

*Marta Ottlová–Milan Pospíšil*

## FIBICHOVO EROTICKÉ OBDOBÍ

K Náladám, dojmům a upomínkám

Téma tohoto sympozia ve spojení s hudbou se může na první pohled zdát neobvyklé. Probíráme-li se však muzikologickou literaturou 19. století, obdobím, kdy vrcholné hudebněhistorické počiny představovaly rozsáhlé, i několikavazkové monografie významných skladatelů typu život a dílo, zjistíme, že jejich soukromému životu se tu věnuje poměrně hodně místa. A tento zájem zdaleka neopadá, alespoň v popularizační literatuře (nehledě na filmové a jiné scénáře), ale třeba i v odborné literatuře při neutuchajícím hledání Beethovenovy „nesmrtelné milenky“ apod. V 19. století zmíněný zájem motivovalo pojetí a výklad hudebního díla jako znějící skladatelovy autobiografie, kdy znalost životopisných podrobností měla posloužit nejen k objasnění okolností vzniku skladeb, ale též k jejich správnému a dokonalému, literárně prostředkovanému pochopení. Přesvědčení, že biografie představuje nosný základ pro interpretaci díla, však nemusilo nutně vždy vést k podrobnému prozkoumání nebo, lépe řečeno, k podrobnému vypsání životních detailů, neboť jejich poznání se někdy dostávalo do rozporu s idealizovaným obrazem geniální osobnosti, na jehož vytváření se literatura podstatnou měrou spolupodílela. Dostatečně jsou známy například rozpaky prvních vydavatelů Beethovenovy korespondence, jimž mnohé dopisy připadaly zejména ve srovnání s Mozartovou korespondencí jako málo duchaplné a málo důstojné autora IX. symfonie, který se tu často dohaduje o peníze, a proto nehodné zveřejnění.

Zmíněný přístup k hudebnímu dílu nelze ale jednoduše odbýt, protože jako všechno písemnictví o hudbě a její literární prostředkování, které se mohutně rozvinulo v 19. století, podstatně vstoupil do samotné recepce hudebních děl a na druhé straně byl někdy jako programový výklad nabízen i samotnými skladateli (vzpomeňme na Smetanův první smyčcový kvartet *Z mého života*). Také jako reakci na subjektivnost, někdy až svévoli pokleslých „romantických“ výkladů děl, jako reakci na psychologizující nebo biograficky motivované obsahy děl lze pak chápat Diltheyovu snahu postavit tyto výklady v rámci hermeneutické disciplíny na teoretický základ. Podle Diltheye musí být umělecké dílo, aby bylo pochopeno ze svých vnitřních předpokladů, znovu převedeno do duševního bytí, z ně-



hož vyšlo, v prožitku, v němž interpretující vědomí nazře okamžik života obsažený v interpretovaném objektu. Okamžiky života, které se objektivizují v dílech, se pak stanou tím, co znamenají, teprve jako části celku, souvislosti života, dostanou svůj vlastní smysl teprve v kontextu celku biografie. Na Diltheye dále navázala hudební hermeneutika zejména v díle Hermanna Kretzschmara a Arnolda Scheringa, směřujíc od jeho psychologického přístupu k výkladům kulturněhistorickým a symbolickým, ale to už by nás podrobnosti odvedly od tématu. Pro nás je v tomto okamžiku důležité přesvědčení části hudebních vědců (které se pak obecně stalo základem populární estetiky), že hudební dílo, aby se mu správně rozumělo, potřebuje literárně zprostředkovaný, o životní fakta opřený výklad.

