

4. ČESKÁ A SLOVENSKÁ HUDBA 20. STOLETÍ

A) Česká hudba na přelomu století

Období přelomu 19. a 20. století bylo ve znamení mnohostranného rozvoje české společnosti. Čeští podnikatelé se hospodářsky vzímají a bohatnou, získávají postupně pozice doma a úspěšně pronikají do ostatních zemí tehdejšího Rakouska-Uherska i na jiné zahraniční trhy. Ruku v ruce s tím jdou i domácí ambice politické a kulturní. Česká veřejnost je připravena převzít správu země do vlastních rukou. Když k tomu roku 1918 dozrají podmínky i v mezinárodněpolitickém měřítku, stane se vznik samostatné Československé republiky organickým vítězstvím v boji, trvajícím dlouhá desetiletí, a vyplněním tužeb i přání všech. Znamená to rozbití reakční monarchie a vytvoření demokratického státu.

Toto období je proto také časem rozmachu českého umění, včetně hudby. Je to patrné už na vzrůstu českých hudebních institucí a dobudování jejich sítě. Po Národním divadle v Praze, definitivně otevřeném 1883, dostává své nové stánky opera i v některých velkých českých městech. V Praze se budují nové prostory pro provozování hudby, jež zejména pro orchestrální produkce jsou nejvhodnější dodnes: už v polovině 80. let Rudolfinum, později zvané též Dům umělců, roku 1911 Obecní dům se Smetanovou síní. V roce 1896 vzniká Česká filharmonie, od roku 1892 působí České kvarteto, r. 1905 se k němu přidává kvarteto Ševčíkovo-Lhotského a další. Je to i doba velké prosperity neprofesionálních spolků, zejména pěveckých; z nich nově založené mužské Pěvecké sdružení moravských učitelů dosahuje zcela jedinečné úrovně a obrovského vřhlasu i v mezinárodním měřítku. Mimořádnou kvalitu má i vynikající pražský amatérský symfonický orchestr – Orchestrální sdružení, jež pod vedením Otakara Ostrčila významně doplňuje český hudební život. Mezinárodní renomé české hudby v této době posilují i četní sólisté, zejména houslisté František Ondříček, Jan Kubelík a Jaroslav Kocian, pěvci Ema Destinová, Emil a Karel Burianové i další.

V tvorbě představuje období kolem roku 1900 zvláště výrazný přelom. Končí tu epocha, jež v dílech Smetanových a Dvořákových znamenala první velkolepý novodobý rozvoj české hudební kultury. Čas Dvořákovy smrti se přibližně kryje s obdobím, kdy přední představitelé následující generace českých skladatelů nalézali nové stylové cesty. Tento proces souvisel s novátorským dním ve světové hudební tvorbě té doby a rovněž s popudy přicházejícími z jiných uměleckých odvětví, zejména z divadla a literatury. České hudby se tehdy dotkla vlna kritického realismu, který dospěl k pravdivému vidění a kritice rozporů v naší společnosti. Právě významné kriticko-realisticky orientované operní dílo, Janáčková *Její pastorkyňa*, začalo velký přerod české hudby k novým stylovým perspektivám. S novým realistickým příklonem k lidovému prostředí souvisí i vzrůst osobitého skladatelského slohu Vítězslava Nováka, jeho ozvuky najdeme i u Josefa Suka. V české hudbě tohoto času se setkáváme i s ohlasem ostatních významných umělecko-ideových proudů. V Janáčkových sborech

zní bojovná nota Bezručovy poezie, u Nováka, Suka i J. B. Foerstra se setkáváme s ohlasy a zpracováními symbolistické poezie české i světové.

Dobové novátorské podněty ostatní evropské hudby se dotkly české tvorby v různé míře. Nejméně se tu projevil vliv italského operního verismu. Jeho stopy jsou patrné jen na jednotlivých místech děl, jež jsou slohově celkově orientována jinak, např. v pěvecké efektnosti závěru Foerstrovy *Evy* či v některých scénách Janáčkova *Osudu*; jinak je u předních českých autorů nenajdeme. Výrazně u nás však zapůsobil impresionismus: zejména svou zvukově opojnou harmonií a témbrovou barevností. Přispěl k tomu nejen vzor hudby Debussyho, jež se v Praze objevila až roku 1903; k harmonické představivosti, blízké některým postupům známým z Debussyho, vedlo i důsledné domyšlení modálních postupů moravské a slovenské lidové melodiky. To je důvod, proč např. Vítězslav Novák sám nechtěl připustit, že by Debussy měl přímý vliv na jeho hudební řeč: tvrdil, že k obdobám s jeho harmonií dospěl dříve, než skladby francouzského impresionisty poznal. Použití impresionistických harmonicko-melodických a témbrových postupů v díle Novákově a Sukově je také zásadně odlišné od celkové stavebné a formové struktury, jakou z nich vytvářel Debussy. Tito naši skladatelé se nikdy nevzdali tradičních pevných vazeb na ideál důsledné tematické a motivické práce. Proto tu najdeme nový zvuk, harmonii i melodiku impresionistické povahy i ve skladbách, jež mají přísné formy fugy, passacaglie aj. Zejména Vítězslav Novák s jejich pomocí vytváří i veliké monotematické skladebné celky. U nás se to někdy považovalo za výhodu, za cosi, co je hodnotově vyšší než tvorba Debussyho, který v celém rozsáhlém středním tvůrčím období programově ustoupil od tradičních hudebních forem. Vladimír Helfert pro Sukův a Novákův přístup dokonce razil termín *konstruktivní impresionismus*. Dnes víme, že to nebyl přístup nějak hodnotově vyšší: Debussyho čistý impresionismus byl původnější a z hlediska celkového vývoje hudebního vyjadřování perspektivnější.

