

NĚKOLIK DISKUSNÍCH POZNÁMEK K JEDNOTLIVOSTEM, ALE VE SKUTEČNOSTI K HLAVNÍMU PROBLÉMU TRADIC

Miroslav K. Černý

Nepochybně všechny nás zaujal příspěvek s. Stříteckého. Jeho analýzy Smetanových oper Libuše a Braniboři v Čechách i vyvozené závěry jsou nesporně zajímavé a podnětné. Týkaly se však převážně libret. Ale počínaje Wagnerem - nejednou už i dřívější opery - je nezbytné každou operu sice považovat za integrované umělecké dílo nerozpojitelně sjednocující text i hudbu, ale přesto konečný tvar, význam i konečná odpovědnost za dílo spadá na vrub hudebního skladatele. A ten také, je-li skutečným umělcem - a to nepochybně Smetana je -, do- tváří, prohlubuje a často i pozměňuje ideový smysl a vyústění díla. Přijal-li Smetana Wenzigovo libreto s tím, že rozpoznal jeho politicko-alegorický smysl, jak jej zde s. Stří- tecký rekonstruuje, byl by to důkaz jeho politického citu. Ale takováto koncepce „dynastické opery“ mohla být dílem a mohla vyhovovat starému panu školnímu inspektorovi, ale ne radikálně smýšlejícímu Smetanovi. A ten tu vystihl nové mož- nosti dotvoření. A uskutečnil je, a to nejen širokým rozvi- nutím citací a zpracování husitského chorálu v závěrečném prorocství, kde Wenzig odbyl objevení husitů slovy dosti mlha- vými. Ale Smetanovo zpracování tohoto chorálu, rozšířené i do obrazu Jiřího z Poděbrad daleko překonává meze „dynas- tické“ opery a činí z Libuše právě ono „dramatické užití“ - „slavnostní tableau“ s programem přímo revolučním, shodným s tím, který dal zpracováním téhož chorálu cyklu symfonických básní Mé vlasti. A podobně je tomu i v Branibo- rech. Nechci popírat shody tohoto libreta Sabinova s jeho Duchovným komunismem. Nevíme však, zda Smetana tuto Sabino- vu sociální utopii znal a chtěl-li se s ní vědomě ztotožňo- vat - byl totiž člověk i umělec myslící mnohem reálněji a realističtěji. Ale právě v této realističtější poloze je něco, co měli se Sabinou společné. Je to prožitek revoluce roku osmačtyřicátého a nevyřízené účty tehdejších radikálů -

zvláště mladých, k nimž patřil i Smetana - s českými měšťanskými liberály za jejich zradu revoluce. Stopy takové koncepce pak můžeme skutečně v hudbě nalézt. Všimněme si například zhudebnění zpěvů a dialogů pražských patriciů, historických „povolaných vůdců národa“, kteří diskutují a rozvažují, zda a jak učinit přítrž braniborskému řádění. V souhlasu s koturnem svého stavu zpívají v ryzím „deklamatorním stylu“ - všimněme si hned prvních slov Oldřicha Rokycanského, ale pak i celého výstupu /1/ -, je to deklamační styl, za jaký by se nemuseli stydět ani hrdinové Wagnerovi. Naproti tomu lidové scény jsou ztvárněny v kantabilnějších, ale v mnohem diferencovanějších, ale výrazovějších a živějších formách - např. scény vzbouřeného pražského lidu i zpěv jeho „vůdce“ Jíry. Když však tento Jíra stojí v druhém jednání před soudem týchž patriciů, odpovídá jim stejným deklamačním, ale dokonce výrazově bohatším zpěvem - tedy jako jim postavením rovný protihráč. Můžeme to považovat za záměr Smetanův, i když se tu wagnerovský deklamační styl dostává do poněkud choulostivé pozice, jistě však ne jako projev antiwagnerismu.

I k tomu je třeba zaujmout stanovisko. V referátě M. Ottlové a M. Pospíšila byl antiwagnerismus části české společnosti i kritiky motivován nepřizpůsobenou sluchovou zkušeností. S tím lze sotva souhlasit ve světle faktu, že všechny čtyři starší Wagnerovy opery byly v Praze na repertoáru opery, byť německé, a řada dalších děl a zlomků byla známa z koncertů, zvláště utrakvistické Cecilské jednoty a nejnovější díla pak z koncertů Wagnerových v roce 1863. Česká inteligence i hudebnická obec pak tato představení a koncerty navštěvovaly a Wagnerův kult, který vedle A. Apta výrazně utvářel i F. Škroup, podporovaly. Širší vrstvy pak ovlivňovala i česká kritika, která wagnerovské premiéry živě a s porozuměním sledovala - důkazy jsem snesl v studii, která čeká na uveřejnění v Hudební vědě - a stavěla se v 50. letech k Wagnerovi dokonce pozitivněji než pražská kritika německá. Šlo-li pak o nepřipravenost nových širších vrstev českého obecnostva, na které bylo odkázáno Prozatímní divadlo, bylo povinností kritiky spíše je vést než odrazovat a ponechávat v té-

302/

to nepřipravenosti k vyrovnání s pokrokovým uměním jak formou, tak akcentem na ideový obsah, jakým bylo umění Wagnerovo i Smetanovo. Nelze jinak, než hodnotit tento postup konzervativních kritiků typu Pivodova jako obhajobu pohodlnictví a koncepce opery jako pouhé smyslové zábavy a požitku z virtuózního pěveckého umění.