Byl to právě Zdeněk Fibich, jemuž česká muzikologie přiznala prvenství v oblasti související s tématem tohoto sympozia. „Hudbě domácí byl prvním ryzím tragikem, vzácným erotikem a jemným milcem přírody,“ uzavírá svou monografii v roce 1914 Josef Bartoš.<sup>1</sup> Navazuje tu na první fibichovskou knížku Zdeňka Nejedlého z roku 1901 (a jeho dvě přednášky 1911 a 1913), kterému se stává Fibichův erotismus přímo hodnotovým kritériem: „V moderním umění erotika nabyla mnohem většího významu než bylo dříve. Účelem uměleckého díla jest vzbuditi v posluchači vášeň, ať strach nebo hněv, smích, pláč, radost, žalost, touhu, odpor atd. Pohlaví pak jakožto nejsilnější vášeň dostalo se tím přirozeně do popředí. Fibich jde tu ruku v ruce s nejmodernějšími zjevy světové literatury. Láska jest mu pohlavní vášní, již líčí tak žhavými barvami, že nutno uznat Fibicha za nejvášnivějšího hudebního erotika.“<sup>2</sup> Mocným impulsem pro další zpracovávání erotické interpretace, která posléze představovala topos velké části hudebněvědné literatury při uchopení díla Fibichova posledního tvůrčího období, se Nejedlému – podle jeho vlastního svědectví – stalo setkání iniciované Anežkou Schulzovou po skladatelově smrti. Ta ho upozornila na existenci komentářů a poznámek k rozsáhlému souboru klavírních skladeb, známých pod titulem *Nálady, dojmy a upomínky*, vznikajícímu v devadesátých letech, a odkázala mu fibichovskou část své pozůstalosti, v níž Nejedlý tyto prameny posléze našel.<sup>3</sup>

Na tomto místě je třeba odbočit a alespoň stručně uvést vybrané skutečnosti: Fibich se v roce 1892 zamiloval do své žákyně Anežky Schulzové, dcery literárního historika profesora Ferdinanda Schulze. (Fibichovská literatura vyzdvihuje okolnost pozdního vzplanutí – jemu bylo čtyřicet dva, jí čtyřadvacet let.) Anežka sama byla představitelkou emancipova-

<sup>1</sup> Josef Bartoš, Zdeněk Fibich (Zlatoroh sv. 22–23), Praha 1914, s. 108.

<sup>2</sup> Zdeněk Nejedlý, Zdenko Fibich. Zakladatel scénického melodramatu, Praha 1901, s. 33.

<sup>3</sup> Viz Z. Nejedlý, Zdenka Fibicha milostný deník. *Nálady, dojmy a upomínky*, Praha 1925, s. 11n.



né, aktivní, literárně činné ženy, stala se také Fibichovou libretistkou. Po pěti letech kvůli ní Fibich opustil svou rodinu, manželku Betty, bývalou zpěvačku české opery, i syna Richarda, se záměrem dosáhnout rozvodu manželství, k čemuž ale nakonec nedošlo. Můžeme se pouze domnívat z narážek literatury, že jejich vztah byl v pražské společnosti považován za dosti skandální. K němu samému zveřejnili fibichovští badatelé velmi málo. Naopak jejich podání dokumentuje druhou část názvu tohoto symposia tím, že se stále cítí potřeba zachovávat tabu 19. století. Například ještě v roce 1970 nedovolili Fibichovi dědicové otisknout celý dopis, jímž Fibich oznamuje své ženě nutnost rozvodu.<sup>4</sup> Dodnes nebyla vydána Fibichova korespondence, a navíc kromě části autografů skladeb jsou ostatní fibichovské prameny, které se po smrti Anežky Schulzové dostaly do rukou Nejedlému, dnes podle všeho nezvěstné.<sup>5</sup>

Mezi těmito materiály byly i prameny, na nichž Nejedlý založil svou knihu s výmluvným titulem Zdenka Fibicha milostný deník. Nálady, dojmy a upomínky, publikovanou v roce 1925, čtvrtstoletí po smrti Fibichově a dvacet let od sebevraždy Anežčiny, tedy podle Nejedlého už v době, kdy se stali „vlastní účastníci (...) zjevy již historickými, úplně vzdálenými senzacnosti dne“. Motivem k sepsání rozsáhlé studie o 260 stranách byla podle Nejedlého nutnost publikovat materiál, bez něhož nelze správně chápat nejen stejnojmenný soubor klavírních skladeb, ale „rozluštění Nálad umožní (...) teprve náležitě pochopiti i umělecký ráz celého Fibichova tvoření v posledním desíletí jeho života“<sup>6</sup>. Uvedený materiál měl obsahovat programní poznámky ke skladbám opatřené daty, sahající od jednotlivých slov, případně pouhých zkratkách programních titulů až k celým větám, které pocházely od samotného Fibicha nebo byly psány rukou Anežčinou.<sup>7</sup> Některé známé a dostupné autografy skladeb souboru skutečně obsahují dnes přeškrtná písmena, která mohou poukazovat k šifrámu, na něž upozorňuje Nejedlý.<sup>8</sup> Také ve svém článku Nejnovější skladby Zdeňka Fibicha, uveřejněném v roce 1902, Anežka Schulzová označuje Fibichovy Nálady za skladatelovu hudební autobiografii a veřejnosti přímo naznačuje, že existuje

