, skryto před nepřízní vídeňské vlády a brněnské německé obce! Až náhle převrat uvolnil všechny tyto utlačované síly a užaslým zrakům se zjevilo české kulturní Brno, dychtivě a energicky se vyvíjející k druhému kulturnímu centru mladé republiky. Ano, druhé kulturní středisko, se všemi důsledky tohoto obratu. A tedy vedle university jako nejvyšší instituce vědecké, konservatoř jako nej-

vyšší instituce hudebně pedagogická a především ovšem divadlo jako vrcholná instituce umělecká.

Nové popřevratové Národní divadlo navazovalo na českou divadelní tradici, jak byla v Brně před převratem. Mělo to svou výhodu i nevýhodu. Výhodu v tom, že bylo možno ve výběru uměleckých sil i v organizaci divadla se opřít o to, co nejlepšího bylo v Brně již dáno. Nevýhodu v tom, že s tím mohly do nového divadla přejít některé okolnosti, které reorganisovanému divadlu nebyly příliš vítány. Tím je řečeno, že nové Národní divadlo potřebovalo umělecké vůdce, kteří by nebyli jen dobrými výkonnými umělci, nýbrž především také obratnými organisátory. Ba možno říci, že tato organizační činnost byla pro první dobu nejvýznamnější. Její směr vytkl celému reorganisovanému divadlu první ředitel Stech. Šlo zde ale o operu jako o nejkomplicovanější útvar divadelní. Divadelní družstvo hledalo šéfa opery, jehož čekaly úkoly nadmíru obtížné. Bylo třeba brněnskou operu od základů zreorganisovat tak, aby odpovídala nejvyšším požadavkům, jaké bylo lze na ni klásti. Přestěhování opery z budovy na Veveří ulici do nově získané budovy Městského divadla, repertoární požadavky dané tím, že se celý divadelní provoz rozdělil na tři scény (Městské divadlo, Staré divadlo, Reduta), prestiž nově organisované opery, k níž se náhle začala obracet pozornost celého mladého státu — to vše vyžadovalo neobyčejného napětí sil a veliké schopnosti organizační. Po některém hledání — bylo jednáno také s O. Ostrčilem — padla volba na Frant. Neumanna. Tehdy pro Neumanna zakročil také Janáček.

Na jaře 1919 Neumann se stává šéfem opery brněnského Národního divadla a tím přichází do Brna osobnost, která záhy si vydobyla vedoucího místa v hudebním životě brněnském. Činnost, kterou tam Neumann vyvinul, byla prostě obdivuhodná. Neumann se doslova v Brně vyčerpá. Jeho neúnavný, čilý a iniciativní duch zasahoval obětavě všude tam, kde bylo možno nebo třeba něco vykonat ve prospěch

brněnského hudebního života. Základem jeho činnosti byla ovšem opera. Bylo především třeba postavit operu organizačně na nový základ tak, aby vyhovovala novým požadavkům. To znamenalo vytvořit nový orchestr, ensemble sólistů, pěvecký a baletní sbor. Bylo dále třeba vytvořit kmenový repertoár a dát mladé opeře určitý reprodukční směr. Neumann se dal do práce se svou známou energií a neumdlévající pracovitostí. Přes prázdniny 1919 byl se sestavením operního ensmblu a orchestru hotov. Píše Janáčkoví 20. července 1919 o tom, jak získává nové umělecké síly pro orchestr, jak práce „dobře pokračuje“, třebaže jeho zdravotní stav je špatný.

Po horečných přípravách zahájil konečně svou činnost v reorganizované brněnské opeře dne 23. srpna 1919 Janáčkovou Pastorkyní. Byla v tom zároveň programová manifestace: brněnská opera se tím přihlašovala k Janáčkoví jako k vedoucímu tehdejšímu hudebnímu dramatikovi. Byl to zároveň i příslib dalších slavných premiér Janáčkových v brněnském Národním divadle.

Pobytem v Německu získal Neumann schopnost spojit s dirigentstvím organizační činnost divadelní, tedy něco, co právě v Německu bylo vždy dokonale vyvinuto. Dnes nelze ani dosti ocenit, že v první době brněnské opery stál v jejím čele muž, který svou pevnou organisující rukou ji ochránil před otřesy a rozvratnými pokusy, jimiž v době po převratu byly ohrožovány naše umělecké instituce. Tento pevný *konsolidující řád*, jímž se vyznačovala brněnská opera, byl čin, v němž je skoro zakladatelský význam. Po té stránce Neumann si získal pro dějiny popřevratové brněnské opery významu vpravdě historického. Brněnská opera jeho zásluhou vynikala pevným organizačním pořádkem a v důsledku toho čilou pracovitostí, jarou podnikavostí. Neumann dovedl jí dát ducha svěží, mladistvé podnikavosti a průbojnosti. Jeho zásluhou se stalo, že brněnská opera si rázem vydobyla vedle oficiální scény pražské svého vlastního místa. Neboť

Neumann se nezalekl experimentů. Dovedl se vždy postavit s obdivuhodnou pružností za díla i nejnovější, dokonce za taková, jejichž divadelní úspěch nebyl nijak předem zaručen. Tak se stalo, že za Neumannova šéfovství obracela k sobě brněnská opera pozornost nejen veškerého hudebního světa českého a slovenského, nýbrž i hudebních zájemců z ciziny. Ze světového repertoáru uvedl na scénu a sám dirigoval tato významná díla:

W. A. Mozart: *Così fan tutte* 9.I.1923, *Figarova svatba*, *Don Juan* 11. XI. 1925. Chr. W. Gluck: *Orfeus a Eurydika* 31. VIII. 1921. L. v. Beethoven: *Fidelio* 25. XI. 1920, a nově 26. III. 1927. G. Rossini: *Lazebník sevillský* 17. V. 1922. G. Verdi: *Aida* 14. IX. 1924, *Othello* 22. IX. 1922, *Troubadour* 27. II. 1926, *Rigoletto* 16. V. 1924, R. Wagner: *Tannhäuser* 24. XI. 1922, *Bludný Holanďan* 24. X. 1923, *Lohengrin* 16. IV. 1926, *Tristan a Isolda* 25. I. 1922, *Valkýra* 27. II. 1927. R. Strauss: *Elektra* 27. X. 1927, *Růžový kavalír* 13. V. 1925, *Josefská legenda* 27.I.1923. G. Puccini: *Bohema* 13. V. 1921, nově 17. XII. 1924, *Tosca* 20. VI. 1923. Musorgskij: *Boris Godunov* 22. VIII. 1923. Cl. Debussy: *Pelléas a Melissanda* 4. II. 1921. M. Ravel: *Hodinky ve Španělsku* 17. X. 1925. Stravinskij: *Petruška* 15. V. 1926. Příběhy vojákovy 24. XI. 1925. E. Křenek: *Jonny hraje dokola* 22. XII. 1927. Bylo to jistě veliké rozpětí světového repertoáru.

Tím však není cizí operní repertoár zdaleka vyčerpán. Byl doplněn operami, které dirigoval jednak první kapelník Janota, jednak Zd. Chalabala, jehož získal 1925 Neumann za dalšího kapelníka. Tím byl operní repertoár doplněn díly, jako jsou Auberův *Fra Diavolo*, Flotowova *Marta*, Gounodův *Faust*, Čajkovského *Piková dáma* a *Oněgin*, d'Albertova *Nížina*, Massenetova *Manon*, Nicolaiovy *Veselé ženy windsorské*, Offenbachovy *Hoffmannovy povídky*, Charpentierova *Louisa*, Saint-Saensův *Samson a Dalila* a j. K tomu pak přistoupily slovanské opery: ruská *Rimského-Korsakova Sněguročka* a polská *Moniuszkova Halka*.

Tímto cizím repertoárem nemohla být ovšem dána individuálnost brněnské opery. Byl to pouhý standardní program operní. Při tom však již zde se ukázala ona čilá podnikavost Neumannova provedením některých děl, které znamenaly v našich poměrech událost. To se týká především Debussyho Pelléase. Toto významné dílo, které znamená krystalisaci hudebního impresionismu, bylo provedeno tehdy v Brně po prvé v českém znění. Totéž pak platí o Křenkově opeře Jonny, již uvedl Neumann k nám dílo, které se pokoušelo o nové řešení problému opery a které výrazově se opíralo o tehdejší nové taneční útvary, o Stravinském a Ravelovi. Ze standardního repertoáru nejbližší Neumannovi byl Wagner, Verdi, R. Strauss a Puccini.

Vlastní charakter repertoární se musel projevit v poměru mladé brněnské opery k české tvorbě. Ale právě zde postavení Neumannovo bylo nejobtížnější. Dlužno totiž uvážit, že Neumann až do r. 1919 nepřišel nijak v bližší styk s českou operní tvorbou. Od svého mládí, kdy se věnoval hudbě, žil v Německu a třebaže nepřestal udržovat styky s hudebním životem českým, přece jen neměl možnost prožít celou onu tradici české operní tvorby, jak se jevila v pražském Národním divadle a jak se odrážela i v Brně před převratem.

Ale právě zde se projevila ona zvláštní duševní pružnost, která umožňovala Neumannovi překonávat všechny překážky. Také v poměru k české tvorbě dovedl si najít Neumann svou vlastní cestu. Hned od začátku vytkl brněnské opeře za cíl, být hlavním útočištěm Janáčkových oper. Tak dochází ke slavným premiérám Janáčkových děl, na něž se sjížděli hosté z domova a ciziny. Brněnská opera se stává scénou, k níž se obracejí zraky celého hudebního světa. Neumann se stal oddaným fedrovatelem Janáčkovým a vytvořil si vlastní styl v reprodukci Janáčka. Vyznačoval se důrazem na dramatickou stránku opery. Všechna operní díla Janáčková, která mistr vytvořil po převratu, měla svou premiéru

v Brně za řízení Neumanna. Byla to: Káťa Kahanová 23. XI. 1921, Liška Bystrouška 6. XI. 1924 a Věc Makropulos 18. XII. 1926. Provedení poslední opery Z mrtvého domu se Neumann již nedočkal. K tomu přistoupil Výlet pana Broučka na měsíc 15. V. 1926, nové nastudování Pastorkyně 28. X. 1926 a první provedení první opery Janáčkovy Šárka 11. XI. 1925. Že Neumann v této Janáčkově tradici postupoval uvědoměle, svědčí jeho záznam v kalendářku z roku 1925: „Úkol našeho divadla je úplně jiný než pražského. Janáček.“

Byla-li Janáčkova opera pro svůj dramatický dynamismus blízka celému naturelu Neumannovu, byla obtížnější otázka se Smetanovými operami, pro jejíž idealisovaný styl nebylo mnoho příbuzných tónů v Neumannově povaze, tíhnoucí více k verismu a naturalismu. Zde musel se Neumann usilovně propracovávat ke svému pojetí Smetany. Vyznačovalo se vždy důrazem na zevní dramatickou stránku, jíž ustupovala lyrická hloubka Smetanova. Neumann pomalu si tvořil Smetanův repertoár tak, že do srpna 1922 nastudoval opery Smetanovy jako přípravu k památnému cyklu Smetanových oper v jubilejním roce 1924. Pořadí tohoto cyklu bylo: Libuše 28. II. 1924, Braniboři v Čechách 8. III. 1924, Prodaná nevěsta 15. III. 1924, Dalibor 29. III. 1924, Hubička 5. IV. 1924, Dvě vdovy 12. IV. 1924, Tajemství 26. IV. 1924, Čertova stěna 3. V. 1924 a na závěr Libuše 12. V. 1924. Celý cyklus řídil sám Neumann. Za dvě léta pak dal opakovat tento cyklus (od 2. VI. do 27. VI. 1926) za lidové ceny.

Také ostatní operní tvorbě věnoval neumdlévající pozornost. Osvědčil při tom svou organizační schopnost v tom, že opery, na něž by časově nestačil nebo které jeho stylovému cítění byly poněkud vzdáleny, svěřoval k provedení kapelníku Janotovi, jehož blízký poměr k české tvorbě byl osvědčený, nebo Zd. Chalabalovi. Sice až po jeho smrti došlo k provedení Dvořákova cyklu: Šelma sedlák 10. V. 1929,

Jakobín 15. V. 1929, Rusalka 19. V. 1929, Dimitrij 23. V. 1929, Čert a Káča 26. V. 1929, Tvrdé palice 31. V. 1929. Tento cyklus byl však připravován již od roku 1920, kdy provedl Neumann Jakobína 7. X. 1920, nově 11.I.1925 a na to Čerta a Káču 28. IX. 1924, Dimitrije 21. VIII. 1926 atd. Z Fibicha byla provedena Šárka 2. IV. 1921, Pád Arkuna 5. XII. 1924, Hedy 13. XI. 1926 a trilogie Hippodamie (Námluvy Pelopovy 17. X. 1926, Smír Tantalův 24. IX. 1927, Smrt Hippodamie 29. IX. 1928). Jemná lyrika Foerstrových oper byla zcela stranou dramatickému cítění Neumannovu. Ale slouží mu ke cti, že se jí zcela neuzavřel a že se postaral o provádění Foerstrových oper pod vedením Janotovým nebo Chalabalovým. Byly uvedeny: Eva 13. IX. 1922, Nepřemožení 25. IX. 1926 a Srdce 25. XI. 1927. Z Novákových oper provedl Janota Zvíkovského raráška 30. IX. 1921 a Neumann Lucernu 17. IX. 1923 a po prvé vůbec Dědův odkaz 16. I. 1926, jenž měl v Brně svou premiéru.

Tím se dostáváme ke slavným premiérám nových českých oper, jež se čestně řadí k premiérám děl Janáčkových. Těmito premiérami utvořil Neumann z brněnské opery scénu, k níž se uchylovali čeští skladatelé jako k jediné české scéně, na níž se mohou nejsnáze dostat k slovu nová česká díla. Ostrčil měl zde premiéru své Legendy z Erinu 16. VI. 1921, Novák Dědova odkazu, Martinů Vojáka a tanečnice 5. V. 1928, Jirák Ženy a boha 10. III. 1928, Chlubna Pomsty Catullovy 30. XI. 1921, Nedbal Sedláka Jakuba 13. X. 1922, Zítek Pádu Petra Králence 23. III. 1923. Tak za deset let své činnosti dovedl Neumann vytvořit repertoár, který se vyznačoval moderností a porozuměním pro nejnovější zjevy české operní tvorby, aniž při tom zanedbával nutný základ tradičního repertoáru českého. Je to jistě výsledek nadměru čestný. Za tím se ovšem skrývá úmorná a vysilující práce dirigentská i organizační.

Ale na tom nebylo dosti. Neumann záhy postřehl základní nedostatek hudebního Brna: pravidelné symfo-

nické koncerty. Organisoval proto koncerty s divadelním orchestrem, které byly pořádány 4 až 5 za sezónu vždy v neděli dopoledne. Tyto Neumannovy symfonické koncerty se staly událostí dalekosáhlou. Jednak nahradily citelnou mezeru v kulturním životě českého Brna, totiž nedostatek symfonického orchestru. Jednak přinesly hudebnímu Brnu netušené bohatství nových podnětů uměleckých nehledě k tomu, že koncerty měly také veliký význam pro povznesení umělecké úrovně divadelního orchestru.

