

ODRAZ HISTORICKÉHO VĚDOMÍ V ČESKÉ SYMFONICKÉ BÁSNĚ
A PROGRAMNÍ OUVERTUŘE DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ

Vlasta Bokůvková

Záměr vyjádřit hudbou, uměním abstraktním, mimohudební program, tedy odrazit výsek objektivní /nebo subjektivně objektivní/ reality nazíraný ze subjektivního zorného úhlu skladatele, je příznačný pro romantické 19. století vůbec. Programní hudba se stává zejména v druhé polovině století progresivním vývojovým proudem, reprezentovaným především osobností Franze Liszta.

V názvu mého příspěvku jsou uvedeny termíny programní ouvertura a symfonická báseň. Jejich hranice nejsou někdy přesně vymezitelné - programní ouvertura je nesporně vývojově starší, i když termínu nebylo pro ni ještě užíváno. Za rozhodující bod v jejím rozvoji lze pokládat její osamostatnění od funkce úvodu /například k opeře/ a je třeba vidět zde zásluhy už například Ludwiga van Beethovena.

Termín symfonická báseň pak plně vyjadřuje novoromantické úsilí "hovořit hudbou"; termínu užil Franz Liszt pro svou skladbu hudebně ztvárňující Victora Huga *Ce qu'on entend sur la montagne*, kterou dokončil v roce 1856.

V české symfonické tvorbě nebyl název jednovětých programních symfonických skladeb dlouho ustálen. Mirko Očadlík například upozorňuje u předsmetanovských programních symfonických útvarů, že Alois Hnilička jmenuje svého *Táboritu* ouverturou, Ludevít Procházka svého *Alfréda* symfonií. Na podobnou neurčitost upozorňuje u prvních Smetanových symfonických básní, jednou nazývaných symfonie, jindy fantazie. /1/

Moje úvaha se tedy bude týkat odrazu historického vědomí v programních jednovětých skladbách symfonických, z hlediska hudební formy zpravidla uvolněných, ať už je jejich název jakýkoli. Východiskem mi byla komplexní excerpce hesel Československého hudebního slovníku osob a institucí, /2/ vedoucí - po dalších doplňcích a zpřesněních - k možnosti časového přehledu o vývoji produkce programní ouvertury a symfonické básně v letech 1850 - 1899 vůbec, a specificky pak o vývoji té její části, která spadá svým zaměřením do tematiky sympozia.

Produkcí lze vzhledem k danému tématu, tj. odrazu historického vědomí, dělit takto:

- 1/ na díla, jež mimohudební historickou inspiraci nereflektují /jde zejména o podněty literární, ať už světové, nebo domácí/,
- 2/ na díla s mimohudební historickou inspirací, a to:
 - a/ nikoli národní,
 - b/ s námětovou inspirací z historie českého národa /předem upřesním, že půjde opravdu jen o českou historii, neboť na Slovensku vlivem specifických podmínek daného období vzniká jediná symfonická báseň vůbec, a to Jána Levoslava Belly Osud a ideál v roce 1874, jako dílo neodrážející historický mimohudební program/.

Pokus o zachycení skupiny 2b/ bude tedy vlastním námětem mé úvahy, neboť právě v těchto dílech je umělecky ztvárněn odraz narůstajícího kolektivního vědomí národní historické existence a typický dobový patos ujišťování sebe samých o velikosti historického zakotvení svého počtem nevelkého národa.

Na počátku druhé poloviny devatenáctého století v rozmezí let 1857 - 1858 se objevují první dvě symfonické básně: Alfred s máchovsko-byronovskou tematikou básně Hálkovy jako kompozice Jana Ludevíta Procházky, klatovského rodáka, významného pražského hudebního organizátora a kritika. Druhá práce patří už do oblasti reflektující českou historickou tematiku - je to Táborita Aloise Hniličky, českého skladatele a buditele pracujícího na českém venkově /zejména v Ústí nad Orlicí a v Chrudimi/. Konkrétní mimohudební podnět skladby není doložen; po hudební stránce nutno uvést, že Hniličkova skladba dosud nevyužívá motivů táboritského zpěvu - to je přínosem opery a symfonické básně až v pozdějším vývoji.