<sup>4</sup> Viz Vladimír Hudec, Zdeněk Fibich. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica 62, Supplementum 19, Praha 1970, s. 160.

<sup>5</sup> Současná znalost dostupných pramenů potvrzuje zjištění V. Hudce v citované monografii (pozn. 4).

<sup>6</sup> Oba citáty Z. Nejedlý, Zdenka Fibicha milostný deník, s. 20 a 21.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 114–119.

<sup>8</sup> Viz Dojmy op. 41 uložené v dosud nezpracovaném fondu Fibich v hudebním archivu Českého muzea hudby. Také na faksimile dvou skladbiček z op. 41 otištěném v roce 1900 Schulzovou v knížce o Fibichovi jsou na začátku u obou miniatur písmena (ještě nepřeškrtná) napsaná před notovými osnovami (srov. Carl Ludwig Richter [= Anežka Schulzová], Zdenko Fibich. Eine musikalische Silhouette, Prag 1900, za s. 36).



klíč k jejich dešifraci, který podle ní může být v některých případech zajímavější než skladby samy: „Nejzajímavějšími jsou čísla (...) a sice nikoliv po stránce ryze hudební, jako spíše svým obsahem myšlenkovým, svým intimním vztahem k osobě mistrově. (...) Později, až doba bude vzdálenější a tento oddíl časový také se všemi vztahy osobními bude náležeti jen historii našeho života kulturního, bude zajisté s velkým intereselem obecným i odborným, podati komentář k této hudební autobiografii umělcově.“<sup>9</sup> Pozoruhodné je nejenom to, že tento článek vyšel již po Fibichově smrti, ale že byl také napsán po setkání Schulzové s Nejedlým.<sup>10</sup> Ve své knížce o Fibichovi, psané na sklonku jeho života, totiž Schulzová sice v duchu populární estetiky své doby pojímá celý soubor *Nálad* jako Fibichovu autobiografii („Es ist ein poetisches Tagebuch, eine Art Dichtung und Wahrheit aus meinem Leben, wo der Tondichter seine persönlichsten Erlebnisse und Stimmungen in kleinen, zum größten Theile meisterhaften Stücken fixiert hatte.“) a poprvé se tu objevuje i poukaz na erotismus („Es sind dramatisch bewegte Musikgedichte, bestrickend durch eine wunderbare Verschmelzung der Farben und der Stimmung und durch eine überströmende erotische Glut und Inigheit.“), ale současně proklamuje jeho hudební autonomnost („Es wäre wohl ein eitler Versuch, den sachlichen Inhalt (...) genau ergründen und darstellen zu wollen. Fibich's Musik hat es durchaus nicht nötig. Denn so personell diese Kompositionen empfunden sein mögen, stets stellen sie die strengste Anforderung, ohne jedwelche specielle Erklärung, durch ihre absolute Schönheit und Verständlichkeit vollständig zugänglich zu sein.“<sup>11</sup>). Zdá se, že Anežka Schulzová vědomě využila Nejedlého<sup>12</sup> jako nástroje, který měl po Fibichově smrti dotvořit její obraz a postavení v životě a tvorbě Fibichově právě zveřejněním zamlčených programů k *Náladám*. Svou úlohu skladatelovy múzy, nejen inspirátorky a spoluautorky děl, nýbrž jako jejich objektu, nemohla s ohledem na dobové konvence ani jiným způsobem dát světu na vědomí. Pro náš záměr není ovšem motivace Anežčina chování včetně hypotéz nejrůznějšího druhu podstatná. Směrodatné je to, že onen materiál, jež měl Nejedlý údajně k dispozici, mnohá data a podněty k jeho knížce skutečně obsahoval, a navíc se ukáže v některých případech i Nejedlého závislost na interpretacích prostředkovaných Schulzovou. Tato skutečnost zůstávala ve fibichovském bádání stranou.