Všechny koncerty řídil Neumann. První koncert byl již 31. října 1919, poslední, který sám řídil, byl 3. února 1929. Co přinesly tyto koncerty hudebnímu Brnu, to nejlépe ukáže přehled významných skladeb, jež na nich byly provedeny. Neumann zde obsáhl rozlehlý repertoár od klasicismu až po nejnovější zjevy. Vedle standardních děl Bachových, Haydnových, Mozartových, Schubertových, Weberových třeba uvést cyklus Beethovenových symfonií 1925—26. Předtím již slavil Neumann velké úspěchy provedením IX. symfonie na oslavu 150. narozenin Beethovenových 12. XII. 1920. Z jiných děl světového repertoáru byly provedeny tyto skladby: Berlioz: Harold v Itálii, Fantastická symfonie, Liszt: Préludes, Debussy: Faunovo odpoledne, Dukas: Čarodějův učeň, Schönberg: Zjasněná noc, Písně z Gurre, R. Strauss: Don Juan, Honegger: Pacific, Král David, Skrjabin: II. symfonie, Mjaskovského symfonie a díla od Respighiho, Caselly, Stravinského Ohňostroj a j. Moderní orientaci dokumentovalo provedení úryvků z Bergova Vojcka. Mahlerův cyklus, jež připravoval již od 1921, nedokončil Neumann pro chorobu a předčasnou smrt.

Zvláště ale cenný přínos znamenaly tyto Neumannovy koncerty pro českou hudbu symfonickou. Možno říci, že nebylo téměř jména mezi mladými skladateli, aby se mu nebylo dostalo zastoupení na těchto koncertech. V té věci Neumann s otevřeností, v našich poměrech nezvyklou, podporoval snahy mladých skladatelů, jak jen mohl. Vedle Dvořákových

a Smetanových děl (Mou Vlast dirigoval po prvé 11. V. 1924) provedl Fibichovu symfonii Es dur, Foerstrovu symfonii F dur a 1. houslový koncert, Novákova Tomana, Sukovu houslovou Fantasií, Azraela 9. IV. 1922, Zrání 13. I. 1924 a Pohádku léta 3. IV. 1927, Vachovu symfonii 2. X. 1927. Od Janáčka provedl Baladu blanickou 13. II. 1921, Tarase Bulbu 4. X. 1921, Symfoniettu 3. IV. 1927 a Lašské tance. A pak následuje řada mladých. Z moravské mladé generace dostali se k slovu Kunc, Kvapil, Chlubna, Petrželka, Bakala, Hradil, Ambros, Axman. Z pražských skladatelů provedeni Ostrčil (Symfonietta 11.I.1925), Karel, Vomáčka, Řídký, Vojáček, Zelinka, Al. Hába. Ze svých skladeb provedl Neumann pouze melodram Pan s orchestrem 18. XII. 1921. Tento přehled snad ukazuje jasně, jakou obrovskou práci pro povznesení hudebního Brna Neumann vykonal těmito koncerty. Jimi se nejlépe projevil průkopnický význam organizační činnosti Neumannovy.

Vedle této rozsáhlé činnosti dirigentské a organizační účastnil se Neumann ještě jiným způsobem vývoje hudebního života brněnského. Od založení brněnské konservatoře byl jejím profesorem dirigování. Vychoval velkou řadu dirigentů a všem dovedl dát pevný a poctivý technický základ. Z nich vynikl zvláště Zd. Chalabala, dříve kapelník brněnské opery, nyní operní dramaturg pražského Národního divadla.

A konečně třeba vzpomenout jeho činnosti v Klubu moravských skladatelů jehož byl místopředsedou a po smrti Janáčkově předsedou. Zde zase se osvědčila ona podivuhodná duševní pružnost Neumannova. Sám nebyl skladatelsky orientován moderně. Jeho skladatelsky výraz utkvěl v ovzduší mendelssohnovského a veristického romantismu. Ale přitom měl vždy nejživější porozumění pro snahy nejmladší generace a nikdy se nestalo, aby se jí postavil v cestu. Byl to vzácný zjev tolerance a benevolence.

Že při tom všem našel ještě čas ke skladbě, že dovedl

při vší této vyčerpávající činnosti napsat novou a poslední svou operu Beatrice Caracci, svědčí snad nejvíce o jeho neobyčejné pracovní energii. Dílo mělo premiéru v Brně 29. dubna 1922.

Míra povinností, jež se kupily na Neumannových bedrech, byla dovršena v dubnu 1925, kdy po odchodu V. Štecha z ředitelství divadla byl Neumann jmenován ředitelem. Spočínala tedy na něm tíha všech administrativních povinností. A tehdy se začíná lámat jeho energie. Bylo toho příliš na jednotlivce. Jako ředitel vzal na sebe odpovědnost také za finanční prosperitu ústavu. To jej hnalo na cesty, kam by sotva se byl obrátil, kdyby necítil povinnost, aby zaručoval hospodářský stav divadla. Tehdy diriguje na scéně Městského divadla Straussova Cikánského barona 1. VII. 1925 a tehdy uvádí na tutéž scénu revui Z Brna do Brna. Byl to ovšem znamenitý kasovní kus, ale ona uvědomělá repertoární linie z dřívější doby tím byla nalomena. Dnes je zřejmo, že k tomu byl Neumann hnán svou ředitelskou finanční odpovědností. Byl v této věci obětí našich poměrů, kdy je stále ještě málo pracovníků na všechny ty kulturní úkoly, jež je třeba vykonat a kdy je na rozhodujících místech příliš málo porozumění pro kulturní potřeby a kulturní práci.

To vše bylo nad lidské síly. Již r. 1921 v dopise z 11. února píše rodičům: „Kdybyste věděli, co mám práce, pak byste se na mne nehněvali, že nic nepíši. Jsem stále sám, bez Janoty — dřů se neustále, takže se i stává, že neobědvám, nemaje k tomu času. Učit se musím v noci — kdy mám tedy psát dopisy?“ A to byl teprve v začátku své brněnské činnosti. A v dopise ze 17. ledna 1928 píše už lakonicky: „Mám stále velkou dřinu a nemohu se odtud hnouti.“

Ano, za celou tou úspěšnou a záslužnou činností byla dřina a opět dřina. Málokdo pochopí, kolik vysilující a nervující práce bylo skryto za všemi těmi výsledky, jež přinesl Neumann kulturnímu Brnu. Možno říci bez nadsázky, že se Neumann českému kulturnímu Brnu obětoval. Rozdal se.

A když přišel prudký náraz choroby, nedovedl oslabený organismus vzdorovat. Zápal plic ukončil život tohoto neumdlévajícího umělce dne 25. února 1929.

Jeho jméno bude navždy zapsáno mezi předními tvůrci české umělecké kultury v popřevratovém Brně.

Vyšlo knižně v bibliofilském vydání v grafické úpravě Ed. Miléna. Prostějov 1936.

Jméno Františka Neumanna (1874—1929), o němž napsal Vlad. Helfert první větší monografii (Prostějov 1936) je jistě toho významu, aby mu byla věnována trvalá pozornost. Neumann jako skladatel takřka vymizel z našich pořadů a neobjevuje se ani na koncertech písňových a sborových ke škodě našeho koncertního života. Naše koncertní pořady jsou přesyceny skladbami uznaných mistrů a velikých klasiků. Chybí dobrý průměr a střed. A k němu jistě náleží Frant. Neumann-skladatel.

Neumann jako dirigent a organisátor, to je ovšem vyhraněná osobnost. S Leošem Janáčkem, Ferdinandem Vachem a Vilémem Kurzem tvořil Fr. Neumann v popřevratovém Brně největší umělecké vrcholky. Nejen opera, ale symfonický koncert a výchova dirigentského dorostu byly v rukou tohoto neúnavného přerovského rodáka, původně uzenářského pomocníka. A s jakým jedinečným úspěchem tyto vážné úkoly splnil! Toho svědectvím je mimo jiné fakt, že z jeho žáků dva jsou nyní zaslužilými umělci-dirigenty: Zdeněk Chalabala, hlavní dirigent Národního divadla v Praze, a Břetislav Bakala, šéf orchestru Státní filharmonie v Brně.

Založit janáčkovskou tradici v Brně nebylo snadné. Pro Janáčkovi a jeho odlišnému slohu bylo a je dodnes mnoho předsudků. Pro Janáčka sice mluvily veliké úspěchy jeho Pastorkyně v Praze (1916) i ve Vídni (1918), ale jinak Janáček, jako skutečný operní skladatel, tvůrce nové epochy nebyl zcela probojován. Janáčková operní tvorba se také soustřeďuje a vrcholí právě za Neumannova působení v Brně, kdy byly dány plné možnosti provést jeho opery především na brněnské scéně. Za Neumanna také Janáček horečně pracoval na svých operních dílech. Vznikla Káťa Kahanová (1921), Příhody Lišky Bystroušky (1923), Věc Makropulos (1925) a Z mrtvého domu (1928). Tehdy za Neumanna došlo

k prvnímu provedení Janáčkovy první opery *Šárka*, která vznikla již 1887-88. Jest jen upřímně litovat, že Neumann neprosadil a neuvedl Janáčkovu operu *Osud*, dosud jedinou mistrovu operu, která nebyla provedena scénicky. Ale přesto Janáček a Neumann, Neumann a Janáček se vzájemně doplňují, tvoří nerozlučnou dvojici umělců — přátel. Jimi dostala brněnská scéna, dnešní Janáčkovu divadlo, konečnou tvářnost a vlastní výraz. V tom je Neumannův přední význam. Postavil se bez výhrady a nekompromisně za Janáčkovu umění, Janáček se stal programem brněnského divadla.

Uvážíme-li, že tuto posici brněnského divadla vybojoval Neumann za pouhých 10 let, že k tomu připojil četné symfonické skladby světových a českých klasiků, že příkladně podporoval tvorbu mladých, že učil na konservatoři, že komponoval též operu, a byl činný v Klubu moravských skladatelů, chápeme Helfertovu výstižnou charakteristiku Neumannova významu pro Brno a Moravu zvlášť. Neumann se rozdal, vyčerpal. Jeho odkaz plně žije nejen v Brně, nýbrž i v Praze a jeho budovatelské činnosti nebude nikdy zapomenuto.

K pramenům a literatuře o Neumannovi: článek v *Moravských hudebních novinách* II—1910, 1—4 (o opeře *Milkování*), Neumannův příspěvek v *Urbánkově rodinném kalendáři* 1913, 108. Boh. Štědroň: *Leoš Janáček a František Neumann (Vzájemná korespondence)*. V *Programu, divadelním listě* v Brně 1948, č. 12—15. Ant. Balatka v *Programu brněnského divadla* 1949, str. 14; příspěvek v *Hudebních rozhledech* I—1949, 142.

XVIII.

K 75. NAROZENINÁM

MISTRA FERDINANDA VACHA

Mistr F. Vach je dnes znám veškerému kulturnímu světu jako tvůrce a dirigent slavného PSMU a SMU. Jistě v tomto jeho významu jeho činnost vrcholí. Nepochopili bychom však plné velikosti Vachovy, kdybychom přitom zapomínali na to, co předcházelo, z čeho tato vrcholná činnost vyrostla. Míním tím jeho uměleckou, učitelskou a organisátorskou práci v Kroměříži. Právě letošního roku dovrší F. Vach padesátý rok svého působení na Moravě. Učitelský synek, rodák z Jažlovic u Říčan nedaleko Prahy, odchovanec učitelského ústavu v Soběslavi a absolvent varhanické školy v Praze pod přísným učitelem Skuherským, přišel r. 1886 ve věku 26 let po prvé do Brna jako kapelník a téhož roku do Kroměříže jako učitel hudební školy a brzy na to jako sbormistr pěveckého spolku Moravana. Tam také se stal učitelem hudby na nově zřízeném učitelském ústavu r. 1891, byl též ředitelem kůru a kapelníkem divadelního spolku. Zkrátka, od onoho roku 1886 stává se F. Vach duší hudebního života v Kroměříži. Tam si vytvořil pevné základy k potomnímu svému působení v PSMU. Jako sbormistr povznesl již za jediný rok pěvecký sbor a úroveň koncertů Moravana k nebývalé výši. Tuto jeho činnost uznal sám Ant. Dvořák po skvělém provedení svého *Stabat mater* v dubnu r. 1887. Jeho sbormistrovství Moravana znamenalo novou vývojovou etapu tohoto významného spolku. Ale tím činnost Vachova zdaleka ne-

byla vyčerpána. Stejně důležitá, a řekl bych, ve svých důsledcích důsažnější, byla jeho činnost na kroměřížském pedagogiu od r. 1891. Zde rozvinul Vach skvělé své schopnosti pedagogické a umělecké. Jako učitel hudby dovedl posluchačům a kandidátům učitelského ústavu vlévat nejen nadšení pro hudební umění, nýbrž nadto vědomí přísné odpovědnosti k umění. Podobně jako ve své umělecké činnosti sám sobě nic neslevil, tak také byl i neúprosný v umění k jiným. Toto spojení opravdovosti s uměleckým vášnivým zaujetím — to je to, čím vytvořil z kroměřížského pedagogia skutečně semenišťe místní hudební kultury. Tím si vysvětlíme, proč Kroměříž, jež měla již z dřívější doby čilou hudební kulturu, byla zvláště úrodnou půdou pro hudební a divadelní život, proč v době Vachova působení až do r. 1905, kdy odešel do Brna (po 20 letech) i v letech potomních se do Kroměříže sjížděli přední čeští umělci, aby tam přispěli k vynikající úrovni kulturního života. To Vach svou uměleckou a pedagogickou prací připravil pro to půdu.

A toto podivuhodné spojení pedagogického rozmyslu s tvůrčí činností a tvůrčí vášní, toto spojení, které jest tak příznačné pro naše umělce, kteří vyrostli z učitelských rodů, to už trvale provází Vacha na jeho dalším uměleckém vzestupu. Z tohoto základu vyrostlo také slavné PSMU, jež svými začátky, jak známo, vyšlo přímo ze sboru kandidátů kroměřížského pedagogia (Učitelský dorost kroměřížského pedagogia je od r. 1903, od r. 1904 PSMU); z toho základu vyrostl též Sbor moravských učitelek.

