

KONCE IDEJE ČESKÉ NÁRODNÍ HUDBY

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

Začněme dobovým svědectvím: „Bůh v poušti stvořil oasu a křišťálovou sluj / a Čech má furiantství své, tam hodil kámen svůj.“

Touto metaforou z elegie *Za Antonínem Dvořákem*¹ vyjádřil v roce jeho úmrtí 1904 Jaroslav Vrchlický svůj názor na postoj, který pražská univerzitní muzikologie zaujala k tvůrčímu odkazu Dvořákovu a posléze - lze říci přesně v duchu této metafory - vyhrotila v tzv. dvořákovských bojích v letech 1911-15. Až do období těchto bojů o Dvořáka (nebo proti němu - již samotné předločky v pojmenování tu vypovídají o postoji účastníků i pozdějších interpretů) můžeme datovat konce té ideje české národní hudby, jak se zformulovala v prosmetanovském táboře v polemikách let osmdesátých minulého století. Vzhledem k prestižnímu postavení nedotknutelné autority, které u většiny českých hudebních vědců stále zaujímá hlavní protagonista dvořákovských bojů, Zdeněk Nejedlý,² nemůže překvapit, že novější poválečná literatura - s čestnou výjimkou třetího vydání dvořákovské monografie od Otakara Šourka v padesátých letech - kolem této problematiky obcházela velmi opatrně a při jejím výkladu se uchýlovala k polopravdám. Připouští se jistá netolerantnost a úzké estetické hledisko uplatňované vůči Dvořákovi ze strany Nejedlého, která tu údajně přistoupila na úroveň argumentace strany protivné.³ Nicméně vyhrocená stanoviska protidvořákovská z této doby vrhají stále stín na historické uchopení období konstituování novodobé české hudby, i třeba v podobě negativní závislosti.

Tak jako osobnost Zdeňka Nejedlého, tak i období dvořákovských polemik pochopitelně nelze v úplnosti vyložit z pozice jednoho oboru. Přesto hledisko muzikologické může v těchto sporech, které se zdají jak co do extenzity, tak co do problematiky neproniknutelné, pomoci nasvětlit jejich podstatu tím spíše, že zjevně i zájmy kulturně politické se tu zaštiťovaly argumentací hudebně historickou a kompozičně technickou.

Konstatovali jsme už, že dvořákovské spory jistým způsobem navazují na polemiky o Smetanovi a českém wagnerismu 70. let 19. století⁴ a v mnoha směrech využívají argumentů a soudů, které tehdy formuloval především estetik Otakar Hostinský. Pod praporem jeho ideje národní hudby a pokroku vystupuje Nejedlého tábor (či jak se sám též nazval: Hostinského škola) sdružený kolem časopisu *Smetana* proti Dvořákovi ve jménu „spravedlnosti v celé orientaci české hudby“, jak napsal Vladimír Helfert ještě v roce 1934,⁵ kdy svůj předválečný postoj k Dvořákovi už počínal revidovat. S Hostinským sdílají především názor, že spor o zásadní orientaci české hudby, který vidí a vyhrocují jako alternativu pokrokového Smetanova nebo konzervativního Dvořákova směru, je možno a nutno rozhodnout vědecky. Hostin-

ského stanoviska, vycházející v 70. letech do značné míry z estetických kategorií německé hudební kritiky, která on sám neustále empiricky korigoval, se v jejich argumentaci promítají ve strnulé, zeschematizované podobě. Z jeho ideje české národní hudby, podle níž tvůrci jejích dějin musí s dějinnou nevyhnutelností sledovat jedinou možnou pokrokovou linii v níž překonávají stádium nižší a která je dána jeho pojetím tzv. pokrokových žánrů, hudebního dramatu a symfonické básně (ale kterou Hostinský sám relativizoval tím, že se do ní snažil - často a s námahou - integrovat rozmanitost a bohatství současné živé hudby),⁶ tedy z Hostinského ideje národní hudby se pro Nejedlého tábor stává argument pokroku nekompromisním a univerzálním měřítkem. Neboť v jejich pojetí jediné pokrokové činy na poli kompozice dané měřítky vytčené vývojové linie opravňují skladatele ke vstupu do dějin národní hudby, přičemž dílo samo se redukuje pouze na příklad pro budoucnost.