<sup>9</sup> A. S. [= Anežka Schulzová], *Nejnovější skladby Zdeňka Fibicha*, *Národní listy* 42, 27. 7. 1902, s. 14.

<sup>10</sup> Podle Nejedlého k setkání došlo po prázdninách 1901 (viz Z. Nejedlý, *Zdenka Fibicha milostný deník*, s. 11–12).

<sup>11</sup> C. L. Richter, *Zdenko Fibich*, s. 34–35 a 39–40.

<sup>12</sup> Srov. též Z. Nejedlý, *Zdenka Fibicha milostný deník*, s. 12 n. Nejedlý také sděluje (tamtéž, s. 11–12), že Schulzovou podnítila k tomu, aby mu svěřila své tajemství, jeho první kniha o Fibichovi (viz pozn. 2).



Programové zaměření, tak jak vyplývá z pojmenování celého souboru 376 publikovaných skladeb,<sup>13</sup> Nejedlý ve své knize dále detailně rozvádí a konkretizuje na základě zmiňovaného materiálu: *upomínky* tu představují společné zážitky Fibicha a Schulzové (např. Jak se Anežka učila, Jak jsme šli poprvé po ulici, Jak jsme seděli na Žofíně), skladbičky zahrnuté pod označením *dojmy* vztahuje k detailům Anežčina zjevu, jako ústa, zuby, oči, řasy, obočí, vlasy, čelo, spánky, nos, chmýří, brada, krk, ramena, ruce, klouby, prsty, nehet na malíčku, mozek, nervy, znaménko na krku, boky, nohy, kolena, kotníky, prsty u nohou atd., dále k součástem oblečení od pláště, jupky až po punčochy a podvazky apod., zatímco kompozice označené jako *nálady* uvádí do souvislosti nejen s náladami samotnými, ale třeba s Anežčinými proměnami v různých šatech. V několika momentech lze pak přímo prokázat, že interpretace podaná Schulzovou byla pro jeho fantazii větším podnětem než skladby samotné: Ukazuje se to třeba v případě poslední, čtvrté řady Nálad, jejíž výklad je vlastně přímou parafrází výše zmíněného článku Schulzové,<sup>14</sup> v tomto případě jediného pramene, který tu měl Nejedlý, jak sám uvádí, k dispozici, ale zejména tam, kde Nejedlý přejímá od Schulzové chybnou identifikaci motivů cizích skladatelů začleněných do Fibichových skladeb. Ve svém polemickém spise Zdeněk Nejedlý v zrcadle své vědecké kritiky to v jednom místě odhalil už Vítězslav Novák, když upozornil, že v jednom čísle z I. řady *Upomínek* Nejedlý mylně zaměňuje citát z Wagnerových Mistrů pěvců norimberských za Valkýru.<sup>15</sup> Právě tady ale Nejedlý, aniž si toho povšiml konfrontací se skladbou samotnou, přebírá chybné určení Schulzové, které obsahuje už její Fibichův knižní portrét.<sup>16</sup> Podobně i chybná identifikace Meyerbeerových Hugenetů namísto Afričanky v citaci v II. řadě<sup>17</sup> může mít také původ v nějakém materiálu od Schulzové, a navíc názorně ukazuje Nejedlého metodu v tom, že na tento chybně identifikovaný motiv autor nabaluje další výklad.

Již ve své recenzi<sup>18</sup> po vydání publikace vytýkal Vladimír Helfert po právu Nejedlému, že vzhledem k jeho zacházení s prameny není vůbec zřejmé, co je autentický materiál a co Nejedlého fantazie. Helfertova kri-

<sup>13</sup> Celý soubor vyšel ve 4 řadách (Praha 1894, 1895, 1896, 1902), v rukopisu se zachovalo ještě 36 nedokončených skic (viz V. Hudec, Zdeněk Fibich, s. 122–123).

<sup>14</sup> Viz pozn. 9.