Dnes pohlížíme s úctou a láskou na velké životní dílo Machovo. Vach je nám mistrem v nejplnějším významu toho slova, mistrem, jenž nejen zvládl dopodrobna všechna tajemství svého umění, ale který dovede také své suverénní umění a svou oddanou lásku přenést na svůj sbor. Je přísným mistrem — bez té přísnosti, bez důslednosti a bez tuhé vlastní disciplíny není velkého umění. Je přísným mistrem, jenž je neúprosný ve svých požadavcích technických i výra-

zových k sobě i k svému sboru. Je laskavým mistrem, jenž dovede svou mistrovskou družinu odměniti teplým hřejivým pohledem. A tehdy cítíte, jak pod tím pohledem zpěv se zvlní v mohutném citovém pohnutí. Je mistrem tvůrcem v trojím slova smyslu: tím, že vytvořil nejdokonalejší způsob sborového zpěvu po stránce technické i výrazové jak je dnes myslitelný. PSMU — jeho PSMU patří ke chloubám české kultury. V něm český tvořivý duch dostoupil k vrcholům výkonného umění. Je dále tvůrcem v tom, že založil celou mohutnou školu moderního sborového zpěvu. Bez Vacha je nemyslitelná ona podivuhodná ojedinělá úroveň sborového zpěvu českého. Možno-li říci, že českým sborovým zpěvem se stěží dá měřit sborový zpěv ostatních kulturních národů, je to dílo Machovo. On svou mistrovskou rukou dal základ této chloubě české umělecké kultury. Po něm přišla jiná sdružení, ale všechna šla po jeho stopách a po jeho vzoru. A hlásí-li se k slovu noví, mladší sbormistři, je to opět jeho dílo. I ti jdou za jeho světlým zjevem. A je tvůrcem za třetí v tom, že spolutvořil dnešní vynikající úroveň české sborové skladby. Bez Vachova díla a bez jeho pronikavé reformy sborového zpěvu jsou těžko myslitelná sborová díla Janáčkova, Foerstrova, Novákova a celé moderní generace českých skladatelů. Vach ukázal, jak plodný tvůrčí význam může mít výkonné umění, je-li v rukou skutečného mistra. A je konečně mistrem průkopníkem. Stál neochvějně vždy za mladým a novým uměním, jehož byl ochráncem a zastáncem. Jeho přičiněním PSMU bylo vždy ochotno přijímat a provozovat nejmladší zjevy.

Ale Vachovi vděčíme ještě za něco jiného. Je naším dárce a obohatelem. Kolika tisícům duší připravil zpěvem svého sboru nezapomenutelné chvíle štěstí, radosti a povznesení! A opět je pro tohoto mistra příznačné to velké vědomí odpovědnosti. Říkává: Ať se zpívá v hlavním městě před vybraným obecnstvem, nebo v poslední dědině před prostým lidem, vždy musí se zpívat se vší opravdovostí a se vší

možnou dokonalostí. To je slovo spravedlivého mistra. Spravedlivě rozdává své nejlepší dary všem. To proto, že vždy oddaně slouží ideálu umělecké tvorby. A je třeba vzpomenout tohoto čínorodého idealismu Vachova v době válečné. Právě tehdy věděl, že je nutno zpěvem udržovati naději a víru v lepší budoucnost. Válka však rozehnala na čas PSMU. Vach však nesložil ruce v klín a šířil dobrodiní zpěvu svým oddaným Sbořem moravských učitelek.

Dnes, kdy vzpomínáme 75. narozenin mistra F. Vacha, pohlíží na jeho dílo a k jeho osobnosti veškeren život český nejen s úctou, ale i s vděčností a láskou.

Padesát let usilovné činnosti pro povznesení hudební úrovně Moravy, přes třicet let v napjaté, neumdlévající činnosti pro povznesení českého sborového zpěvu, přes třicet let požehnané blahodárné setby, z nichž klíčila radost, útěcha a povznesení všude tam, kam toto sémě zapadlo. Kolik usilovné, vysilující práce, kolik úmorného studia, neutuchajícího promýšlení nových a nových problémů, kolik tvůrčího nadšení se skrývá za těmito dlouhými lety!

V Řecku odměňoval národ své mistry vavřínem, jenž věncil jejich hlavu. Mistr Vach byl by hoden tohoto věnce. Místo toho mu vzdejme dnes za to vše velké a krásné, co vytvořil, za jeho tvůrčí práci, za jeho neumdlévající čínorodou lásku k umění a za jeho nezapomenutelné dary, kterými nás obohacuje, hlubokou úctou a trvalou, nepomíjející vděčností.

Mistr Vach se zasloužil o české umění!

*Věstník pěvecký a hudební
XXXIX, 1935, str. 43—45.*

Nadšený Helfertův článek o zakladateli a dirigentu Pěveckého sdružení moravských učitelů Ferdinandu Vachovi (1860—1939) je plně odůvodněný. Vachovým Pěveckým sdružením moravských učitelů a Sbořem moravských učitelek (dnes Vachovým sborem moravských

učitelek) vstoupila Morava do popředí našeho uměleckého života. Byla tu vytvořena opět nová epocha — tentokrát v reprodukčním umění. To Helfert plně vystihl, v případě Vachově a Pěveckého sdružení moravských učitelů dokonce tou měrou, že se mylně domníval, že bez Vacha nelze pokračovat po slavné cestě vyspělého umění PSMU. Dnes jsme přesvědčeni, že v zasloužilém umělci Janu Šoupalovi i v zasloužilém umělci Břetislavu Bakalovi dostalo se PSMU i VSMU důstojných pokračovatelů Vachových. Obě sdružení učitelská žijí z veliké Vachovy tradice, jejíž stopy jsou trvalé.

Literatura. *Památník PSMU 1903, 1923* (tento pořádal Vlad. Helfert). Jos. Hutter: *Ferd. Vach a PSMU* (Praha 1928). *Památník Moravana v Kroměříži*. (Kroměříž 1933, red. Ota Fric). Boh. Štědroň: *Ferdinand Vach* (Praha 1941, Česká akademie). Ota Fric: *Ferd. Vach* (v edici Kdo je? Praha 1948).

XIX.

FRANTIŠEK WAIC

Z krásných slov kolegy přítele Bartochy jste slyšeli o té veliké a skutečně překrásné a obsáhlé práci profesora Waice, kterou vyvinul za 50 let své činnosti. Mým úkolem by bylo říci malý dodatek, který se týká hlavně *hudebně výchovné* činnosti profesora Waice. Tato činnost je obsáhlá a bylo již o ní mluveno. Je rozptýlena po přechýlených člancích a studiích v časopisech, takže jejich seznam předvádět by nebylo ani možno v krátké přednášce. Dovolte mi, abych se pokusil na základě této rozptýlené bohaté činnosti Waicovy podati krátký portrét tohoto vzácného pracovníka, podati obraz o jeho povaze, jak se jeví v jeho činnosti.

Osobnost Waicova roste ze dvou kořenů: původ kantorský, který dal Waicovi smysl pro hudbu a zvláště onen eminentní pedagogický smysl, to, čím se vyznamenávají naši učitelé a vzácná naše kantorská tradice, onu zvědavost, stále se ptát po příčině, až vyzvíme, z čeho problém vyrůstá a nasadit pak právě tam, kde by se zjedнала náprava. K tomu u něho přistupují zážitky, jichž získal svou bohatou činností na chrámových kůrech, jež byly semenišťem hudební kultury v dřívější době. K tomu přicházejí zážitky z přírody. Prof. Waic mi vyprávěl, jak chodíval po lese se svým strýcem, jaké hluboké dojmy při tom prožíval. Jeho kantorství mu utvrzuje tuto lásku k přírodě a dává tak základ citu estetického.

Druhý kořen je jeho pěvecká praxe, kterou poznal již ve svém mládí a hlavně zdokonalil jako člen PSMU. Dílo Machovo, jeho hluboká opravdovost v umění měla na Waicův vývoj pronikavý vliv. Waic v jedné své studii napsal: „Umění nikdy k Tobě nesestupuje, musíš sám nahoru k němu. A toto vypracování se k umění lze uskutečnit jedině výchovou. Výchovou pracovat k umění a výchovou pracovat k lepšímu člověku. Výchova v umění a v hudbě je bezpečnou cestou k zušlechtění lidstva." Poznání onoho významu výchovného je centrální ohnisko u Waice; z něho vyzařuje potom veškerá jeho činnost literární i organizační.

Waic si nahromadil za své padesátileté činnosti učitelské veliké zkušenosti pedagogické. O těch se zmínil již i kolega Bartocha. Vynikaje sám velikým pedagogickým taktem, tříbil tento svůj výchovný smysl a stále jej zdokonaloval. To, co Waic žádal na svém okolí, zdokonalovat se z vnitřku, pro své *vnitřní* zušlechtění, provádí především sám na sobě a provádí to stále. Tedy: pro něho neplatí žádná věková hranice. Waic je vzorem neutuchající pracovní energie. Stále hledá nové cesty k hudebnímu zdokonalení. Vlastním zdokonalením práce ke zdokonalení jiných. Proto jeho názory na hudební výchovu rostou zároveň s ním a s jeho činností. Jejím prvním základem je školská hudební výchova.

Ale přitom je něco pozoruhodného v názorech Waicových. Jeho zásadou je, že školská výchova nesmí být pokládána za cíl. Školská hudební výchova je cestou k další, vyšší výchově, neboť Waic má stále na mysli celého, dospělého člověka, plně harmonicky vyvinutého ve všech svých schopnostech. A také harmonicky vyvinutý celý národ. Dobře vidí, že hudebnost je jednou z nejkrásnějších a nejvzácnějších složek naší národní povahy. Proto chce, aby každý na tomto daru pracoval a chce, aby hudební výchova byla pro všechny vrstvy obyvatel, aby si našla cestu ke všem. Problém socialisace umění vidí Waic v hudební výchově školské.

Této školské hudební výchově věnoval Waic nejvíce pracovní energie. Jeho práce po této stránce jsou rozsety po mnohých časopisech. Všechny jeho výroky jsou nesený vědomím veliké odpovědnosti. Každý řádek svědčí o hluboké odpovědnosti, s jakou hledí Waic na hudební výchovu a vidíme, že je mu to skutečně základním problémem k zlepšení člověka. Každé slovo prozrazuje, že v ní vidí základ celé výchovy člověka. Waic nechce, aby se hudební výchova obracela pouze k hudebně nadaným. Není hudebně nenadaných. Hudební výchova patří všem. Obrací se proti takové školní hudební výchově, která svůj cíl vidí v „papouškování“ a memorování písniček. Proti této „papouškovací“ metodě neustává Waic vystupovati, protože vidí v ní ohrožení vnitřního sebezdokonalení v umění a hudbě a v tom nalézáte také jeho uměleckou opravdovost. Vidí v tom popření toho nejkrásnějšího, co v umění vůbec je a rád ukazuje na analogii ve studiu jiných předmětů. Podobně jako účelem češtiny nemůže být namemorování několika vět a slovíček, tak také „papouškovací“ metoda neodpovídá pojmu pravé hudební výchovy.

Cílem školské výchovy hudební je *vzdělávat* hudebně. To mu znamená pečlivou hlasovou kulturu, seznamovat s formami, seznamovat se zkrátka s tím, co má vědět každý inteligent o hudbě a co třeba vědět dospělému člověku, má-li rozumět hudbě. Zkrátka účelem školské hudební výchovy je, aby sloužila k povznesení nejvzácnějších hodnot a stala se tak částí všeobecného vzdělání. To vše jsou požadavky, za nimiž jde dále dnešní teorie hudební výchovy.

Je chyba, říkává, když hudební výchova školská chápe učení tak, aby se ze žáků vycepovalo co nejvíce virtuosů. Obrací se právem proti příliš rychlému postupu, jenž chce se zavděčiti ješitnosti žáků a zalichotit rodičům. V tomto je právě vidět jeho vědomí odpovědnosti výchovné.

Hudební výchova musí dávat něco daleko hlubšího, nežli je vnější efekt, musí dávat hluboké porozumění hudbě.

Proto se obrací tak Často proti t. zv. „akademím“, v nichž vidí veliké zlo, neboť tento zjev přináší to, že žáci studují překotně pouze k zevnímu efektu, nikoliv však pro své vnitřní zdokonalení.

Sám zkušený zpěvák, věnoval prof. Waic velkou pozornost ve svých úvahách hlasové výchově. Hlavně ve velmi zajímavém spisku „Šetřte hlasu!“ Praví: „Mluv nahlas“ mělo by se změnit na „mluv zřetelně“. Šíří porozumění pro péči o hlas, hlavně o hlas chlapecký tým, že upozorňuje na péči o chlapeckou řeč, kde ukazuje Waic na velmi důležitou složku pěvecké výchovy, t. j. na dobu mutace. Chlapecká mutace neznamenaá přerušeni výchovy a přerušeni zpěvu. Je třeba všimati si v té době hovoru, nepřipustiti silný hlas. Šetřit hlasem!

Za základ hudební výchovy považuje zpěv. Waic chce mít zpěváky inteligentní. Otázkou metody se velmi mnoho zabývá a probral svérázným způsobem metodu tonální, jakožto nejzpůsobilejší základ.

Základy tonálního cítění (trojzvuku) jsou nám již dány jednotlivým hudebním zvukem, přírodním faktem svrchních tónů. O tento fakt se opírá a vyvozuje z něj všechno další. Waic spojuje tonální metodu s dalším cílem hudební výchovy, s péčí o lidovou píseň. Lidová píseň musí býti základem hudební výchovy. Lidová píseň je konservace a zásobárna tonálního cítění hudebního, které přejal lid z umělé hudby. Jak Waic umí důmyslně spojití svoji tonální metodu s lidovými písněmi, to by zasluhovalo zvláštní pozornosti. Ukazuje to jeho zpěvník z roku 1934 a zvláště pěvecká čítanka. Vybírá si motivy tonálně zaměřené, které řadí v soustavě tak, aby z nich vznikla zákonitost tonální. Tak se Waic dostává k otázce systému melodiky v lidové písni. Jeho postup, jehož jsem mohl býti svědkem, vykazuje skutečně překvapující výsledky. Spojuje dvě věci: výchovu základní hudební představitosti a seznamování s lidovou písni. Je to metoda neobyčejně důmyslná a účinná.

A tak postupuje dále a pracuje pro prohloubení znalosti lidové písně. Jeho práce v tomto směru spočívá v tom, že nedává dětem pouhou znalost popsaného notového papíru, nýbrž vzbuzuje v žákovi živou hudební představu. To je to zvláště cenné, co bych na této metodě zdůraznil. Odtud pak přichází k dalším úkolům výchovným. Rozebírá formu písní. Podává krátký životopis skladatele, jehož píseň se *zpívá*. Jeho publikace „Kde domov můj?“, kde slovo za slovem rozebírá hudební strukturu a souvislost mezi melodií a slovem, ukazuje názorně, jak uvědoměle si počíná Waic na své pedagogické praxi.

Své názory pěkně vyslovil ve své práci „Některé myšlenky o neobligátním zpěvu na středních školách“ z r. 1915, kde praví, že cíl hudební výchovy musí se obracet k samostatnému duševnímu životu dospělého člověka. Poukazuje, že taková školská hudební výchova vede k zušlechtnění života a celého člověka. Toto zdůraznění mravních hodnot je velmi významné.

Krásná slova promluvil také ke studentstvu při jubileu Smetanově. „Proč uctíváme památku Smetanovu? Každý má žít jako celý člověk, celý český člověk. Nežije-li hudebně, není celým českým člověkem. Žít hudebně je českému člověku nezbytné. V tomto směru se musí něco podniknouti: *Vzdělávat se hudebně* a tím pozvednout celou hudebnost národa. *To bude váš nejkrásnější pomník Smetanovi.*“

Chce, aby hudební výchova byla soustavná. To znamená, aby mezi hudební výchovou jednotlivých škol a tříd byla souvislá linie pokud se týče metody i učební látky. Přitom si vždy řeší nové problémy, před něž je postaven svou školskou praxí. Když začal vyučovat zpěvu na hospodyňské škole, byl jeho hloubavý duch postaven před otázku, jak vyučovat na této škole? Zdůrazňuje, že právě tam je možno nejlépe působit na hudebnost našeho lidu na venkově a vzhledem k tomu si upravuje svůj postup. Výsledky jeho práce školské jsou skutečně veliké. Waic jí vykonal dílo, které se

bude řadit mezi nejdůležitější zjevy naší hudební výchovy školské.

