

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, vyvěřající 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 rozbouřené 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.