<sup>15</sup> Viz Z. Nejedlý, Zdenka Fibicha milostný deník, s. 137. Srov. Vítězslav Novák, Zdeněk Nejedlý v zrcadle své vědecké kritiky, Praha 1931, s. 33–34. Jde o č. 138 celého souboru.

<sup>16</sup> Srov. C. L. Richter, Zdenko Fibich, s. 36.

<sup>17</sup> Z. Nejedlý, Zdenka Fibicha milostný deník, s. 203–204, srov. s č. 189 celého souboru (Novella).

<sup>18</sup> Vladimír Helfert, Zdeněk Nejedlý: Zdenka Fibicha milostný deník. Nálady, dojmy a upomínky [recenze], Hudební rozhledy 2, 1925–26, s. 99–101, 117–118.



tika ale nadto ukazuje, že u obou badatelů existoval zásadní rozdíl v chápání uměleckého díla, zřetelně dokládající rozmanitou názorovou orientaci v české muzikologii této doby. Zatímco pro Helferta je primární vnitřní ustrojení uměleckého díla jako projevu hudebního myšlení své doby, které jediné zakládá jeho uměleckou hodnotu, a všechny ostatní skutečnosti, také ty povahy biografické, odkazuje do oblasti inspiračních podnětů,<sup>19</sup> jež mohou být předmětem zkoumání pro obory jako psychologie, sociologie a historie, Nejedlý vykládá dílo z biografie a programních poznámek a na základě svých dojmů z pozic obsahové a výrazové estetiky dotváří dále i skladatelovu biografii samotnou. Dalo by se tak v hrubých rysech říci, že Helfert odděluje estetickou skutečnost od biografické,<sup>20</sup> která u Nejedlého představuje klíč k „rozumění“ dílu, a že Helfertovo pojetí je interpretační přístup 20. století, zatímco Nejedlého stanovisko kotví ve století devatenáctém. Oba se tedy svým způsobem také vřazují do diskuse o historické a aktualizující interpretaci umělecké skutečnosti, která v 19. století započala. („Ist also das Prinzip, biographische Momente ästhetisch ernst zu nehmen und verschwiegene Programme darum als ästhetische Tatsachen gelten zu lassen, durch die Maxime gerechtfertigt, daß man ein vergangenes Zeitalter aus sich selbst verstehen müsse, oder bedeutet die geschichtliche Relativierung der Differenz zwischen Genesis und Geltung gerade umgekehrt, daß man eine im 20. Jahrhundert erreichte methodologische Einsicht einem bloßen Vorurteil opfert, das sich nicht bereits dadurch aus einem Irrtum in eine Wahrheit verwandelt, daß es aus der Epoche stammt, die untersucht werden soll? Ein Ende der Auseinandersetzung ist kaum absehbar,“ shrnuje Carl Dahlhaus.<sup>21</sup>) Mnohem více však v případě *Nálad* obě stanoviska vypovídají o situaci a chápání programní hudby, která ztrácela na umělecké prestiži, podobně jako poetizující výklady hudebních děl se stávaly středem nepochopení s postupujícím prosazováním analytických popisů technologických. Helfertovo pojetí vychází především ze strukturního poslechu hudebního díla, stranou už nechává asociativní a programní slyšení, které 19. století kultivovalo a jež patřilo do sféry hudební představitivosti této doby. Polemizuje tu totiž s tím pojmáním programní hudby, které v hudebním díle vidí v přímé genetické souvislosti především

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 101.

<sup>20</sup> I když ve zmíněné recenzi to neplatí beze zbytku – např. píše: „Pro Fibicha celá vášeň k Anežce byla bolestná. (...) Do jeho lásky se mísilo vědomí krivdy, jež činí své choti a své rodině. A to byl, dle mého mínění, pramen onoho neradostného, nalomeného tónu erotického. Vždyť je ku podivu, jak málo jasu je ve Fibichově hudbě v této milostné epizodě.“ Tamtéž, s. 118.