A hledisko budoucnosti tu určuje nutnost rozsoudit spor. Metafora, kterou již v roce 1905 užil skladatel a spisovatel Ludvík Lošťák pro Hostinského následovníka Václava Vladimíra Zeleného, že totiž jeho mozek „byl kolem dokola ohraničen pravicí pokrokového mistra Otakara“,⁷ trefně vystihuje podstatu i v našem případě. Zatímco Hostinský postihuje rozmanitost koexistujících vývojových tendencí alespoň tím, že vedle hlediska jediné pokrokové vývojové linie uplatňuje též kategorie kvality a opravdovosti vcítění, které opravňují k existenci v celku národní hudby i tzv. konzervativní díla,⁸ musí Nejedlý a někteří jeho stoupenci, aby zahrnuli Dvořákovo dílo do celku národní hudby, ahistoricky a spekulativně konstruovat linii vývoje, v níž Dvořáka jako skladatele, který podle nich je charakteristický tím, že píše v tzv. starých nebo též klasických formách, staví coby tvůrce předsmetanovského, dokonce předbeethovenovského období, kdy „Dvořák ex post dodává, co chybělo před Smetanou“.⁹

Musíme říci, že toto byla varianta dějinné konstrukce, v níž Dvořák dopadl ještě dobře, protože se objevil vřazen do celku české národní hudby. Předchází také období, než tzv. dvořákovské boje zcela poklesly na úroveň novinářských polemik a vynášení konečných verdiktů. „Mne Dvořák nezajímá“, napsal posléze v roce 1913 Zdeněk Nejedlý. „Pro mne jest to odbytá mrtvá kapitola z české hudby, kde pro ducha bádaového (...) není mnoho co dělati. Pro mne Dvořák jest arci co Mendelssohn, ovšem ve zmenšeném českém vydání... a znalost historie mne dostatečně poučuje o osudu zjevů Mendelssohnovského typu... Patří do minulosti, ale nutno sečkat, až doba na něm stráví, čeho jest třeba...“.¹⁰ Tak jako u již charakterizované absolutizace měřítka pokroku, tak také zde se stáváme s odvoláním na soud a nevyhnutelný chod dějin, které je s ideou pokroku v tomto pojetí dějin nedílně spjato a které se objevuje od konce 60. let 19. století už také i v české hudební kritice. Narážka na Mendelssohna pak poukazuje k dalšímu topos kritiky v 19. století v tomto kontextu, novost a originalita, které s předchozím úzce souvisí. Do sporu o orientaci české národní hudby tu ve funkci vědeckého důkazu vstupují argumenty originality a tedy i eklektismu, které spolurozhodují o autorově zařazení v národních dějinách. Dvořák byl jako skladatel ohodnocen z tohoto hlediska estetickým a skladatelem Otakarem Zichem.¹¹ A stejně jako už dříve u Mendelssohna v německé

hudbě pod vlivem Wagnerových soudů, tak také u Dvořáka na základě „důkazů“ o jeho eklektismu, protože tedy nepřinesl nic nového, byl učiněn závěr, že nemá co říci ve vývoji české hudby. „A za cenu této pravdy musíme se před budoucností zříci i hudební osobnosti tak markantní...“, zní jeden z typických výroků.¹²