Je zajímavé, že odraz tematiky národního okruhu zůstává pak v symfonické hudbě nadlouho osamocen. Závěr padesátých a začátek šedesátých let ovšem přináší díla s odrazem historické tematiky zprostředkovaným evropskou literaturou, a to díla velké hodnoty: trojici takzvaných švédských symfonických básní Bedřicha Smetany. Hakon Jarl je inspirován prostřednictvím Oehlenschlägerovy tragédie postavou norského krále Hakona, Richard III. a Valdštýnův tábor mají literární podněty v tragédiích Shakespearově a Schillerově. Právě Valdštýnův tábor je však už dokladem, jak i zde cítil Smetana souvislost s životem svého národa v minulosti /v typicky českém polkovém rytmu veselí ve vojenském ležení/.

K valdštýnské historické tematice jako inspiračnímu zdroji rovněž sahá v roce 1860 ouvertura Karla Šebora Valdštýnova smrt, poté však nastává značná časová proluka v tvorbě symfonických bás-

ní nejen inspirovaných historicky, ale jako hudebního útvaru vůbec.

Je to jev nesporně zajímavý. Svůj podíl na něm měly jistě problémy provozovací. Chtěl-li Bedřich Smetana například seznámit Prahu se symfonickými básněmi, které zkomponoval ve Švédsku, s Richardem III. a Valdštýnovým táborem, byl pro svůj lednový koncert v roce 1862 nucen najmout orchestr Německé opery a setkat se se značnou neochotou a pak i finančním nezdarem. Bylo proto nasnadě, že jedním z řady činů, jimiž se Smetana snažil pozdvihnout pražský hudební život na vyšší úroveň, byla snaha po zavedení abonentních koncertů. O tom, že ani později, v šedesátých letech, nebyla půda pro ně zralá, svědčí jejich jen krátká existence za pořádání hudebního odboru Umělecké besedy v sezóně 1864-65, kdy Smetana mohl projevit svou uměleckou orientaci a smysl pro pokrokovou dramaturgii. Další léta opět znamenala možnost větších koncertních akcí jen při spojení sil orchestrů obou divadel /Německého a českého Prozatímního/ ve spolku Filharmonia, kde se střídali v řízení koncertů dirigenti obou divadel - Ludwig Slansky a Bedřich Smetana.

Zmíněná přestávka v kompozici symfonických děl neměla však pouze tento důvod. Otakar Hostinský postihuje zřejmě podstatu jevu v přednášce Česká hudba 1864 - 1904: /3/ *"Na konci let šedesátých a na začátku sedmdesátých hrozilo naší hudbě jakési nebezpečí. J e d n o s t r a n n o s t /zdůraznil O. H./*. Všechn zájem obecnostva tou dobou byl obrácen k divadlu, k opeře. Kdo tam si nedobyl vavříků, nezdál se býti velkým skladatelem. Je pravda, Smetana záhy pečoval o povznesení koncertního ruchu našeho, ba tím vlastně začal - stačí jmenovat abonentní koncerty a později filharmonické. Ale v hudební tvorbě české do té doby přece hudba symfonická a komorní stála na druhém místě."

Vzniká tehdy - i když řídce - symfonická hudba, u které můžeme zprostředkovaně hovořit o mimohudební inspiraci, ale i pro ni je příznačné spojení se zájmem o divadlo: jmenujme jako příklad Smetanův pochod nebo Blodkovu hudbu k živým obrazům shakespearovských slavností v roce 1864 nebo v roce 1869 Smetanovu hudbu k živému obrazu Libušin soud.