<sup>21</sup> Carl Dahlhaus, *Thesen über Programmmusik*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, ed. C. Dahlhaus, *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 43, Regensburg 1975, s. 187–204, zde 204.



ilustraci programu, ať už přímo formulovaného nebo zamlčeného či rozluštěitelného ze životopisu tvůrce. Tedy s pojmáním, které se zjednodušeně řečeno vzdaluje ideji poetické a programní hudby, jak ji přineslo 19. století, kdy literárně vyjádřený program (lhostejno, zda představuje přímo podnět ke kompozici či byl formulován dodatečně) nebo poetický titul kompozice společně s hudební skladbou mající svou autonomní hudební logiku vstupují do dějin recepce díla. U Nejedlého se tak objevuje to, co Helfert kritizoval, že samotný inspirační podnět kompozice se stává důležitější než umělecké dílo samo, jako by sám zakládal uměleckou hodnotu díla. (Připomeňme však, že Nejedlého knížka není jen zveřejněním dokumentů a poznámek k Fibichovým Náladám zužitkovaných k jejich výkladu. Způsob a povaha pojednání vedly naposledy Nejedlého životopisce Františka Červinku k tomu, že tuto fibichovskou knížku pojímá jako Nejedlého vylíčení vlastního pojetí lásky v životě a tvorbě umělce, které zařazuje do kontextu dvacátých let a používá pro biografii Nejedlého.<sup>22</sup>)

Vlastním výkladům Fibichových skladeb Nejedlý předeslal rozsáhlý úvod, jehož účel můžeme spatřovat ve snaze explicitně uvést do souladu „choulostivé“ téma s jeho pojetím Fibicha jako geniální osobnosti. Fibichovu tvorbu posledního období, tedy devadesátých let, vidí především jako proměnu námětovou, ve shodě s mnohými soudobými výklady a v duchu kretschmarovské hermeneutiky pak v přímém vztahu ke změně společenského klimatu ve smyslu opuštění velkých národních ideálů, a jako historickou nevyhnutelnost: „Dokud člověk žije silnou ideou, ať mravní neb politickou nebo společenskou, dotud i jeho umění jest neseno takovou nějakou vyšší kulturní ideou, již i láska, jako projev kulturní, jest podřízena. Jakmile však člověk tuto ideu ztratí, rozvíjí se vždy nejbujněji umění erotické, v němž centrem života stává se smyslná láska. (...) Proto jest tato láska vždy útočištěm umění v takových dobách nouze a umění erotické vždy jest typickým zjevem dob dekadentních. Tak tomu vždy bylo, jest a bude. (...) Není tudíž divu, že nyní, kdy se (...) mladší generace dává na novou cestu umění, dnes v užším slova smyslu nazývaného ‚moderní‘ (...), nalézáme mezi ní, ano hned v prvních jejích řadách i Fibicha.“<sup>23</sup> Současně ale Nejedlý nechce Fibicha vidět jako pasivní produkt své doby, ale jako génia, který svým dílem předjímá svou dobu a u něhož lyrysmus, dokonce erotika jeho vlastního díla samy probudily potřebu erotické lásky, jejíž objekt teprve posléze našel v Anežce Schulzové. „Čím větší totiž bylo umělecké vzrušení při práci na tomto díle [Hippodamie, pozn. M. O. a M. P. ], tím více jej (...) vzrušovala (...) látka, z níž dílo bylo

<sup>22</sup> František Červinka, Zdeněk Nejedlý, Praha 1969, s. 224–233.

<sup>23</sup> Z. Nejedlý, Zdenka Fibicha milostný deník, s. 57–59.