Nejedlého tábor podepíral svá stanoviska argumenty, které fundoval z kompozičně technických hledisek. A právě tato hlediska ho nejvíce zrazují v očích protivníků, tvořených z velké části praktickými hudebníky a skladateli. Ústředním kritériem pro pokrok se stalo hledisko tzv. novátorské formy, avšak třeba její konkrétní rozbor na příkladu Smetanovy *Prodané nevěsty* z pera Zdeňka Nejedlého,¹³ ulpívající na vyhledávání a pojmenovávání melodických úryvků coby příznačných motivů, podrobil skladatel Ladislav Vycpálek na počátku sporů o Dvořáka z odborného hlediska tak zdrcující oprávněné kritice (včetně poukazů na neznalosti harmonie),¹⁴ že Nejedlý už v podstatě nikdy žádný problém přímo na konkrétní hudbě neukazoval. Důkazy o Dvořákově eklektismu, jež Otakar Zich podává jako exaktní zdůvodnění jeho bezvýznamnosti pro dějiny české národní hudby, spočívají ve vyhledávání reminiscencí na jednotlivé prvky, obraty či stylizace obsažené v dílech jiných autorů: tam, kde Zich slyší u Dvořáka český ráz, nalézá pak vždy reminiscenci na Smetanu. Zich tu dovedl ad absurdum přístup k hudebnímu dílu, který se v české kritice výrazně prosadil v 60. letech 19. století, ve vztahu ke zvýšené aktivitě na poli české národní opery, dané otevřením stálé české scény a očekáváním původní české tvorby. V souvislosti s myšlenkou, že v situaci národnostní partikularizace v Evropě pojímané jako soutěž mezi národy, se lze podílet na celku evropského umění jedině tím odlišným, co tvoří národní ráz hudby, se vystupňovala snaha kategoricky určit a vyposlouchat v díle to, co je závislé na cizím vzoru a odlišit od částí znějících kritice česky. Na základě dnes často těžko rekonstruovatelných asociací byla díla roztatomizována na cizí a individuální, originální části.¹⁵ Tento model originality vedl v Nejedlého táboře k pohledu na Dvořákovu hudbu jako na nesourodou směs cizích vlivů, jež je jako taková teprve vědecky odhalena. „Svět nekontroloval, odkud Dvořák svůj majetek bral, on pokládal vše za jeho vlastní vynález a proto mu přisuzoval takovou originalitu“,¹⁶ napsal třeba Josef Bartoš. Jestliže se podíváme na pojetí originality strany prodvořákovské, která je v literatuře odbývána konstatováním, že šlo o „publicisty dosti eklektické ražby“ s argumenty spíše emocionálními,¹⁷ zjistíme, že právě v této publicistice se objevuje hledisko originality nepochybně soudobější nežli v kruzích univerzitních v případě Dvořákově. „Podobnost několika prvků na váhu nepadá, protože záleží na stavbě celé komposice... Vyskytne-li se místo jinému podobné, není proti němu námitek, jestliže bylo z dřívějšího obsahu vyvozeno“, polemizoval se Zichem hudební pedagog a skladatel Antonín Srba.¹⁸ Ostatně blízké stanovisko se najde i u samotného Nejedlého ve studii o Mahlerovi, ovšem s výhradou, že pozitivně zhodnotit kulturní majetek minulosti, jak Nejedlý říká, může jen geniální osobnost,¹⁹ a tou v jeho očích tehdy Dvořák nebyl.

Dostáváme se tu ke skutečnosti, kterou náš výklad mohl jen naznačit: jako argumenty pro vědecké rozsouzení údajného sporu o budoucí správnou orientaci české národní hudby,

které protidvořákovský tábor považoval za nutné v „zájmu spravedlnosti“ se objevují stereotypní soudy, jejichž kořen lze nalézt v kritických reflexích ze 60. a 70. let a zejména pak u Otakara Hostinského. Tyto soudy se tu již odpoutávají od skutečnosti, o níž původně vypovídaly, i od kontextu Hostinského ideje české národní hudby a jsou jako rekvizity s příslušným hodnotícím znaménkem dosazovány do předem konstruované jediné správné linie vývoje české národní hudby, která krouží kolem dosti vágního komplexu představ smetánovství, jež začíná ztělesňovat Hostinského měřítko pokroku.

To vysvětluje i vehemenci protidvořákovského vystoupení, kterou Nejedlého tábor motivoval světovými úspěchy Dvořákova díla, v jehož živém příkladu viděl nebezpečí pro vyzařování Smetanova odkazu, možnost jeho zastínění. Konstrukci protikladu úspěšného, ač konzervativního Dvořáka k trpícímu pokrokovému géniu Smetanovi dosazují zpětně i do doby, kdy Hostinský formuloval svou ideu české národní hudby jinak - stavěl ji na Smetanově vztahu k tzv. pokrokovým proudům evropským, které mu zosobňoval zejména Wagner.²⁰ „V době, kdy v jabkenické myslivně vrcholila tragédie Smetanova, naplněná nadlidským zápasem tohoto nešťastného génia s osudem, tehdy začala vyrůstat světová sláva Dvořákova do netušených rozměrů“, parafrázoval Vladimír Helfert ještě v roce 1934²¹ výrok z Nejedlého *Dějin české hudby* (1903).