Řekl jsem, že Waic v hudební výchově vidí cestu k další. A šel také dále — k lidovému. Pro tu vytyčuje již vyšší cíl. Škola nám má dávat základ a lidová výchova by měla vést dále k chápání vrcholných děl dnešní doby. V tom, jak jde s duchem doby, je zároveň jeho pokrokovost. A vzápětí se ozývá Waic — kritik a konstatuje ne dosti dobré vůle. Navrhuje zřízení kursů, které by měly povznést vkus lidu a jeho porozumění pro hudbu.

Celý program hudební lidové výchovy rýsuje Waic asi takto: konstatuje smutný stav hudební lidové výchovy a pro jeho zlepšení navrhuje dvě cesty, prostředky přímé: lidová škola, hudební spolky. Lidová škola má na základě zpěvu a školské hudební výchovy dávat základ pro další vyšší vzdělání hudební.

Konstatuje nízký stav hudebního vkusu. Úkolem lidové školy je upevnit vkus. Hlavním prostředkem k tomu je zpěv. Zpívat by měl umět každý. Lidová škola by měla zavést praktický zpěv.

Nepřímé cesty: Pilné naslouchání hudbě a činnost kritická. Kritika má vést k *odpovědnosti a opravdovosti*. Jsou to slova, která ukazují Waice v celé vážnosti a poctivosti. Waic je si vědom, že diletantismus nelze odbývat a naopak, je třeba jej pozvednouti na vyšší úroveň a tím zvyšovati úroveň celé hudební kultury.

V této snaze dospěl Waic k otázce pěveckých spolků. Sám jako člen PSMU prošel přísnou školou Vachovou. Jemu neušel kritický stav pěveckých spolků a jeho opravdovost nedala, aby mlčel a tak nepřestával ukazovat na tento neblahý stav a hlavně na cesty k nápravě. Činil tak zvláště články v Selských listech. Na otázku: V čem je úpadek pěveckého spolku? Odpovídá: V tom, že pěvecké spolky ustnulý na stanovisku zpěvu *společenského*. To je třeba nahradit zpěvem umělecky prohloubeným. Neboť od doby pouhého

společenského zpěvu reprodukce pěveckých spolků neobyčejně stoupla, hlavně přičiněním Vachovým, a vznikl velký nepoměr mezi výkonností moravských učitelů a ostatních pěveckých spolků. Lze tento nepoměr vyrovnat? Ano, lze. Zanechají-li spolky zpěvu jen pro veřejné produkce a obrátí-li se k vnitřní práci za vlastním pěveckým zdokonalením, tedy k výchově. Zase zde máte Waice, jak hledí nasadit páky na vhodném místě, aby cesta vedla k cíli.

Jeho činnost v PSMU jej pak opět ukazuje jako pracovníka nejdůležitějších cílů. Záhy patřil k nejvýznamnějším členům. Byl zvolen i předsedou tohoto slavného sdružení. Waic patřil k těm několika málo členům Sdružení, kteří pochopili v plné hloubce veliké dílo Machovo a kteří v tomto díle vidí nejvyšší smysl Sdružení. Jeho statě ukazují, že Waic se stal *skutečným strážcem díla Vachova*, že byl Vachovi oporou na cestě jít stále vpřed za novým uměním a že patřil k těm, kdož jsou si plně vědomi ohromné kulturní práce, zároveň i ohromné odpovědnosti, kterou má toto Sdružení ke své minulosti.

Tento obraz Waicovy činnosti doplňuje pak jeho činnost organizační a kritická. Waic patří k těm, kdož se nespokojili bojem perem, chápe se též práce organizační, zvláště pro hudební výchovu středoškolskou. Pracuje organizačně v Praze, v Brně a zvláště v Olomouci. Měl jsem příležitost pozorovat toto Waicovo dílo hodně zblízka a přesvědčit se o jeho neumdlévající pracovitosti a cílevědomosti.

Waic, který byl předním organizačním pracovníkem za požadavek, aby tělocvik se stal povinným předmětem, poznal ihned, že také za ideály školské hudební výchovy je třeba pracovat zároveň organizačně. Soustředil svou činnost na Ústřední spolek českých profesorů, kde vyvolal v život hudební sekci, která shromáždila přední naše pracovníky ve středoškolské hudební výchově, jako prof. Václava Vosyku a dr. Jar. Fialu. Tato sekce provedla celou řadu nadmíru významných akcí, které měly za následek podstatné zlepšení hudební výchovy středoškolské. Mimo to zúčastnil se činně

práce v hudebně výchovné komisi Pěvecké obce československé a jinde. Všechna tato práce znamená souvislý řetěz v plodné výchovné činnosti Waicově a je vedena snahou stále burcovat porozumění pro lepší hudební výchovu.

Jako sbormistr pěveckého kroužku legionářů uplatňuje prakticky své zásady prohlubovat a vzdělávat se hudebně a tím pracovat k povznesení pěveckého tělesa. V tom je jeho čistá, pravá radost. Dokumentem této jeho práce je Pěvecká čítanka, nedávno vyšlá. Je to vzácná knížka, dokument opravdové zvědavosti. Je z knížek, které budou jednou patřit — nebojím se to říci — k nejkrásnějším dokumentům českého úsilí o prohloubení pěvecké kultury. Najdete tam četná slova, která nasvědčují, s jakým hlubokým porozuměním přistupuje Waic vždy ke své práci.

Kritická činnost Waicova je nesena zase jeho velikou opravdovostí a neohrožeností. Waic se *nebál říci tam, kde šlo o malichernost, společenskou touhu po slávě a podléhání vlivu, plnou pravdu*. Jak často musil v tomto směru narazit na různé překážky a odpor! Jemu však tane na mysli vždy *veliké umění, povznesené nad malicherné zájmy osob, stran a straníček*. Tomuto umění slouží bezpodmínečně. Je to těžký úkol. Ale takový úkol zmůže jen pevná žulová povaha. A praví-li ve své čítance, že kritik sám má mít *velikou mravní odpovědnost*, dává tím bezděky svůj vlastní portrét.

Tak veškerá činnost jeho je prostoupena onou hlubokou pedagogickou opravdovostí, spojenou s neohrožeností a odaností. V něm se projevíly skvělé vlastnosti našich kantorových tradic.

A ještě nakonec dovoluji mi několik slov osobního rázu. Měl jsem štěstí úzce spolupracovat s profesorem Waicem. Mohu říci, že ve všech pracích byl mi vždy posilou zjev tohoto starého — mladého bojovníka pro ideály hudební výchovy. A měl by být i vzorem pro svou nezištnost a obětavost. Jak všem svým snahám výchovným věnuje všechno, jak se neleká žádné oběti, o tom bych mohl vyprávěti kapitoly.

Pane profesore, v té své neústupnosti ve sledování vlastních ideálů, v celé své obětavé práci pro estetické a mravní povznesení člověka nám budete vzorem a také posilou.

Ale ještě v něčem bychom si z Vás měli vzít příklad: z té podivuhodné čilosti, která Vám stále nedá spočinout a která stále teď vítězně přemáhá Váš věk. Ale tam, kde je nadšená práce pro ideály, kde je práce pro dobro ostatních lidí, kde je stálý životní cíl, tam ustupuje věková hranice. Buďte dlouho a nerušené zdrav pro vlastní uspokojení i pro prospěch české hudební výchovy!

Přednáška pronesená při slavnostním večeru dne 21. června 1935 na počest jeho padesátileté pěvecké činnosti školské a veřejné. Vyšlo v Letákové knihnici Čl. Vyd. Svaz nár. osvobození, jednota v Olomouci. Red. A. Dříza. Č. 7.

František Waic (1866—1939), svérázný moravský hudební pedagog a reformátor hudební výchovy, byl dlouholetým přítelem a spolubojovníkem Helfertovým v úsilí o prohloubení hudební výchovy na nehudbních školách. I tím je odůvodněno přetištění Helfertovy studie, neboť právě dnes se vede obdobný zápas, nehledíme-li na zásadní odlišnost celkové situace, za níž museli bojovat o hudební výchovu Helfert s Waicem a dnešní doba. Studie nám též krásně ukazuje, že Helfert nebyl jen katedrový vědec, ale že si pozorně všímal všech oblastí, v nichž se uplatňuje hudební projev a že dovedl ocenit každou dobrou a poctivou práci, i když se konala na půdě jiné než přísně vědecké. Waicovo působení bylo mnohostranné. Učil dlouhá léta na obecných školách, pak byl středoškolským profesorem tělocviku a zpěvu v Zábřehu na Moravě a posléze v Olomouci, kde jeho činnost vyvrcholila. Byl horlivým šířitelem nových směrů v tělesné i hudební výchově, organizátorem pěveckých, ochotnických a jiných osvětových spolků a zejména dlouholetým členem a předsedou Pěveckého sdružení moravských učitelů. Helfert si vzal ve svém článku za úkol podat obraz Waicovy činnosti na poli hudbním. Sleduje tak nejprve kořeny

Waicovy osobnosti, které spatřuje v jeho kantorském původu a v jeho pěvecké činnosti hlavně v PSMU. Helfert zdůrazňuje, že Waic se neomezil

jen na prosazování hudební výchovy na školách, ale usiloval též o hudební výchovu mimoškolskou, jejíž realizaci spatřoval v práci lidovýchovné. Helfert pak probírá jednotlivé okruhy Waicovy činnosti a podtrhuje zvláště Waicův opravdový a svrchovaně vážný přístup ke každé práci.

Dopisy Vlad. Helferta Fr. Waicovi vydal Vladimír Gregor: *Z dopisů dr. Vladimíra Helferta Františku Waicovi* (Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci LIX—1950, zvl. otisk str. 1—14).

Z literatury o Františku Waicovi uvádíme článek Rost. Bartochy: *Padesát let školské a veřejné práce prof. Františka Waice* (Věstník pěvecký

a hudební XXXIX—1935, 97) a stať Vladimíra Gregora: *K výročí Františka Waice* (Hudební výchova III—1955, č. 5, str. 94).

XX.

VĚDECKÝ ODKAZ OTAKARA ZICHA

Nekrology po předčasné smrti tohoto vzácného člověka postavily příliš nespravedlivě do pozadí Zichovu vědeckou činnost vedle jeho tvorby hudební. Nezasvěcený čtenář nutně měl dojem, že skladatel Zich také psal o hudbě a o umění, ale že to nestojí za valnou zmínku. Ba dokonce bylo možno se dočíst i zcela zvrácených soudů o Zichovi-estetikovi, soudů, které vědeckého významu Zichova nejen nepochopily, nýbrž dokonce i nespravedlivě zvrátily. Aniž se mohu na tomto místě pouštět do podrobností, pokusím se stanovit postavení Zichovo v naší estetice a v naší hudební kritice ve zcela povšechných rysech. Uvidíme, že Zich zde vykonal práci sice nehlučnou, ale zato tím hlouběji zabírající. Byla to práce svého druhu průkopnická. Její hloubka i šíře zájmů dnes naší veřejnosti uniká, protože je roztroušena po časopisech. Ale právě proto je třeba ji bránit před podceňováním, ať již bezděčným nebo úmyslným.

Když vstoupil Zich r. 1910 do české hudební estetiky, začal v ní a v hudební kritice vládnouti psychologisující směr, jenž vycházel v podstatě z německé romantické (idealistické) estetiky a z názorů Rich. Wagnera. Spatřoval podstatu hudby v tom, že vyjadřuje určité psychické stavy skladatelovy a tedy úkol hudební kritiky hledán v tom, aby z hudebního díla dovedla vyslouchat tento výraz a jej pak interpretovat. Vyvíjí se směr hermeneutického výkladu. Ne-
hledě k tomu, že spočíval na zcela pochybném noetickém zá-

kladě — hudba svými vlastními prostředky prostě nemůže sdělit žádné konkrétní představy — skrýval v sobě také nebezpečí psychologického a hudebního diletantismu a konec konců libovůle. Neboť právě proto, že se konkrétní výraz v hudbě jednoznačně nedá poznat a určit, je možno touto metodou zcela libovolně obhajovat i odsuzovat týž umělecký předmět. Do této situace zasáhl Zich svou studií *Estetické vnímání hudby*. Ve filosofii žák Frant. Krejčího, provedl na základě psychologického experimentu důkaz, že mimohudební obsah díla je dán pouze zcela subjektivními asociacemi a analogiemi, které s podstatou díla nemusejí míti nic společného. Již v této studii se ukázal Zich jako přísně metodický logik, jenž dovede pojmy, s nimiž pracuje, přesně utřídovat a ujasňovat — věc, jíž právě tehdy bylo nejvýše třeba, aby hudební estetika a kritika se postavila na pevný základ. To se projevilo v oné studii zvláště v přesné klasifikaci asociací, jež se připínají k hudebnímu dílu.

Byl to svého druhu průkopnický kritický čin. Průkopnický jednak proto, že to byla první česká hudebně estetická práce na základě psychologického, podniknutá s takovou metodickou exaktností. Za druhé proto, že důsledky této Zichovy studie byly dalekosáhlé pro moderní českou hudební estetiku a kritiku. Neboť výsledek Zichovy studie, domyšlen do důsledků, vede k naprostému zamítnutí výrazové estetiky, v principu i v metodě, jako něčeho zcela náhodného, subjektivně libovolného, a jako něčeho, co nechává zcela stranou umělecký objekt a jeho závaznost.