tvořeno. A to byla látka tak mocně a prudce erotická, jako dosud snad v žádném českém díle hudebně-dramatickém. S mocným vzruchem uměleckým probouzí se proto tehdy ve Fibichovi přirozeně i mocný vzruch citový... Tak vzniká ve Fibichovi jeho velká láska let devadesátých."<sup>24</sup> V tom Nejedlý nalézá východisko, jak tedy Fibicha zařadit do soudobých, moderních uměleckých proudů, ale zároveň jak ho vyjmout z proudu dekadentního. „Jeho obrat k umění, zpívajícímu štěstí lásky, jenž v něm nastává nyní, (...) nebyl jen obrat za módním heslem nového, moderního umění. Byl i opravdovou potřebou duše čisté, oddané, z níž konečně vytryskl i tento prostý, horký hlas srdce."<sup>25</sup> Důsledným vztažením ideje erotismu na všechny skladby celého souboru se Nejedlý snaží integrovat i programní portréty, které nejsou pouhým předmětem lyrických tužeb nebo nálad, jako například galerie erotických ženských typů (panna, žena, milenka, holka, metresa, nevěstka) zakončená čtyřmi obrázky zvířecími (zvířátko, oslík, jepice, svině). Ty se Nejedlý pokouší rovněž zahrnout alespoň do rámce Fibichova láskyplného vztahu k živým bytostem vůbec: „Nemysleme však, že chtěl vlastní obsah sešitu, onu řadu ženských typů, tím, že k nim připojil tato svá zvířátka, snad nějak snížit. Fibichovi vůbec nebylo zvíře tak samozřejmě méně než člověk. Naopak lnul ke zvířatům často více než k lidem. Snad proto, že ta mu jistě nikdy nezpůsobila tolik bolestí a hořkostí jako lidé."<sup>26</sup>

Vrátíme-li se ještě jednou k již zmíněné recenzi Nejedlého knížky od Vladimíra Helferta, můžeme i zde do jisté míry spatřovat autorův zápas s pojetím Fibicha – výrazné osobnosti, které se dostává do sporu s materiálem, jež předkládá Nejedlý. Helfert nejen věcně poukazuje na nespolehlivost a tudíž nedůvěryhodnost Nejedlého podání pramenů z Fibichovy pozůstalosti a polemizuje se způsobem výkladu Fibichových skladeb, ale pozastavuje se nad tím, že by se významný tvůrce jako Fibich mohl inspirovat takovými „malichernostmi“, „pošetilostmi“ a „titěrnostmi“, takovým „hračkářstvím“, jaké mu představují programové výklady Nejedlého, a pokud se připustí, že ano, neznamená to pro samotnou hodnotu skladeb pranic.<sup>27</sup> „Naopak se přiznávám“, píše Helfert, „že u celé řady z Nálad, dojmů a upomínek, jichž jsem si dosud vážil pro jich hudební obsah, budu muset hledět zapomenout na jich programní poznámky, abych tím touto násilnou a nevhodnou asociací si nezkalil dosavadní hudební dojem.“<sup>28</sup> Ale ani u Helferta ve stejné době (čtvrtstoletí od Fibichovy smr-

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 222.

<sup>27</sup> V. Helfert, Zdeněk Nejedlý: Zdenka Fibicha milostný deník. Nálady, dojmy a upomínky, Hudební rozhledy 2, 1925–26, s. 99–101, 117–118.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 101.



ti vybízelo k hodnotícím úvahám) na jiném místě<sup>29</sup> nechybí argumentace erotikou. Zatímco Nejedlý (a předtím Schulzová) vidí právě v „erotickém období“ devadesátých let Fibichův vrchol, Helfert v něm spatřuje obrát k subjektivismu „po době objektivní tvorby, kdy Fibich je veden snahou, vytvořiti nové stylové principy v naší dramatické hudbě (Nevěsta Messinská, Hippodamie) (...) Je to v naší hudbě poprvé, kdy osobní erotika zasáhá tak hluboko do tvůrčí činnosti. (...) Fibich (...) patří již generaci, která nebyla naplněna oněmi nadosobními ideály, nýbrž dovede se oddati svým osobním citům až k dekadentnosti. (...) V tom se opět projevil plnokrevný romantism Fibichův.“<sup>30</sup> Tato slova jsou součástí širší založeného výkladu Fibicha jako opožděného romantika v rámci Helfertova pohledu na vývoj české hudby, jehož místo by bývalo bylo vedle Smetany nebo před Smetanou. Helfert tu vychází především ze své charakteristiky a hodnocení struktury Fibichových děl. Proti myslitelskému typu Smetanovu (který Helfertovi zosobňuje ideál uměleckého díla, v němž je novost a krása hudebních nápadů vyvážena „logicky pevným hudebním myšlením“), rostoucímu z klasicismu Beethovenova, představuje mu Fibich romantický typ hudebního myšlení (jako Schumann, Mendelssohn i Wagner), u něhož inspirace („ony překrásné myšlenky“) nejsou vyváženy tvůrčí prací, a to právě v oné době, kdy Anežka Schulzová představuje jeho jediný inspirační zdroj. O „jednostranném romantickém kultu inspirace“ svědčí pak Helfertovi i vnější okolnosti tvorby Fibichovy, v této době překotné skladatelské tempo, a sem vtahuje do hodnocení i Fibichovy *Nálady*. „Fibich znovu prožívá (...) rozkoš horoucích, nezadržitelně propukajících inspirací. Tato doba činí dojem, jakoby Fibich pro stále nové a nové myšlenky ani neměl času organism díla promyslet a pracovat na jeho pevném vybudování.“ Proto, aby uspokojil „rozpoutání inspiračních zdrojů“, zapisuje si mezi velkými díly drobné inspirace v *Náladách*, dojmeh a upomínkách.<sup>31</sup> Vzhledem k časovému rozsahu našeho příspěvku se tu nelze dále věnovat Helfertovu pojetí dějin hudby a jeho argumentaci,<sup>32</sup> z hlediska našeho tématu je ale zřejmé, že erotika tu ve výkladu figuruje jako jedno – nikoliv jediné a nejdůležitější – charakteristikum romantického tvůrce. (Citovaný článek vznikl před recenzí Nejedlého knížky a zřejmě ještě bez její konkrétní znalosti.)