Již v úvodu jsme konstatovali, že stanoviska formulovaná zejména v protidvořákovském táboře vykonávají stále velký vliv na historické uchopení tohoto období vývoje české hudby tím, že do značné míry spoluurčují stereotypní okruh otázek, které si muzikologie klade. Víra ve slovo, zprostředkovávající hudbu, která též patří mezi topoi 19. století a kterou sdílel Nejedlého tábor s Hostinským, se tu naplnila měrou vrchovatou. Pro české dvořákovské bádání stále tak do jisté míry platí slova Antonína Srby z období bojů, totiž „pak vysloveno bude o Dvořákovi, co cítíme při poslechu..., až dostane se mu historika nezmateného teoriemi Hostinského a úsudky Nejedlého“.²² Vrátime-li se na počátek našich úvah, můžeme s trochou nadsázky říci, že pak dojde jako na samostatný tvůrčí čin nejen na Dvořákovu hudbu samu, ale i na to, co v době dvořákovských bojů znamenala pro své stoupence, představující už nejen českou hudební veřejnost. Zjistíme, že stále frekventovaný obraz Dvořáka jako umělce naivního, radostného a pozemského se tu nevázal ani tak k problematice skladebné nebo tvůrčího typu, jak muzikologie od doby dvořákovských bojů dokazuje nebo naopak vyvrací, ale že byl v této době skrze své dílo viděn jako tvůrce pozitivního protipólu ke světu „síly, rozumu, reflexe a smutku tvůrčího, útěku ze světa reality“, jako protiklad k „světu chorobnému a slabému“.²³ Pak také pochopíme, co pro svoudobu znamenala ona metafora českého básníka, přirovnávající Dvořákovo dílo k oase v poušti a křišťálové sluji Bohem stvořené.

POZNÁMKY

1 *Zvon* IV, 1904, s. 449.

2 Srov. např. *Hudební věda* I (ed. V. Lébl a I. Poledňák), Praha 1988, kap. Zdeněk Nejedlý, s. 172-82.

3 M.K. Černý, Antonín Dvořák ve světle české muzikologie, *Hudební věda* III, 1966, s. 396-414, zvl. 401-405.

4 K tomu blíže viz M. Ottlová - M. Pospíšil, K motivům českého wagnerismu a anti-wagnerismu, v *Povědomí tradice v novodobé české kultuře*, Praha 1988, s. 137-54.

5 V. Helfert, Smetana a Dvořák, v *O Smetanovi. Soubor statí a článků*, Praha 1950, s. 106-11, cit s. 107.

6 Poučný je v tomto směru jeho závěr v přednášce *Česká hudba 1864-1904* (tiskem Praha 1909), jež možno považovat za zárodek pozdější Helfertovy koncepce, jak ji formuloval v *České moderní hudbě* (Praha 1937).

7 L. Lošťák, *Chromatické hromobití* V, Praha b.r., s. 10.

8 Názorně viz pozdní přednášku cit. v pozn. 6.

9 Z. Nejedlý, *Zdenko Fibich, zakladatel scénického melodramu*, Praha 1901, s. 173.

10 Z. Nejedlý, Boj proti Ant. Dvořákovi, *Smetana* III, 3. ledna 1913, s. 105-6, Cit. s. 106.

11 O. Zich, Dvořákův význam umělecký. zvláštní otisk z *Hudebního sborníku* I, Praha b.r. (1913).

12 J. Bartoš, *Antonín Dvořák*, Praha 1913, s. 427.

13 Z. Nejedlý, O hudbě *Prodané nevěsty*, v: K. Sabina, *Prodaná Nevěsta. Text k zpěvohře Bedřicha Smetany* (ed. Z. Nejedlý), Praha 1908, s. 101-63.

14 L. Vycpálek, Prof. Zd. Nejedlý a *Prodaná nevěsta*, *Hudební revue* IV, 1911, č. 6, s. 313-19.

15 Srov. M. Ottlová - M. Pospíšil, K otázce českosti v hudbě 19. století, *Opus musicum* XI, 1979, s. 101-103.

16 J. Bartoš (cit. v pozn. 12), s. 17. Též srov. Z. Nejedlý, *Dějiny české hudby*, Praha b.r. (1903), s. 229.

17 *Československá vlastivěda*, díl IX, Umění, Svazek 3, Hudba. Praha 1971, s. 243.

18 A. Srba, *Boj proti Dvořákovi*, Praha 1914, s. 34.

19 Z. Nejedlý, *Gustav Mahler*, Praha 1958, s. 87.

20 Srov. studii cit. v pozn. 4.

21 V. Helfert (cit. v pozn. 5), s. 107.

22 A. Srba (cit. v pozn. 18), s. 71.

23 Z dobových kritik jsme vybrali typické citáty z: K. Hoffmeister, Antonín Dvořák ve skladbě symfonické, *Dalibor* XIII, 1901, s. 273-75.