V další své vědecké činnosti se Zich k psychologickému experimentu již nevrátil, ačkoliv se dalo očekávat, že bude zástupcem psychologické estetiky, která právě tehdy v Německu dosahovala vrcholu svého rozvoje. Že se tak nestalo, je svědectvím Zichovy vědecké samostatnosti a také životnosti jeho estetiky. Tehdy (1910) nebylo ještě tak jasno to, co jest zřejmé dnes: že psychologická estetika i při své novosti v sobě skrývala vážné nebezpečí, že, přihlížejíc jediné k tvůr-

čímu nebo vnímajícímu subjektu, zanedbá zcela umělecký objekt, takže nakonec přestane být vědou o umění. Myslím, že se nemýlím, jestliže vidím plodný regulativ v Zichově další činnosti estetické v jeho hudební tvorbě. Zich — skladatel zde uchránil před jednostranným psychologismem Zicha — estetika. Jako skladatel si musil Zich především naléhavě uvědomiti, jaký rozhodný význam pro uměleckou tvorbu a pro estetickou hodnotu! má *organismus uměleckého díla*, tedy umělecký objekt a jeho struktura. Zich vstupuje na cestu estetické analýsy uměleckého objektu a logického utřídování takto získaných poznatků. Ukázalo se, že psychologický experiment mu byl prostředkem k tomu, aby jím se probojoval dobovými předsudky a omyly k vlastní metodické cestě. Tím pak se česká hudební estetika jeho zásluhou vrací po výrazovém bloudění na tu dráhu, kterou u nás razil Otakar Hostinský. Zich, žák Hostinského, stává se v české estetice průkopníkem moderního strukturalismu. Tento směr, který v pronikavých pracích Jana Mukařovského začíná dnes ovládat českou literární estetiku, měl v Zichovi svého vůdce. Dnes je již jasná vývojová linie české estetiky, daná jmény: Hostinský — Zich — Mukařovský. Zich přichází po r. 1910 s pronikavými analýsami a rozšiřuje soustavně okruh svého estetického zájmu. Tyto analýsy mají pro další estetický vývoj Zichův význam zcela směrodatný. Jimi, na uměleckém materiálu, si Zich ujasnil nejdůležitější estetické pojmy, dal jim nový obsah, ověřený uměleckým objektem, a vytváří si tak základy k vlastnímu systému estetickému. Tak na př. jeho *rozbor Smetanovy Hubičky* (1911) není jen příkladem metodického hudebního rozboru, přesně utříděného, nýbrž podává zároveň nově pojaté příspěvky k estetice opery, příznačného motivu a k otázce hudební deklamace. V tom byl vždy celý Zich, prošlý logickou školou matematiky: v tom utřídování, vymezení a ujasňování základních pojmů. V tom byl přísně metodický, logický budovatel pevné základny pro vlastní další vzestup. Zvlášť pronikavý este-

tický význam má jeho studie *Dvořákův význam umělecký* (1913). Estetický dosah této studie dosud není zdaleka oceněn a využit tak, jak by toho tato vynikající práce zasluhovala. Tento její význam příliš utonul ve vlnách rozbouřené hladiny hudebních sporů o postavení Dvořákovo v naší hudbě. Stěžejní význam této studie nevidím ve stanovisku, které Zich zaujal ke Dvořákovi. Je jisto, že Zichovi při jeho přísně logickém postupu estetickém snadno mohly uniknouti ony iracionální hodnoty, které se uplatňují v umění. Pronikavý estetický význam této Zichovy analýsy Dvořáka je v tom, že si zde Zich řeší — opět na konkrétním uměleckém materiálu — problém tvůrčí originality a problém t. zv. eklekticismu. V té věci dospěl zde Zich k výsledkům, které možno nazvat definitivními. Nikdy nebyly u nás tyto otázky řešeny s takovou pronikavostí a tak od základu, jako v této vynikající práci Zichově. Totéž platí o jeho drobnější (rozsahem, nikoliv významem drobnější) práci hudebně kritické. Jeho rozbor Ostrčilovy opery *Kunálovy oči* (1908), Foersterovy *Debory* (1919), Foerstrova hudebního vývoje (1929), *Berliozovy Episody ze života umělce* (1914) a téhož *Rekviem* (1919), jeho hudební referáty ve *Zvonu* (1908—18) a v *Osvětě* (1912—16), jeho kritická úvaha o moderní zpěvohře (1914) — to vše přináší vedle čistě hudebního hodnocení plno nově pojatých estetických poznatků. Tento směr Zichovy práce vyvrcholil se v jeho knize *Symfonické básně Smetanovy* (1924). Vedle strukturálního rozboru rozvinul zde svou estetiku hudebních forem a estetiku symfonické básně způsobem pro Zicha definitivním. V úvodu podal zde Zich jakési zhuštěné kompendium vlastní hudební estetiky. Vycházeje ze stanovení psychologických typů hudebních, přichází ke kardinální otázce o vyjadřovacích schopnostech hudby a tím si urovnal cestu k vlastní estetice symfonické básně. Možno říci, že ani cizí hudebně vědecká literatura nemá tak utříděné a pronikavé estetické analýsy problému symfonické básně, s jakou zde přišel Zich.

Na půdu vědecké hudební theorie vstoupil Zich svou obsáhlou studií o čtvrttónové hudbě (1926). V ní rozvinul své pochybnosti o theoretických základech čtvrttónové hudby, opíraje se při tom o důvody matematicko-akustické. Z poslední doby pak měl hotovou práci rázu logického a noetického *O tónovém rozměru*. O této práci se mi zmiňoval již roku 1927, na podzim 1931 ji označil již jako hotovou a za hovorů o ní bylo zřejmo, že si na ní velice zakládal. Je dosud v rukopise. Rovněž častěji v poslední době hovořoval o *Hudební psychologii*, kterou připravuje. Do jaké míry v ní dospěl k definitivnímu znění, nemohu říci. Hudebně psychologický význam má též studie *Elementární podmínky hudebního nadání* (1930).

Hudbou nebyl však vyčerpán okruh estetického zájmu Zichova. Jako skladatel musil přirozeně vyjít především z hudební estetiky. Ale Zich byl i literát s jemným smyslem pro formové literární kvality. Jeho překlady *Únosu* ze Serrailu (1914), *Weberových Tří Pintů* (1915), *Mahlerových písní* a j., jeho aforismy a konečně jeho libreta k vlastním operám *Malířský nápad* a k *Preciískám* (překlad a úprava Molièra) ukazují, že dovedl dobře vládnout básnickým slovem. A tak podobně, jako jeho skladatelská činnost byla empirická základna pro jeho hudební estetiku, tak také jeho básnické pokusy mu byly empirickou oporou pro další okruh jeho estetického zájmu: pro *poetiku*. V ní přinesl Zich opět některé velmi cenné nové poznatky. Je pochopitelné, že mu byla z poetiky nejbližší ta stránka, která se nejvíce stýkala s hudbou: rytmika a metrika. *Česká metrika* je další Zichova práce, která zůstala v rukopise. Pracoval na ní dlouho, na podzim 1931 ji označil za hotovou, ale stále na ní piloval, jak bylo jeho zvykem. Veřejnosti je známa jeho pronikavá studie *Předrážka v českých verších* (1928). Má opět zásadní metodický význam: ukazuje, jakého cenného obohacení by získala poetika, kdyby si více všímala otázek hudebně estetických. Aplikuje hudební pojem předrážky na metrickou soustavu

českých veršů, ukázal, že touto hudební interpretací se mění zdánlivě vzestupné verše na sestupné — poznatek, který pro metrický výklad veršů je velmi plodný. Vedle metriky zabýval se Zich podrobněji typologií básnickou. Vycházejí z psychologie umělecké tvorby, podrobil otázky básnických typů pečlivému rozboru (*0 typech básnických*, 1918) a tím v mnohém korigoval a doplnil Müllera-Freienfelse. K estetice výtvarného umění se dostal Zich nejpozději. Patrně proto, že se zde nemohl opírat o autopsii, jako v hudbě a v básnictví. A na to, aby čerpal z druhé ruky, byl duchem příliš opravdovým. Pro jeho vědomí vědecké odpovědnosti je příznačné, že přistoupil k výtvarné estetice až tehdy, kdy nedostatek vlastní umělecké zkušenosti v tomto oboru mohl nahradit zkušeností v nejbližším svém okolí. Když u jeho syna Otakara se objevil malířský talent, dal jej učit malířství, a vím dobře, jak se Zich — estetik bedlivě seznamoval s technikou malířskou na pracích svého syna. Tak doháněl nedostatek autopsie. Teprve potom se obrací soustavněji k výtvarné estetice, jak ukázaly jeho universitní přednášky a jeho drobnější studie o kreslení.

Zvláště blízký zájem měl Zich o dramatické umění. Tento zájem opět vyrostl z jeho umělecké činnosti. Zich byl rozený dramatik. To, jak dovedl svou hudbou zachytit dramatické ovzduší celé scény, ať to byla tíživá tragická atmosféra ve Vině, jasná pohoda v Malířském nápadu nebo zkari-kovaná precíznost u Molièra, prozrazovalo umělce, jenž měl vysoce vyvinutý smysl pro specificky dramatické účinky scény. A Zich — estetik těchto svých uměleckých zkušeností opět využil vědecky. Estetika dramatického umění a estetika opery tvoří tak v Zichově estetice kapitolu zvláště vynikající. Ve své základní thési o svéprávnosti dramatického umění měl ovšem Zich předchůdce; u nás Hostinského, v cizině na př. francouzskou racionalistickou estetiku 18. století. Ale v tom, jak dovedl vyanalyzovat z dramatického umění nové poznatky, jak je dovedl utřídit a uvést v systém, v tom

byl Zich prostě mistrem. Je také výmluvný fakt, že tomuto zájmu věnoval Zich svou nejucelenější a nejsoustavnější knihu *Estetika dramatického umění* (1932). Předcházely jí přípravné studie, zvl. *Podstata divadelní scény* (1923), *Dramatické možnosti opery* (1918—26), *Jak se komponuje opera* (1927) a j.

Třebas naznačená šíře i pronikavá hloubka Zichových estetických zájmů svědčí již sama o sobě o mimořádnosti zjevu Zichova v naší vědě, přece tím ještě pracovní okruh jeho není uzavřen. Zich patří české vědě také svými pracemi hudebně folkloristickými. Také zde vycházel ze své zkušenosti, tentokrát sběratelské. Za svého středoškolského působení v Domažlicích sebral hojně lidových písní a tanců a tím byl dán podnět k jeho vynikajícím pracím o lidové hudbě. Dnes nutno říci, že Zich byl u nás po Hostinském nejpronikavější znalec lidové písně, neboť dovedl svou sběratelskou činnost spojit se svým kriticizmem a se schopností soustavného utřídování. A toho právě náš hudební národopis potřeboval jako soli, aby se dostal z pouhého romantického horování na půdu kritického poznání. Zich se zvláště zabýval lidovými tanci, a zde opět rytmicou a metrickou strukturou. Jeho studie o tanci *Do kolečka* (1906—09), *České lidové tance s proměnlivým taktem* (1916—17) a o *slovenských lidových tancích* (1919) mají u nás význam průkopnický a patří k nejcennějším pracím světového hudebního folklóru. Před válkou, někdy 1912 nebo 1913, měl Zich v Praze cyklus přednášek o lidové hudbě. Rozvinul tam vysoce zajímavou soustavu lidové hudby. Tehdy se ukázalo, jakým pronikavým znalcem lidové hudby byl Zich. Je škoda, že tehdy, přes veškeré domluvy, se neodhodlal tyto přednášky zpracovat v samostatnou publikaci.

Konečně k vědecké činnosti Zichově patří také jeho činnost!vydavatelská. Ani té se nedostalo dosud toho ocenění, jakého zasluhuje. Míním jeho kritické vydání partitury Smetanova Pražského karnevalu (1924). Je to edice prostě

vzorná, která vyhovuje nejpřísnějším požadavkům kritického vydání. V ní se opět projevila Zichova přísná exaktnost. I ta okolnost stojí za zmínku, že to byla první kritická edice smetanovská vůbec. Zichův *Vojenský zpěvník* (1922) měl více praktický význam, ačkoliv i při tom se ukázala Zichova schopnost kritického výběru.

Jako člověk byl Zich vzácný zjev. Hluboká poctivost a opravdovost vědecké práce se u něho pojila s prostotou a dobrotou. Byl vždy svůj, nesmlouvavý, a neuchyloval se od svých názorů, k nimž se často pracně probojoval. Jeho krajní poctivost se jevila i ve způsobu jeho práce. Zich těžce a pomalu psal. Jemu konečná formulace byla čímsi nesmírně odpovědným a Zich k ní přistupoval vždy po pečlivé rozvaze a po mnohých odkladech. Proto jeho studie vynikají tak jedinečně hutným stylem. Věty Zichovy je třeba studovat. Řekne jedinou větou to, v čem je zhuštěný obsah celého odstavce. Proto jeho literární odkaz není na rozsah příliš veliký. Ale tím závažnější je svou vnitřní hodnotou, onou intenzitou myšlenkovou. Toto vědomí odpovědnosti a ona hutná stylisace měla také za následek, že Zich se nedostal k soustavnému spisu estetickému. Výjimku činí pouze estetika dramatického umění. Byla by to vděčná práce, z jeho drobnějších spisů sestavit jakési kompendium jeho názorů, jeho vymezených a ujasněných estetických pojmů. Pak by se ukázalo, že Zichova estetická práce při vši své monografičnosti rostla z určitého systému a k systému směřovala. Památka Zichova by takové práce zasluhovala, aby bylo zjevné, jakým vzácným zjevem v naší vědě byl Otakar Zich.

Index VI—1934, 97—101.

Helfertovu studii o Otakaru Zichovi (1879—1934) přetiskujeme z několika důvodů. Jednak podává pěkné svědectví o Helfertovi samém, jeho bystrosti pohledu, s ním rozpoznal a zachytil na nejmenší ploše jádro a podstatné body Zichovy práce hudebně theoretické a estetické, a jednak proto, že studie si uchovává podnes význam tím, že nás seznamuje se Zichovými (a zároveň nepřímými i Helfertovými) názory estetickými, které znamenaly nové údobí ve vývoji české estetiky, zvláště estetiky hudební. Dnes ovšem vidíme jejich dobovou podmíněnost a dílčí nedostatky v řešení. Tak na příklad je sporný již sám metodologický základ Zichova experimentu, který byl podkladem studie o estetickém vnímání hudby. Ve svých výsledcích pak Zichův experiment (vlastně psychologický test) neproklamoval ryzí subjektivnost mimohudebních představ připínajících se k hudebnímu projevu, jak se domníval Vlad. Helfert, ale dokázal jen velkou jejich pohyblivost, což je právě jedním ze specifických rysů hudebního projevu na rozdíl od jiných umění. Helfert rovněž posuzoval poněkud jednostranně vývojovou linii české estetiky, která nesměřovala jen ke strukturalismu (a později k jeho překonávání), ale šla i jinými cestami, jak o tom nejvýrazněji svědčí dílo Zdeňka Nejedlého. Zichovi-skladateli je v dnešní době věnována pozornost malá, Zichovi-vědci vůbec žádná — tak nebyly nově vydány žádné jeho studie nebo větší práce; Helfertova závěrečná slova budou tedy i připomínkou k odstranění tohoto dluhu. Ještě citelnějším nedostatkem je, že nebyl dosud otisknuta úplná soupis Zichových prací a ani učiněn pokus o nové zevrubnější vědecké zhodnocení Zichova díla skladatelského i vědeckého. Tato Helfertova studie je v hodnocení Zicha-vědce ve svém rozsahu i významu vlastně jediná.

Z ostatních prací (zvláště novějších) o Otakaru Zichovi uvádíme: *Nekrolog* od K. Svobody (Naše věda XV—1934, 230), Josef Plavec: *Otakar Zich* (Knihovna Unie čes. hudebníků z povolání, č. 40), týž: *Osobnost a dílo Otakara Zicha* (Hudební rozhledy VII—1954, 230), Zdeněk Nejedlý: *Pohled na dílo Otakara Zicha* (Hudební rozhledy VII—1954, 489).

XXI.

BOJOVNÍK

(Skizza literární osobnosti)

Osobnost tak mnohotvárnou a komplikovanou, jakou je Zdeněk Nejedlý, je takřka nemožno uvést na jediný základ, z něhož by bylo lze vše ostatní odvodit. V jeho literární a veřejné činnosti i v jeho lidské osobnosti najdete tolik bohatě rozvrstvených stránek, že právě tím uvádí často ve zmatek ty, kteří by rádi v lidské osobnosti viděli schematickou jednotu, blízkou chudobě nebo dokonce s ní totožnou. Je-li předpokladem každého tvůrčího člověka bohatý rozvoj vlastní osobnosti, platí to tím více u někoho, jehož posavadní činnost je tak mimořádně obsáhlá a bohatá.