<sup>29</sup> V. Helfert, *O Zdenka Fibicha*, *Hudební rozhledy* 2, 1925, s. 37–40.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>31</sup> Všechny citáty a parafráze tamtéž.

<sup>32</sup> „Od tvůrčího zjevu žádám, aby dosavadní komplex hudební tvořivosti obohatil aspoň některou stránkou hudebního myšlení“, píše v úvodu k *České moderní hudbě*, kde formuloval své názory a metodu (V. Helfert, *Prolegomena*, in: týž, *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*, Olomouc 1936, s. 1–20, zde 13).



Nejedlého kniha zůstala bez další větší reakce jako součást Fibichova obrazu v povědomí hudební veřejnosti až do šedesátých let. Velkou odezvu a navázání našla až u muzikologů orientovaných na marxistickou teorii odrazu, kdy zejména monografie Jaroslava Jiráka dále prolongovala stanoviska Nejedlého.<sup>33</sup> Fibichova invence, pro niž je v této době typické využívání, přehodnocování i citování motivického materiálu ve více skladbách, a Nejedlého knížka pojmenovávající motivy užití v souboru klavírních *Nálad* se mu nabídly jako úrodné pole pro vyhledávání erotických intonací ve Fibichově díle posledního období, přičemž pojem intonace je tu mnohem blíže výrazové estetice, než jak ho původně formuloval Boris Asafjev.<sup>34</sup>

Můžeme tedy uzavřít, že Fibichovo dílo obecně před historiky stále klade své otázky, tak jako konkrétně *Nálady*, dojmy a upomínky stále ještě čekají na pochopení především v souvislostech charakteristického klavírního kusu konce 19. století. Podobně i vztah Zdeňka Fibicha a Anežky Schulzové, žitý jako jednota života a díla a podle všeho vysoce stylizovaný, očekává svou interpretaci v dobovém kontextu, což ovšem není záležitost výhradně muzikologická.

*Marta Ottlová–Milan Pospíšil*  
Ústav pro hudební vědu Filozofické fakulty UK  
Praha

<sup>33</sup> Jaroslav Jiránek, Zdeněk Fibich, Praha 1963. Také Hudcova monografie (cit. v pozn. 4), vyznačující se pečlivě provedeným průzkumem pramenné základny jinak v tomto směru, setrvává na stejných pozicích. Pro Jarmilu Brožovskou jsou pak *Nálady* „pravá to škola hud[ebního] realismu“ (J. Bá., Zdeněk Fibich, in: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1, Praha 1963, s. 313–318, zde 314).

<sup>34</sup> Srov. Boris Vladimirovič Asafjev, *Muzykaľnaja forma kak proces*, Moskva 1930, v překladu Bedřicha Jičínského, *Hudební forma jako proces*, Praha 1965.