Vlastní rozkvět nastává teprve v sedmdesátých letech; je zajímavé, že důležitý podnět zde dává autor mnohdy za svého života i v osudu svého díla po smrti opomíjený, Zdeněk Fibich. Uvědomíme-li si, že jde o autora o generaci mladšího než generace smetanovská /Fibich se narodil v roce 1850/, musíme tím spíše vyzdvihnout jeho

význam právě pro rozvoj odrazu historického vědomí v české programní symfonické hudbě.

Pomineme-li skutečnost, že už v roce 1871 píše Fibich programní ouverturu Pražský žid k dramatu Josefa Jiřího Kolára z doby poprav na Staroměstském náměstí, je tu rozhodný impuls jeho symfonické básně Záboj, Slavoj a Luděk, inspirované českým mýtem Rukopisu královédvorského. Fibich vytvořil tuto skladbu v roce 1873, tedy ve svých 23 letech. Skladba měla premiéru na slavnostní akademii Akademického čtenářského spolku 25. května 1874, když už v prosinci roku 1873 ji posluchači vyslechli na zábavě hudebního odboru Umělecké besedy v úpravě pro klavír na čtyři ruce /hráli Ludevít Procházka a Jindřich Kàan z Albestu/.

Ve své fibichovské monografii a v předmluvě k vydání partitury Fibichovy symfonické básně Záboj, Slavoj a Luděk upozorňuje Jaroslav Jiránek na intonační souvislost základního motivu hrdiny Záboje se základním motivem Smetanova Vyšehradu a na tradovaný Smetanův zájem o tuto Fibichovu symfonickou báseň. /4/

Citovaný úsek - Zábojovo téma ze závěru skladby /fagoty a violoncella, str. 101 partitury/ - je skutečně prakticky totožný s motivem Vyšehradu /základní podoba, podle O. Zicha motiv W/. /5/ Jde však jen o jedinou variantu, která nastupuje vzestupnou kvartou, zatímco na ostatních místech je pro Zábojovo téma příznačný vzestup oktávový. Jsou zde i další okolnosti, které tuto shodu činí spíše náhodnou: známá časová priorita basové podoby motivu Vyšehradu, z níž - jako ze základu harmonie - vrchní melodie vyplynula, nebo hypotéza počátku kompozice Vyšehradu už v roce 1872.

Přesto se lze domnívat, že nejde jen o náhodnou shodu. Jaroslav Jiránek právem upozorňuje na intonační příbuzenství rozvinuté podoby témat v průběhu zpracování díla /Záboj - str. 73 partitury a melodická podoba motivu Vyšehradu, podle O. Zicha melodický motiv W/. Nejde samozřejmě o totožnost - liší se harmonický průběh a celý rozmach tématu - příbuznost je však nesporná; ještě významnější je pak příbuznost kompozičního záměru vůbec.

Fibichova symfonická báseň Záboj, Slavoj a Luděk z roku 1873 má už všechny rysy typického odrazu rostoucího historického vědomí jako zdroje národní hrdosti. Příznačná je volba onoho úseku Rukopisu, který básnicky odráží představu silné a sebevědomé společnosti, schopné bránit se proti vetřelcům.

Fibichovi pak náleží ještě další prvenství: roku 1875 zkomponoval - inspirován Čelakovského baladou - symfonickou báseň Toman a lesní panna. Teprve 21 let po něm, roku 1896, se k okruhu bás-

nických ohlasů lidových pověstí - básní z Erbenovy Kyticě /Vodník, polednice, Zlatý kolovrat a Holoubek/ - obrací další velký český skladatel, Antonín Dvořák.

Současně s tvorbou, jež je odrazem historických okruhů národních, vznikají další symfonické programní jednověté skladby inspirované historickými nebo bájeslovnými ději, nikoli ovšem z národní historie: v sedmdesátých letech kompozice Viléma Majera Sardanapal a Helena nebo v osmdesátých letech symfonická báseň Odysseus Josefa Richarda Rozkošného a Únos Persefony Karla Kovařovice.