V Nejedlém, jako v každé komplikované osobnosti, se prostupuje několik dominant, jichž výslednicí je jeho dosavadní dílo. Z nich, nemýlím-li se, je zvláště význačná jedna, která dává směr celé jeho literární a veřejné činnosti. Bez ní nepochopíme Nejedlého jako literární osobnost. Je to vlastnost, kterou je třeba míti stále na mysli, chceme-li být právi oně rozložitě bohatosti jeho povahy. Myslím jeho bojovnost jako podstatný rys jeho osobnosti, jak se jeví v jeho projevech literárních i veřejných. Bojovnost jako vlastnost určující nejen směr jeho veškeré činnosti, nýbrž i metodu práce, výběr themat a do značné míry i styl. Tedy bojovnost jako nikoliv pouze vnější znak povahový, nýbrž jako něco, co prostupuje samo jádro jeho osobnosti.

Jisto je, že pro tuto svou bojovnost našel Nejedlý moc-

nou oporu u svých dvou mistrů Golla a Hostinského. Tím ovšem nechce být řečeno, že by tito dva učitelé teprve vykřesali v mladém žáku onen oheň bojovnosti. Ten si přinesl Nejedlý již na svět a celá jeho dosavadní činnost ukazuje, jak živelně a jak nezadržitelně se tato vlastnost vždy propalovala veškerým tím přehojným nánosem učenosti, kterou do sebe ssál neúnavný duch Nejedlého. Oba mistři dali Nejedlému usměrnění a vytříbení toho jeho bojovného pudu. První tým, že obrátil zraky rozeného bojovníka k tomu, že je nutno nejprve kriticky změřit hodnověrnost a spolehlivost pramenů jako základnu budovy, již chci vydobýt. A druhý tým, že ukázal krásu a záslušnost boje za nějakou myšlenku uměleckou nebo umělecký zjev, ať to byl Smetana nebo Fibich. Nejedlý dále patří ke generaci, která ještě zažila plnost slavných bojů za vědecké a umělecké ideály, nebo aspoň ještě jasné dozvuky těchto bojů; ať to byly rukopisné boje, nebo slavné kampaně Masarykovy, Macharovo tažení proti Hálkovi, boje o Vrchlického, skvělé jiskření zbraní Šaldových atd. Ve svých universitních letech zastihl ještě tuto heroickou dobu naší vědy a naší kritiky; jak mohlo to vše nepůsobit na mladého ducha, jenž v sobě nesl skryté a dosud nevyklíčené semínko bojovnosti? Je pak zajímavě sledovat, kterak právě tento pud bojovnosti doplňuje mladého Nejedlého, v němž jeho učitelé viděli jediné historika (Goll dokonce církevního historika), kritika a žurnalistu. Ona zajímavá a pro Nejedlého tak příznačná dvojpólovost jeho literární osobnosti — odborná vědecká kritičnost na jedné a žurnalistická extensivnost na druhé straně — je podmíněna především oním stále stupňovaným pudem bojovnosti. Vývoj Nejedlého, nazírán s této perspektivy, se jeví tak, že nejprve si upevňuje své vědecké a kritické základy přísně odbornými pracemi, a teprve na nich buduje dále onu druhou část své literární osobnosti. V prvních, ještě školských historických pracích jedenačtyřicetiletého universitána by sotva kdo ještě tušil, jak se vyvine onen, tehdy ještě dřímající rys jeho literární povahy.

Práce o Rokycanovi, Kapistranovi a o litomyšlském biskupství z let 1899—1900 (1903) svědčí o časně vyzrálé erudici historické práce, bystré úsudkové pronikavosti i o spisovatelské pohotovosti a byly tehdy jistě významnými přísliby pro další vývoj historika. Ale ono příznačně nejedlovské v nich je ještě zcela ukryto a teprve dnes, kdy známe Nejedlého literární osobnost, možno nepatrné záblesky toho vidět v některých, ještě nepodstatných obrazech.

Ale již tehdy se začíná v Nejedlého literární osobnosti jevití onen rys bojovnosti. Nikoliv na poli obecně historickém, nýbrž tam, kde pak se až do světové války nejvíce vyžíval: v hudební historii a hudební kritice. A začíná tato nota hned po nejedlovsku, bojovným signálem. Je jím knížka *Dějiny české hudby* (1903), Zdenko Fibich (1901) a polemic-ká úvaha o Dvořákově *Rusalce* v *Rozhledech* 1901. Nejedlého vstup do hudební historie a hudební kritiky se děje ve znamení boje. Tento rys pak již Nejedlého neopouští a vždy se projevuje jako příznačná vlastnost jeho literární osobnosti, někdy ostřeji, jindy mírněji, podle povahy a potřeby tematu. Úvod ke knize o Fibichovi se ještě dnes čte jako vypovědění boje české hudební kritice. „Kniha tato je protestem proti dnešní tak zv. hudební kritice české, jež ztratila lásku k umění i pochopení mravní povinnosti kritiky, stala se hlavním sloupem umělecké prostřednosti a mělkosti...“ Celá kniha pak je namířena proti těm, kteří, podle Nejedlého domnění, nechápou význam Smetanova díla a kteří by rádi zařadili Smetanu mezi druhořadé umělce. Je to kniha v podstatě polemická, a podobnou tendenci sledují *Dějiny české hudby* v partiích, jež se týkají tehdy současné hudby. Již v těchto knihách se zřejmě projevuje význačný rys Nejedlého literární osobnosti: boj, polemika je mu důležitým impulsem literární tvorby. *Boj jako zdroj literární a kritické inspirace* — to je charakteristické pro Nejedlého literární osobnost. Objevuje se i tam, kde Nejedlý buduje své veliké dílo hudebně historické o, husitském zpěvu. První jeho část,

Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách (1904), jsou rozsáhlou a zdrcující polemikou s Konrádovými Dějinami posvátného staročeského zpěvu v době předhusitské. Pro tuto stránku opět jsou výmluvné některé věty z úvodu: „Chtěje pokračovati, kde Konrád přestal, byl jsem nucen nahlédnouti blíže do jeho dílny, a výsledkem toho jest toto dílo. Hrozná spousta, již jsem tu spatřil, mne přesvědčila, že na tom nelze stavět dál, nýbrž že první podmínkou zdárného bádání dalšího jest právě zbořit tuto chatrnou stavbu, v níž se dobrá věc ztrácí uprostřed plevele, a položit nové silné základy, na nichž by bylo možno stavět dále. A to jest poměr mé práce ke Konrádovi: nechci jeho dílo doplňovat, nechci je opravovat, poněvadž ani jedno ani druhé není možno. Tato práce chce dílo Konrádovo zbořit a nahradit... Moje práce je vědomá *negace práce Konrádovy!*“ Opět příznačné pro Nejedlého: nejdříve očištný boj, pak nová stavba. Není to negativismus, není to boj pro boj, boření pro boření. Je to rozkoš z boje, jenž má vyústit v nové, kladné dílo. Máte často dojem, jakoby Nejedlý pro svou tvorbu potřeboval předmětu pro svůj bojovný elán.

Od této doby boj se stává významným movens v Nejedlého vědecké a literární činnosti a určuje do značné míry i tematiku jeho prací. Lákají jej themata, která již sama sebou jsou bojovná, nebo která je třeba proboujovat. Bojovat, aby mohl stavět — tento smysl jeho slov z úvodu k Dějinám předhusitského zpěvu platí jako motto pro další činnost Nejedlého. Toto movens zároveň je podstatnou příčinou toho, že se po roce 1904 literární osobnost Nejedlého neobyčejně rozrůstá. Linie tohoto růstu je dána tím, že vědec a historik se doplňuje stále více kritikem a žurnalistou. Kritika a žurnalismus jsou pole, kde jeho bojovnost se může nejvolněji vyžívat. Čím dále, tím více se tyto tři stránky osobnosti u Nejedlého prostupují a vývoj jeho literární osobnosti jde stále tím směrem, že žurnalismus a kritika se u něho stále více zdůrazňují. Tuto cestu naznačovaly již jeho kri-

tické kampaně v časopise Smetana a plně se projevila po převratu, kdy Nejedlému již nestačí kulturní výsek, v němž se dosud pohyboval — historie a hudba.

Ale zde je již na čase zmínit se o předmětu Nejedlého bojovnosti. Dosud jsme vystačili s vlastností bojovnosti jako význačnou složkou Nejedlého psychické a tím i literární struktury. Nyní je třeba si všimnout ideové náplně této bojovnosti. I v této věci Nejedlý prošel velkým vývojem a možno říci, že právě zde se Nejedlého vývoj jeví nejmarkantněji. Vyšel z ideje Smetanova umění. Ve Smetanovi viděl především bojovníka za pokrok umělecký, shoduje se v tom se svým učitelem Hostinským. Bedřich Smetana dává Nejedlému podnět pro celý život: ideu pokroku, jak ji viděl a našel u Smetany, domýšlí a hledá i žádá ji v ostatních oborech kulturních. Tak z Nejedlého se stává náš přední *bojovník za pokrok*. A opět nestačí zde slovo pokrok. Až do převratu bojoval Nejedlý především a téměř výlučně za pokrok umělecký, zvláště hudební, daný jménem Smetanovým. Jeho ideologie české moderní hudby je známa. Nás na ní pro tuto chvíli zajímá onen moment pokroku; to, jak Nejedlý usilovně a neúnavně bojoval za svou myšlenku pokroku. Jeho činnost ve Smetanovi i jeho žurnalistická činnost referentská — to je nepřetržitě pásmo větších i drobnějších výbojných výprav za jeho ideou pokroku. V této věci byl a je vždy Nejedlý neúprosný a nesmlouvavý a nezná odpočinku. Jakmile jde o boj za jeho ideu pokroku, postaví se ihned v čelo útoku. Po převratu pak tento jeho boj za pokrok se prohlubuje a zároveň rozšiřuje. Jeho bojovná a útočná povaha nesla s sebou, že Nejedlý žije vždy současnost nejintenzivnějším životem. Tento odborně školený historik, jenž začal pracemi, které daly vše jiné tušit, nežli harcovníka současné kultury, hned od svého vstupu na půdu hudební kritiky, od své knihy o Fibichovi, se ocitá v nejužším styku se současným životem. Je příliš bojovníkem, než aby se byl dovedl uzavřít do své pracovny a za svou katedru. I v tom bylo dědictví Hostinského,

u něhož rovněž věda měla vždy živý vztah k problémům současného kulturního života. U Nejedlého tato životnost vědy se obrací pak, vlivem jeho eminentní bojovnosti, stále k širším otázkám současného dění. Rozhodný obrat přivodila v této věci válka. Jak mohl tento nepokojný, tak bouřlivě na vše reagující bojovný duch zůstat klidný vedle té ohromující skutečnosti, již byla světová válka? Překvapilo, že po převratu Nejedlý se ocitá na půdě žurnalistu a na straně nejradikálnějšího sociálního pokroku. Jeho známý poměr k SSSR, ke komunismu, jeho radikální činnost ve Varu (od 1922), jeho neúnavná činnost přednášková, v níž se neohroženě stavěl za snahy tehdy daleko více pronásledované, nežli dnes, to vše se zdálo u Nejedlého, vzhledem k jeho dřívější linii neorganickým skokem. Ale, máme-li na mysli celý ten oblouk, který dosud opsal svým životem, a sledujeme-li onu dominantu jeho osobnosti, pak se tato druhá fáze jeho života jeví jako přímý důsledek toho, co předcházelo. Spojovacím článkem je zde ta jeho útočná bojovnost za myšlenku pokroku. Válka a hlavně ruská revoluce 1917 ukázala Nejedlému nový obsah toho slova pokrok. Podobně jako Rich. Wagner věřil r. 1848, že náprava umění a kultury je možná cestou politické revoluce, která změní společenské předpoklady umělecké kultury, tak také Nejedlý vidí v ruské revoluci a socialistickém řádu společenském podmínku nového kulturního pokroku. Vytváří si na tomto základě svou, z ducha nové doby vyrostlou ideu pokroku sociálního, politického, mravního a tedy i kulturního. A protože je neshovívavý bojovník za ideu pokroku, neváhal ani na chvíli se postavit do služeb této své nové ideje pokroku. Není tedy v tomto vývoji Nejedlého něco násilného nebo neorganického. Zapomíná se, že válečná doba se svými úžasnými převraty politickými, sociálními a mravními znamenala pro duchy rázu Nejedlého dobu zmnohanásobeného tempa vývojového, dobu neobyčejně intenzivního prožívání všech časových problémů. A proto to zdání skoků. Ve skutečnosti jde

zde o zintenzivnělý a urychlený organický vývoj vlivem světových událostí. Tehdy také vrcholí u Nejedlého ona druhá stránka jeho osobnosti, jeho žurnalismus. V něm se jeho osobitá bojovnost mohla také nejsvobodněji a nejplněji rozvinout. V jeho kritické činnosti hudební před válkou se vždy ozývala bojovná nota žurnalistická a dala tušit, že tato struna se při vhodné příležitosti plně rozezvučí. K tomu došlo po převratu.

O Nejedlého žurnalismu by bylo třeba zvláštní studie. Ukázala by, že v Nejedlém je skvělý dar žurnalismu, velmi blízký Havlíčkovi. Nejedlý dovede obě stránky své osobnosti, vědeckou a žurnalistickou, tak dokonale oddělit, že v jeho čistě žurnalistických projevech byste marně pátrali po stopách vědecké pedanterie a naopak, v jeho čistě historických pracích, zvláště z doby mládí, byste sotva tušili nitky, které vedou v jeho žurnalismus. A proto v době, kdy jeho boj za ideu sociálně politického pokroku vlivem naznačených vnějších okolností dostoupil vrcholu, nastala u něho také přirozená převaha jeho žurnalismu. Léta, kdy vydává *Var* (1922—27), jsou tak zároveň pro Nejedlého léta plného rozvinutí jeho bojovného žurnalismu. Tehdy ona druhá strana jeho literární osobnosti přichází nejvíce k platnosti. Je přirozeno, že tato vývojová fáze zanechala stopy i v historických pracích té doby. Jsou to léta, kdy Nejedlý přistupuje k provádění svého vrcholného životního plánu, ke svému Smetanovi a Masarykovi. Sotva pochybíme, řekneme-li, že by Nejedlého Smetana, kdyby byl psán před válkou, vypadl podstatně jinak, nežli jak píše od r. 1924. Mezi tím leží právě onen mohutný zážitek války, převratu a sociálně politických bojů popřevratových, ten zážitek, který dal celé životní dráze Nejedlého nový směr, nahoře naznačený. Nejedlý, jenž vždy historii spojoval s nejživějším zájmem o současnost, sotva mohl při svém nezadržitelném bojovém temperamentu jinak, nežli dát proniknout tomu všemu do svého nového díla. Na svého Smetanu pohlíží po převratě stejnýma očima, jako na

současný život. Vidí jej v celé šíři zájmů společenských, politických a kulturních. Ten žurnalistický zájem, jímž byl tehdy naplněn, vkládá i do své práce historické. A tak dílo o Smetanovi se mu mění v obraz české společnosti v I. polovině 19. století. Nechme zde stranou otázku, zda a do jaké míry je tato zájmová šíře ve prospěch centrálnímu problému. Zde nám jde jediné o postižení Nejedlého literární osobnosti jakožto osobitého zjevu naší současné kultury. A po té stránce toto spojení vědecké historické metody s vyspělým žurnalismem je pro Nejedlého historické práce popřevratové jedinečně příznačné. Netýká se to pouze zmíněné zájmové sféry; vliv toho se projevuje velmi výrazně i ve slovesném stylu Nejedlého, jenž stále více v této době přibírá znaky bojovného žurnalismu. Totéž pak se jeví v jeho Masarykovi. Kam půjde dále tento vývoj literární osobnosti Nejedlého, nelze ovšem dobře předvídat při neutuchajícím pracovním elánu jubilatově a při jeho obdivuhodné duševní pružnosti a průbojnosti. Je jisto, že tento vývoj opsal dosud dráhu, jak toho snad není příkladu: od přísné vědecké práce historické, přes hudební činnost kritickou k žurnalismu až k synthesi toho všeho v nynější fázi vývojové. Pružinou tohoto vývoje je pak ona bojovná dominanta, která vtiskla Nejedlého literární osobnosti individuální charakter.