Ale šlo - a i nám jde - o funkci hudby. Můžeme proto dodat i k příspěvku s. Otruby, že motivy pověstí o Šárce a dívčí válce vůbec byly i v hudebním zpracování ztvárněním postojů vypjatého dramatického, ba tragického romantismu, svou vášnivostí skutečně navazující na polohy máchovské. Dokazuje to jak Šárka Smetanova vypjatým výrazem a nepřímo i autorovou poznámkou na konci nástinu obsahu: „Morálka žádná!“ - tedy žádný alegorický podtext v rámci cyklu -, tak ještě více Šárka Fibichova, prohlubující právě v těchto polohách libreto A. Schulzové. Navozují to hned vstupní takty quasi fanfárovým motivem v d mol, do něhož napětí vnese dvojitý průtah dominantní primy a tercie k akordu VI. stupně, vytvářející vysoce dynamický nonový akord na tomto stupni, a po rozvedení a fanfárové další figurce a základní tónině ústící do druhé, mimotonální dominanty E dur. Lze si sotva představit lepší náповěď než toto nakupení harmonického napětí na samém počátku přede hry.

Odtud pak mohu hned navázat na vystoupení s. Čorneje, který měl vcelku nesporně pravdu, když zdůrazňoval u Z. Nejedlého navazování především na pozitivní tradice Obrození a fakt, že mu romantismus typu máchovského stejně jako „dekadence“ let jeho nástupu byly cizí. Nicméně je situace asi složitější a Nejedlý nemohl zůstat tou atmosférou 90. let nedotčen. Jinak by nemohl akceptovat a prosazovat Fibicha, který je nesporně romantikem par excellence - a dokonce „opožděným romantikem“, jak správně konstatoval Helfert - a odmítat Dvořáka, který byl těm pozitivním tradicím obrození nesporně daleko blíže.

To mne pak nutí vrátit se i k příspěvku I. Vojtěcha. Chtěl-li svým detailním a profesionálně dokonale provedeným rozbořem IV. z Biblických písní Dvořákových dokázat navázání na tradici gregoriánského chorálu hudební strukturou, pak

se dostal na scesti, protože jde o jev tak izolovaný a ojedinelý jak v tomto Dvořákově cyklu, tak v jeho celém díle, že mu nelze přisuzovat nijaký význam a musíme tyto shody považovat za jev spíše náhodný. I když nepopírám hlubokou, až naivní lidovou zbožnost Dvořákovu, je vyzdvihování církevních tradic jemu stejně jako celému obrození cizí. Když chceme hledat vyjádření určitých tradic prostředky skutečně hudebními a nikoli jen syžetem a textem, což je úkol obtížný, ale měl by být pro nás muzikology při daném zaměření konference ústředním, je možno najít právě u Dvořáka příklad až nápadný. Scherzovou větu kvartetu D dur, který vznikl někdy mezi lety 1868 - 1870, vybudoval Dvořák z melodie písně Hej Slované, tehdy při demonstracích a lidových „táborech“ často zpívané a zakazované. Ale na tom není dost. Původní polský charakter tohoto nápěvu, a tím i ideovou souvislost s příkladem polského revolučního hnutí podtrhl ostrými akcenty předepsanými na každou dobu, jako by tím chtěl podtrhnout souvislost s polským krakowiakem i jinými tanci, pro něž je příznačné přesunování akcentů na lehké doby.

Spojil jsem v tomto textu záměrně rekonstrukce poznámek pronesených ve dvou oddělených vystoupeních prvního a třetího dne, abych podtrhl jejich souvislost a vztah k ústřednímu tématu konference - problému tradic v našem obrození, a to tradic „hudebních“ a v hudebním materiálu prokazatelných. Je to vskutku problém složitý a stále ne dost zpracovaný, i když lze prokázat - a k tomu tyto poznámky směřovaly -, že i hudba se přímo svou strukturou podílela na upevňování určitých, a to společensky významných a pokrokových tradic a sama se jimi obohacovala.

POZNÁMKY

- /1/ Pro zjednodušení upouštím od notových příkladů. Zájemce odkazuji na klavírní výtah /nebo partituru Studijní vydání/ Smetanových Braniborů v Čechách, a to jednání I. výjev 1., 7.-8. a jednání II. výjev 4. Z Fibichovy Šárky se jedná o první 4 takty přede hry.
- /2/ Podrobně jsem o tom pojednal v úryvku své kandidátské práce otištěném ve sborníku prací Hudební fakulty AMU Živá hudba 1959.