Zaměření k odrazu inspiračních okruhů národní historie však zůstává určující a přináší světově ojedinělé dílo - Smetanovu Mou vlast. Části Vyšehrad a Vltava byly vytvořeny v roce 1874, Šárka v roce 1875. Z téhož roku pochází i symfonická báseň Z českých luhů a hájů, kde není v mimohudebním programu vysloveně vyjádřena historická inspirace, ale kde hudba není /stejně jako ve Vltavě/ jen oslavou krajiny jako takové, ale krajiny-domova, tedy dějiště historie životů generací, které tento domov vytvářely.

Zejména ovšem v obou závěrečných částech cyklu z let 1878 až 1879, v Táboru a Blaníku, spatřujeme svrchovaně umělecký odraz národního historického vědomí.

Smetanův cyklus Má vlast je dílem mimořádným v hudební invenční i ve smyslu pro úchvatnou výstavbu celku. Po více než století s neomylným účinkem zaznívá například jako finále celého cyklu geniální závěr Blaníku se svým odhodlaným pochodovým rytmem a mistrovským propojením základních Smetanových symbolů velké národní minulosti - Vyšehradu a husitského chorálu Ktož jsou boží bojovníci.

Při dalších volbách mimohudební historické tematiky v 19. století náměty z okruhu národní historie převažují. Zdeněk Fibich komponuje ouvertury Noc na Karlštejně, Komenský a Oldřich a Božena, Antonín Dvořák se inspiruje národní minulostí v ouverturách Domov můj a Husitská, které znamenají začátek jeho příklonu k programnosti. V samém závěru století komponuje Otakar Ostrčil svou ranou symfonickou báseň Pohádka o Šemíkovi /podle Vrchlického/.

Nápadná je velikost jmen skladatelských osobností, které se umělecky zmocňují programní tvorby odrážející národní historické podněty - jako by se po Smetanovi jevila značná závaznost volby tohoto inspiračního okruhu.

Z tvorby skladatelů, kteří představují dobový průměr, mohou v této oblasti uvést už jen ouverturu Jan Hus Vojtěcha Hřímálého ze sedmdesátých let stejně jako Svatvečer plzeňského skladatele

Hynka Pally /jak mi sdělil autor rukopisné dosud monografie o tomto skladateli Antonín Špelda, je programem této hudební básně hold národa jeho velkým osobnostem/. Kromě symfonické básně Jan Hus skladatele Váši Suka z roku 1892, kdy už působil v Moskvě, se mi už nepodařilo zjistit další programní díla s národní historickou inspirací.

Mám-li tedy shrnout, mohu konstatovat, že v symfonických programních jednovětých útvarech, které odrážejí národní historické vědomí v druhé polovině 19. století v Čechách, se jeví jako rozhodující podíl hlavních mistrů zakladatelské generace české národní hudby, kteří byli svými uměleckými i lidskými kvalitami povoláni k vytvoření tradice.

Ústřední uměleckou postavou je Bedřich Smetana, který vytvořil v hudební historii jedinečný cyklus Má vlast. Antonín Dvořák, jehož osobnímu zaměření více odpovídalo myšlení v rovině čistě hudební, přispívá do souboru zejména svou ouverturou Husitská. V celkové úvaze však nelze nepodtrhnout význam Zdeňka Fibicha jako tvůrce první symfonické básně inspirované českým mýtem.

* * *

- /1/ Očadlík, M.: Svět v orchestru - České orchestrální skladby. Praha, Orbis 1946, str. 66
- /2/ Československý hudební slovník osob a institucí, I. a II.díl, Praha, SHV 1963 a 1965
- /3/ Hostinský, O.: Česká hudba 1864 - 1904, přednáška v cyklu společenského klubu Slavia ze dne 19. dubna 1909, Praha 1909, str. 24
- /4/ Jiránek, J.: Zdeněk Fibich, Praha, SHV 1963, str. 72, a Fibich, Z.: Záboj, Slavoj a Luděk, partitura, Praha, SHV 1962, II - III
- /5/ Zich, O.: Symfonické básně Smetanovy, Praha 1924, str. 65

* * *