Vliv této vlastnosti možno sledovat i hlouběji, a to ve vlastní struktuře Nejedlého literární osobnosti. S jeho bojovným postojem, s nímž přistupuje ke svým problémům, souvisí totiž metodický rys, jenž pro postižení Nejedlého literární povahy má důležitý význam: jeho antithetičnost. Nejedlý s oblibou pracuje s antithesí a jí dociluje nejvíce svého živého a dramatického líčení. Jeho oblíbeným a často k virtuositě vystupňovaným způsobem je osvětlit svůj předmět co nejostřejší antithesí. Možno říci i více. U Nejedlého to není věcí pouhé metody literární nebo věcí techniky literární. On problémy a postavy, o nichž myslí a píše, skutečně takto vidí. Pro něho není kladu, aby nebylo kolem toho kladu

hlubokého stínu, na jehož pozadí by ten klad vyvstal tím ostřeji a jasněji. A je-li třeba, dovede ten stín si i vykonstruovat, aby mohl přes antithesi dojít ke své jistotě. Myslím, že touto cestou by bylo lze psychologicky vyložit i známý Nejedlého superlativismus. Neboť jakmile dospěje na základě své bojovné antithese na jedné straně ke svým hlubokým stínům a na druhé straně k tím ostřejším světlům, pak toto světlo i onen stín snadno se může jevit v dané konkrétní situaci jako nepřekonatelný vrchol. Přitom zřídka kdy se spokojí s tím, že by prostě srovnával význačné rysy dvou nebo více postav a že by objektivním srovnáváním dospěl k novému osvětlení. Neboť objektivnost je něco, co nikdy nenalezlo u Nejedlého přílišné víry. A pohlížíme-li dnes na celou osobnost Nejedlého, nutno říci, že tento bojovník nemohl se stavět k problému objektivnosti jinak, nežli s nedůvěrou. Tam, kde boj se stává vedoucí životní a pracovní metodou, snadno může ustoupit objektivnost do pozadí. Nejedlý nerad srovnává, nerad staví vedle sebe. Jeho způsob je stavět *proti* sobě. Antitheticky si vydobývá svého pojetí Smetany, Fibicha, Wagnera, Mahlera, Foerstra, Ostrčila, virtuosními antithesami osvětluje Masaryka. Antithese, vždy polemicky zahrocená, stává se hlavní jeho literární zbraní. A také nejúčinnější, neboť tam, kde může plně uplatnit tuto svou metodu, dosahuje nejskvělejších literárních výsledků.

Nejedlého uvědomělá, neúchylná a statečná bojovnost za myšlenku sociálního pokroku je něco, čeho zvláště dnes je třeba si neobyčejně vážít. Na otázku sociálního pokroku je možno jistě mít různé názory, je možno sledovat jiné metody k dosažení stejných cílů. Ale v čem Zdeněk Nejedlý zůstane vždy posilou pro každého, kdo práci pro sociální, politický a kulturní pokrok považuje za nejvyšší příkaz tohoto života, je jeho jará a neumdlévající odvaha v boji za tyto ideály. Po této stránce jeho činnost v době Varu je pro naši kulturu dosud daleko nedocenená. S jakými tehdy nečasovými a odvážnými podněty tam přicházel, jimž teprve další léta dala za

pravdu! Stačí jen vzpomenout jeho důsledného boje pro uznání SSSR. Tehdy se projevil Nejedlý jako neohrožený bojovník za nejpokrokovější ideje sociálně politického pokroku. A právě dnes, kdy myšlenka sociální, politické a kulturní svobody ustupuje stále více do pozadí, kdy se na všech stranách nedostává mužné a odpovědné statečnosti v hájení ideje sociálně politického a kulturního pokroku a demokratické svobody, je dnes tím více třeba si vážít takového bojovníka za tyto ideály, jímž je Nejedlý. A na této základně si podávají ruce s tímto neutuchajícím, jubilujícím bojovníkem všichni, komu ideál pokroku nepřestal být prázdným slovem. Jen dále za společným cílem, i když různými, někdy i vzdálenými cestami!

Vyšlo ve sborníku: O Zdeňku Nejedlém. Stati a projevy k jeho šedesátinám. Red. A. J. Patzaková a Artuš Rektorys. Praha 1938. Str. 8—16.

Vztahy Vladimíra Helferta a Zdeňka Nejedlého byly vždy blízké, i když nabývaly časem různé podoby. Helfert, který byl spřízněn s Nejedlým i příbuzenským svazkem, stál v samém počátku své vědecké dráhy

na straně Zdeňka Nejedlého v bojích o Smetanu a Dvořáka a v mnohém přejímal názory svého staršího přítele. Avšak i později, kdy v době Helfertova působení v Brně (do roku 1919) dochází k jeho pronikavému osamostatnění myšlenkovému a kdy řada jeho názorů se začíná lišit od názorů a pojetí Zdeňka Nejedlého, neztrácejí styky obou vědců nic na své podnětnosti, naopak vzájemné tříbení názorů nebylo bez užitku pro českou

hudební vědu. O tom, že Helfert přes názorové různosti stále správně viděl význam a důležitost úlohy Zdeňka Nejedlého v tehdejších kulturních a společenských zápasech, podává názorné svědectví přetiskovaná stať. Helfert zde bystře rozpoznal, že podstatným a základním rysem Nejedlého osobnosti je bojovnost; Nejedlý zastihl ještě heroickou dobu naší vědy a kritiky, která na něho silně zapůsobila. Tato Nejedlého bo-

jovnost se ohlašuje nejdříve v knize o Fibichovi (1901) a v Dějinách české hudby (1903). Zvlášť úvod knihy o Fibichovi byl vypovězením boje neutěšenému stavu české hudební kritiky. Od doby soustředění Nejedlého zájmu na pole hudební vědy začíná pak narůstat i význam druhé důležité složky Nejedlého tvůrčí osobnosti, jeho žurnalismu, který dospěl svého vrcholu v letech, kdy Nejedlý vydával časopis Var (1922—1927). Ovšem tehdy měl Nejedlého boj o pokrok již nový, daleko širší obsah i význam. Byl to především otrásající zážitek imperialistické světové války a pak Velké říjnové revoluce, které znamenaly pro Nejedlého impuls k rozšíření boje za umělecký, hudební pokrok na boj o pokrok sociální, který vše ostatní podmiňuje. Helfert, sám bojovník proti fašismu v době předmnichovské i v letech okupace, oceňuje zde zvlášť Nejedlého boj za uznání SSSR, boj za nejsvětější ideje sociálně politického pokroku. Helfert si ve své stati též pronikavě povšiml Nejedlého vědecké metody, která vychází z postižení dialektických souvislostí a zároveň a hlavně postižení rozporů jednotlivých jevů, stránek skutečnosti.

Helfert sám Nejedlého osobnosti věnoval mimo přetiskovanou stať a dopis redaktoru sborníku Padesát let Zdeňka Nejedlého (Praha 1928, vyd. Bedřich Bělohávek) jen kratší zmínky, referáty a recenze. Jinak ovšem nejedlovská literatura je značně bohatá. Upozorňujeme zvláště na *Bibliografii prací Zdeňka Nejedlého* od A. Patzakové ve Sborníku prací k padesátým narozeninám profesora Dr Zdeňka Nejedlého 1878—1928 (Praha 1929, Fr. Borový, str. 209) a pak na sborníky: *Zdeňku Nejedlému k 75. narozeninám* (Praha 1953, Československý spisovatel), *Zdeňku Nejedlému Československá akademie věd* (Praha 1953, ČAV) a *Sborník prací*

filosofické fakulty brněnské university II—1953. Z jiných prací: Jaroslav Kojzar a Jan Ryska: *Vítězná cesta. O životě a díle Zdeňka Nejedlého* (Praha 1953, Mladá fronta; přístupný výklad pro mládež), Julius Dolanský: *Zdeňk Nejedlý* (Praha 1955, Kniha).

LITERATURA O VLADIMÍRU HELFERTOVI

(V abecedním pořadí autorů)

Vedle příspěvků k padesátým narozeninám Vladimíra Helferta v brněnském Indexu VIII—1936, č. 3, str. 25—35, kde jsou články: Vědec a člověk (Jan Racek), Organisátor (Gracian Černušák), Mužský sbor Zdravice na slova Leoše Firkušného (Zd. Blažek), V práci pro hudební nauku na středních školách (Emanuel Ambros), V práci pro lidovou píseň (Robert Smetana), V rozhlase (Ant. Slavík), Před mikrofonem (Karel Vetterl), Universitní učitel (Hynek Kašík), Dirigent (Ludvík Kundera), Prání posluchačů hudební vědy (Čeněk Gardavský), vyšly o Helfertovi tyto větší studie:

Gracian Černušák:

Úvod k Helfertově práci: Státní hudebně-historický ústav.

Praha

1945, Hudební Matice Umělecké Besedy.

Vladimír Helfert. V časopise Tempo XVIII—1946, S—7.

Josef Dostál:

Za Vladimírem Helfertem. Kritický měsíčník VI—1945, 60—63.

Ota Fric:

K programové závěti Vlad. Helferta. Tempo XVIII—1946, 130 až 131.

Vladimír Gregor:

Z dopisů Vlad. Helferta Frant. Waicovi. Zvláštní otisk z Časopisu

Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci. Roč. 59.

Vlad. Helfert—Jura Sosnar:

Hovory tužkou. Listy spoluvězněnému příteli. Moje literární plány.

Vyšlo v Knižnici Hudebních rozhledů II, svazek 4.

Ludvík Kundera:

Vlad. Helfert. Hudební rozhledy VIII—1955, 534—536.

Ivan Poledňák:

Bibliografie prací Vlad. Helferta. Rukopis 1956.

K estetickým názorům Vlad. Helferta. Diplomní práce na Masarykově universitě v Brně 1956.

Jan Racek:

Organisace hudebně vědeckého bádání na Moravě. Tempo XV—1935/36, 122—124.

Dokument z dob za živa pohřbených. V časopise Pravda. Bučovské noviny, č. 23, 24. června 1945.

In memoriam prof. Vlad. Helferta (1945).

Vědec-bojovník. Revue Nová svoboda XXIII—1946, č. 12, 194 až 196.

Vlad. Helfert a brněnský rozhlas. V programu čtrnáctideníku pro kulturní politiku a umění I—1946, č. 6, Brno.

Vlad. Helfert. Časopis Matice Moravské LXVI—1946, 108—117.

Theodora Straková:

VI. Helfert a jeho tvůrčí odkaz. Publikace k výstavě v Moravském museu v Brně v březnu až květnu 1956.

Antonín Škarka:

Hymnorum thesaurus Bohemicus. Jeho plán a realizace. V časopise Cyril LXXX—1948, 73—89.

Bohumír Štědroň:

Dr Vlad. Helfert. Přehled práce českého učenice. Praha 1940.

Knihovna Unie českých hudebníků z povolání, č. 30a.

Z Helfertových dopisů přátelům. Tempo XVIII—1946, 7, 176; XIX—1947, 139—140.

Vlad. Helfert. V časopise Naše věda XXIV—1946, 198—203. (Zde i ostatní literatura.)

Vlad. Helfert a hudební výchova. V časopise Hudební výchova III—1955, 41—42.

Úvody, předmluvy a přehledy k vydání Helfertových souborů statí: O Janáčkově (Praha 1949, Hudební Matice), O Smetanovi (tamtéž 1950); k revisi knih: Tvůrčí rozvoj B. Smetany (Praha 1953, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), Smetanovské kapitoly (tamtéž 1954), Základy hudební výchovy na nehudebních školách (Praha 1956, Státní pedagogické nakladatelství).

František Vaigner:

O vztazích Vlad. Helferta k Třebíči. Jiskra, 31. května 1945.

B.Š.

OSOBNÍ REJSTRÍK

Sestavila Eug. Poledňáková

- Adler, Quido* 38
d'Albert, Eugen 152
Ambros, Aug. Vil. 35, 36, 37, 38, 42
Ambros, Emanuel 157, 197
André 147
Artophaeus, Bernard P. 63
Auber, Daniel F. 141, 152
Axman, Emil 109, 111, 157
- Bach, J. S.** 40, 46, 64, 65, 66, 67, 68, 77, 81, 106, 156
Bakala, B. 135, 136, 157, 159, 165
Bakešová, L. 32
Balaska, Antonín 160
Bartocha, Rost. 166, 167, 175
Bartoš, František 109
Bartoš, Josef 111
Barvič & Novotný 147
Bassani, Giovanni B. 69
Beethoven, Ludvík v. 37, 39, 40, 41, 46, 73, 75, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 96, 97, 104, 106, 112, 127, 152, 156
Benda, František 72, 77
Benda, Jiří 9, 72, 73, 76, 77, 78
Bendi, Karel 141, 142, 144, 147
Bennowitz, Antonín 122
Berg, Alban 130, 156
Berka, Maurus, P. 63
Berlioz, Hector 39, 40, 96, 156, 179
Bělohávek, Bedřich 195
Bílý, Karel 88
Bizet, George 141
Blahoslav, Jan 8, 39
Blatný, Josef 135
Blažek, Vilém 136, 137
- Blažek, Vlastimil* 89
Blažek, Zdeněk 197
Böckel, Ch. 18
Bocklet, Karel Maria 82
Boito, Arrigo 141
Borecký, Jaromír 111
Borový, František 195
Bořkovec, Pavel 110
Brahms, Johannes 91
Brixl, Frant. X. 69 — 71, 76, 77
Buchner, Alexandr 78
Bülow, Hans v. 91
Burbure, L. de 62
Burian, Karel 147
Burney, Charles 69, 121
Busoni, Ferruccio B. 108
Bušek, Jan 89
Bužga, Jaroslav 78
- Caldara, Antonio* 74
Casella, Alfredo 156
Castro, Jan de 60
Corelli, Arcangelo 69
Couperin, Francois 46
- Čajkovskij, Petr Iljič* 152
Černík, Josef 32, 133, 137
Čermohorský, Bohuslav Matěj 7, 9, 63, 65, 68, 69, 74
Čermušák, Gracian 25, 30, 137, 197
Clupka 139
- Dante, Alighieri* 45
Debussy, Claude 177, 123, 134, 152, 153, 156

- Délibes, L.* 141
Deutsch, O. E. 84
Dolanský, Julius 195
Doležal, Jan 83
Doležil, Hubert 43
Doorslaer, G. van 62
Dostál, Josef 197
Dostál-Lutinov, K. 143
Dostojevskij, F. M. 112
Dreyschock, Alexander 81
Ducas, Isidor 156
Dusík, Jan Ladislav 32, 76, 78
Dvořák, Antonín 7, 46, 90 — 93, 95, 105, 110, 116, 121, 122, 123, 124, 130, 135, 144, 154, 156, 161, 179, 187, 194
Dvořáková, Otylka 122, 124
Ellis, Alex. John 19
Erben, Karel Jar. 92
Ferdinand I. 60
Feuber, O. 78
Fiala, Jar. 172
Fibich, Zdeněk 7, 93, 94 — 104, 107, 124, 126, 127, 130, 131, 142, 155, 157, 186, 187, 189, 193, 195
Fils, Antonín 73, 77
Firkušný, Leoš 137, 197
Flotow, F. 152
Foerster, Josef 142
Foerster, Josef Bohuslav 7, 79, 93, 100, 112 — 114, 116, 128, 131, 155, 163, 179, 193
Formelis, Wilh. 60
Fric, Ota 165, 197
Fridrich II. 72
Fux, J. J. 68, 76
Gallus, Jacobus 60
Gardavský, Cenek 197
Gassmann, Florian 75
Gluck, Christoph, W. 37, 39, 40, 64, 67, 72, 75, 152
Goethe, J. W. 45, 76
Goldbach, Stanislav 136
Goldmark, Karel 141
Goll, Jaroslav 38, 41, 186
Gounod, Charles 152
Gradenwitz, P. 78
Granát, Jar. 25
Gravani, Peregrinus 70
Gregor, Vladimír 175, 197
Haas, Pavel 110, 111, 133, 136, 137
Hába, Alois 13, 108, 109, 157
Hába, Karel 109
Holek, Vítězslav 91, 186
Händel, Georg Fridrich 40, 66, 77
Hanslick, Eduard 35, 83, 91
Harant z Polžic, Křtstof 61, 62
Haslinger, Tobias 86
Hasler, Hans Leo 60
Havlíček, Karel 191
Havlík, Vladimír 139, 140, 141
Haydn, Josef 39, 40, 46, 66, 69, 70, 73, 75, 77, 156
Háza, Jos. 64
Helfert, Jaroslav 25, 33
Henneberg, J. B. 83
Herold, Jiří 121
Hiller, J.A. 73
Hindemith, Paul 106
Hlobil, Emil 110
Hnilička, Alois 65, 78, 79, 88, 139, 144, 146
Honneger, Arthur 156
Hornbostel, Erich 19
Horník, Ondřej 22
Horejš, Ant. 43
Hostinský, Otakar 8, 12, 14, 15, 35 — 43, 50, 94, 101, 104, 178, 181, 182, 186, 189
Hradil, F. M. 157
Huckbald 37
Hülka, Karel 78, 89
Hummel, Jan Nep. 81
Husserl, Edmund 148
Hutter, Josef 165
CHalabala, Zdeněk 152, 154, 155, 157, 159
Charpentier, Gustave 152
Cherubíni, Maria L. 80
Chlubna, Osvald 85, 110, 134, 137, 155, 157
Chopin, Fryderyk 87, 101, 134
I stel, Ed. 78
Ivanschitz, Amandus 70
Janáček, Leoš 7, 21, 100, 102, 105, 110, 112, 113, 114, 116, 124, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 150, 151, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 164, 198

Janota, Jan 152, 154, 155, 158
Jeremiáš, Otakar 109
Ježek, Jaroslav 109, 111
Jirák, K. B. 107, 155
Jírovec, Vojtech 75
Josquin, Jan 39, 59

Kahl, W. 89

Kakš, Jan 25, 30, 32
Kamper, O. 78
Kapistran, Jan 187
Kaprál, V. 110, 111, 133, 134, 137
Karel, Rudolf 109, 157
Kašík, Hynek 197
Keiser, Reinhard 66
Kiesewetter, R. Jiří 83
Klackel, Ceslav 64
Kocian, Jaroslav 72, 79
Kodýtek, Václav 88
Köchel, Ludvík 62
Kojzar, Jaroslav 195
Kolovratová-Liebštejnská Rozina, 80
Komenský, Jan Amos 9, 50
Konrád, Karel 35, 188
Kovářková, Ludmila 142
Koželuh, Leopold 75
Král, Luděk 130
Krczmarz, Karel 25, 32
Krejčí, František 177
Krejčí, Iša 43, 109
Kreissle, H. 84
Křenek, Ernst 152, 153
Kříčka, Jaroslav 109
Kříkava, Alois 142
Kubelík, Jan 72
Kubiasová, Rozálka 79
Kunc, Jan 135, 137, 157
Kundera, Ludvík 89, 137, 197
Kurz, Vilém 159
Kvapil, Jaroslav 110, 133, 136, 157
Kvič, Jindřich 30

Lach, Robert 13, 19, 20, 21
Lachner, Ferd. 99
Lasso, Orlando 46
Leo, Leonardo 66, 69, 77
Lichard, Milan 30
Liszt, Franz 39, 40, 96, 97, 101,
117, 156
Loewe, Johann C. 100
Lossmann 32
Loulová, Olga 89

Lukes, Jan L. 79
Luyton, Carolus 60, 62

Maasse 147

Magnis, Ant. 25, 26
Mahler, Gustav 107, 127, 129, 180,
193
Machar, J. S. 186
Marschner, H. 100
Maršík, Eman. 130
Martini, Bohuslav 108, 136, 155
Masaryk, T. G. 108, 186, 191, 192,
193
Massenet, Jules, E. 141, 152
Mathesius, Boh. 30, 31
Mathon, J. 147
Maxmilián II. 60
Mayseder, Joseph 82
Méhul, Etienne N. 80
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 96
Meyerbeer, Giacomo 81
Miča, Frant. Václav 21, 73
Milén, Ed. 159
Mjaskovskij, N. J. 156
Molière, J. B. 45, 180, 181
Moniuszko, Stanislav 152
Monte, Philip de 69, 62
Monteverdi, Claudio 46, 77, 106
Moscheles, Ignaz 81
Mossel, Catharina von 86
Mozart, Leopold 75
Mozart, Wolfgang Amadeus 37, 39,
40, 46, 66, 69, 70, 71, 73, 74, 75,
77, 78, 106, 152, 156
Mráček 32
Mráček, Hugo 134
Mukařovský, Jan 178
Musorgskij, Modest P. 112, 152
Muller-Freienfelse 181
Mysliveček, Josef 74 — 77

Nedbal, Oskar 155, 185 — 195
Nejedlý, Zdeněk 7, 8, 10, 14, 42, 43,
93, 104, 131, 184, 185 — 195
Neruda, Jan 128, 129
Neumann, František 8, 9, 138,
140 — 160
Němec, L. 89
Němeček, Jan 65
Nicolai, Otto 152
Nopp, Leopold 25, 32
Novák, Vítězslav 7, 105, 107, 110,

115—120, 121, 124, 129, 130,
131,132,133,134, 135,136,155,
157, 163

Obrecht, Jakub 59
Očadlík, Mírko 43
Oehlschlägel, Jan Lohelius 70
Offenbach, G. 152
Ostrčil, Otakar 7, 93, 107, 120, 121,
124, 126—131, 150, 155, 157,
179, 193
Ovidius 45

Palestrina, Giovanni 37, 46
Patzaková, Anna 194, 195
Pergolesi, Giovanni, B. 66, 69, 74
Petrželka, Vilém 110, 135, 137, 157
Pícha, Frant. 109
Píchl, Václav 75
Pippich, Karel 126
Philomat 8
Plavec, Josef 89, 184
Pleyel 80, 86
Poledňák, Ivan 8, 197, 198
Polívka, Vladimír 109
Ponchielli 141
Procházka, Frant. 78
Prokofjev, S. 106
Porpora, Nicolo 74
Puccini, G. 152, 153

Questenberg, Jan Adam 73

Racek, Jan 33, 34, 43, 58, 78, 89,
137, 197, 198
Ravel, M. 152
Reger, Max 110, 124, 133
Regnart, Jakub 60
Reissig, Rudolf 132
Rejcha, Ant. 76, 77, 78
Rektorys, Artuš 104, 194
Respighi, Ottorino 156
Riemann, H. 73
Richter, F. X. 73, 74, 77
Rimskij-Korsakov, N. 152
Rietsch 38
Rokycana, Jan 187
Rossini, G. 81, 152
Rousseau, J. J. 72, 73
Roussel, Albert 108
Rudolf II. 9, 59, 60, 61, 62, 63, 71
Ruppelt, Miloš 30

Růžička, Václav 83
Ryska, Jan 195

Řídký, Jaroslav 157

Salieri 81
Saint-Saens, C. 141, 144, 152
Sayve, Lambertus de 60
Scarlatti, Aless. 46, 66, 69, 77
Seger, Josef 64, 69
Sehnal, Jiří 65
Seyfried 88
Shakespeare, W. 45
Schmid, O. 65, 78
Schönberg, Arnold 106, 108, 124,
156
Schnitzler, Ant. 147
Schubert, F. 76, 81, 82, 84, 88, 89,
156
Schulzová, Anežka 94, 98, 104
Schumann, Robert 41, 96, 100
Schünemann, Georg 19
Schwartz, Otto 145
Schwind 84
Skrjabin, Alex. 156
Skuherský, František 161
Sládek, Josef V. 113
Slavík, Antonín 197
Slavík, Josef 72
Smetana, Bedřich 7, 9, 40, 41, 42,
46, 79, 85, 88, 90, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104,
105, 110, 112, 114, 115, 116, 119,
120, 124, 127, 130, 131, 154, 156,
170, 179, 182, 186, 187, 189, 191,
192, 193, 194, 198
Smetana, Robert 197
Smijers 62
Sonnleitner, Ign. 83
Sophokles 45
Sosnar, Jura 197
Sova, Antonín 125
Spíka, J. 88
Spohr, L. 85
Srb-Debrnov, Josef 62
Stamic, Jan 73, 74, 77
Strauss, Richard 152, 153, 156, 158
Stravinskij, Igor 106, 108, 152
Steinhard, E. 111
Straková, Theodora 33, 34, 198
Stumpf K. 19
Suchánek 80

- Suk, Josef* 7, 105, 107, 118,
 121 — 126, 129, 130, 131, 135,
 136, 157
Svoboda, Antonín 30
Svoboda, F. X. 128
Svoboda, Karel 184
Sychra, Antonín 43, 79
Šalda, F. X. 186
Šebor, Karel 140, 141, 146
Škarka, Antonín 198
Škroup, František 85
Šoupal, Jan 165
Štech, V. 150, 158
Štědroň, Bohumír 7, 10, 34, 50, 51,
 58, 65, 89, 137, 160, 165, 198
Štědroň, Vladimír 135, 137
Šupa, Prokop 32

Tartini, G. 64
Thomas, A. 141
Tolstoj, L. N. 130
Tomásek, V. J. 76, 78, 80, 81, 83,
 84, 85, 88
Trolda, E. 65, 78
Ťůma, František 64, 79
Tuška 139

Urbánek, Fr. A. 147
Urbánek, M. 147
Ušák, Jar. 33, 34

Vach, Ferdinand 8, 9, 157, 159,
 161 — 165, 167, 172
Vaagner, František 198
Vaňhal, Jan 75

Váša, Pavel 21
Vetterl, K. 33, 34, 58, 197
Verdi, G. 141, 152, 153
Vinci, Leon. 74
Vojáček, Hynek 157
Voltaire 73
Vomáčka, Boleslav 109, 157
Voríšek, František 84
Voríšek, Jan Hugo 7, 9, 75, 76, 78,
 79, 81 — 89
Voríšek, Václav 79
Vosyka, Václav 172
Vranický, Pavel 75
Vrchlický, Jaroslav 186
Vycpálek, Ladislav 107
Vysloužil, Jiří 137

Wagner, Richard 39, 40, 46, 96,
 100, 101, 127, 128, 140, 141, 144,
 152, 153, 176, 190, 193
Waic, František 8, 9, 166 — 175
Wanklová, M. 32
Weber, C. M. 80, 81, 85, 156, 180
Weisskoppel, Ludvík 143
Whistlinger 86
Willaert, A. 63
Winde, Pavel de 60
Wurzbach 88

Zábrodský, Josef 79, 82
Zach, Jan 64, 69
Zelinka, J. Ev. 157
Zeyer, Julius 123, 128, 129
Zich, Otakar 8, 9, 12, 15, 100, 109,
 121, 176 — 184
Zitek, O. 155
Zizius, Jan Nep. 82

OBSAH

Předmluva	7
K otázce našeho hudebního folklóru	11
Hudební archiv zemského musea v Brně	22
Hudební věda na naší universitě	35
Hudba na středních školách	44
O kulturním poslání rozhlasu	52
Dvůr Rudolfův : dvorská kapela	59
Bohuslav Černohorský	63
Průkopnický význam české hudby v 18. století	66
Jan Hugo Voříšek	79
Antonín Dvořák	90
O Zdenka Fibicha	94
Moderní česká hudba na světovém fóru	105
Nečasový mistr (J. B. Foerster)	112
Vítězslav Novák	115
Dvě ztráty české hudby (Jos. Suk a Ot. Ostrčil)	121
Brněnští hudební skladatelé	132
František Neumann	138
K 75. narozeninám mistra Ferdinanda Vacha	161
František Waic	166
Vědecký odkaz Otakara Zicha	176
Bojovník (Zd. Nejedlý)	185
Literatura o Vladimíru Helfertovi	197
Osobní rejstřík	199

KLASIKOVÉ HUDEBNÍ VĚDY A KRITIKY

Řada I.

Svazek 2.

VLADIMÍR HELFERT O ČESKÉ HUDBĚ

*K tisku připravili a poznámkami opatřili
Bohumír Štědroň a Ivan Poledňák.
Obálku a vazbu navrhl a graficky upravil
Milan Hegar.*

Vydalo Státní nakladatelství krásné literatury,
hudby a umění, n. p., v roce 1957 jako svou
1845. publikaci v redakci hudebnin. Odpovědná
redaktorka Pravdomila Etlíková.

Písmem garmond Bodoni vytiskl Orbis 3, n. p.,
závod Jiřího Dimitrova, Praha 7. Papír 84 x 108.
AA 10,71, VA 11,20. 41821/56/SV 2, D 576520.

*Náklad 2 500 výtisků -09/22-1. vydání SNKLHU
Cena váz. výtisku 17,40 Kčs.*