Podstatně se české hudby této doby dotklo i novátorství pozdních romantiků, zejména Gustava Mahlera. Je to patrné v tvorbě Josefa Bohuslava Foerstra, který byl Mahlerovým osobním přítelem a od r. 1893 se s ním často stýkal, a později také v tvorbě Otakara Ostrčila, který navázal i na raná díla Arnolda Schönberga. Mahler měl vliv i na některé mladší skladatele, kteří vystoupili na veřejnost až v posledních letech před první světovou válkou, zejména na K. B. Jiráka a Otakara Jeremiáše. Ve všech případech šlo zase jen o podněty, jichž tito skladatelé užívali při hledání vlastního osobitého hudebního vyjadřování, nikoliv snad o pouhé epigonství.

Jen jediný český skladatel této generační skupiny, jež vystoupila na veřejnost, respektive obohatila českou hudbu o novátorské přínosy na přelomu 19. a 20. století, dospěl ke zcela osobitému slohu a hudebnímu vyjadřování tak převratnému, že předjalo pozdější novátorské úsilí 20. a 30. let. Byl to **LEOŠ JANÁČEK** (4. 7. 1854 Hukvaldy–12. 8. 1928 Ostrava). Pocházel z prostředí odlehleho tehdejšího centrálního umělé hudby: ze severovýchodomoravského Lašska, kde byl jeho otec učitelem. Už v mládí se tu seznámil s rázovitou lidovou hudební kulturou, jež na něj zapůsobila na celý život. Od jedenácti let byl fundatistou kláštera na Starém Brně: za pravidelný zpěv v kostele se mu dostalo živobytí i hudebního vzdělání. Zde na něj výrazně zapůsobil sborový sklada-

tel Pavel Křížkovský; poznal tu i sběratele lidových písní Františka Sušila a získal vlastenecké i slavjanofilské přesvědčení. Později studoval v Brně v učitelském ústavu. V letech 1874–1875 byl posluchačem varhanické školy v Praze. A o několik let později, 1879–1880, studoval ještě na konzervatořích v Lipsku a ve Vídni. Po návratu se zúčastnil příprav k založení nové varhanické školy v Brně, jejímž se stal prvním a jediným ředitelem. Působil tu až do r. 1919, kdy byl tento ústav proměněn v konzervatoř. Vedle toho řadu let vyučoval i v učitelském ústavu a gymnáziu, byl dirigentem sboru a orchestru filharmonického spolku Beseda brněnská i jiných sborů. A byl mnohostranně činný i jinak: působil jako hudební kritik, psal hudebně teoretické články i knihy, sbíral lidové písně a psal folkloristické studie, organizoval český hudební život v Brně, byl i jedním ze zakladatelů a aktivních členů Ruského kroužku v Brně. Později (už po přelomu století) psal i velmi pozoruhodné a osobité fejetony do Lidových novin a od roku 1919 vyučoval skladbě ve zvláštní třídě pražské mistrovské školy konzervatoře, která pro něj byla v Brně zřízena. Jako skladatel vyšel Janáček v mládí z tradice, která jej obklopovala. Z jeho raných skladeb jsou nejcennější sbory na lidové texty, ve kterých nejčastěji navazoval na kompoziční metodu Pavla Křížkovského: první sloka byla harmonizací původního lidového nápěvu, další sloky zhudebňoval jako variace tohoto východiska, proměňující podle smyslu textu vývoj hudby. I při převzetí tohoto principu se však jeho sbory od skladeb Křížkovského liší. Janáček má větší smysl pro modální struktury některých moravských lidových písní, je harmonicky odvážnější. Z ostatních skladeb tohoto období je pozoruhodná ještě *Suita pro smyčcový orchestr* (1877), dodnes často hraná, ze studijních prací na konzervatoři v Lipsku *Thema con variazioni* (tzv. *Zdeňčiny variace*, 1880) pro klavír. Dokladem tradičního romantického východiska je i Janáčkůva první opera *Sárka* (1887) na libreto Julia Zeyera. Na přelomu 80. a 90. let, kdy se Janáček výrazně zabýval sběrem a vydáváním lidových písní, stal se folklor i nejvlastnějším zdrojem jeho kompoziční fantazie. Velmi cenným dílem tohoto období je šestice *Lašských tanců* pro orchestr, zpracovávající po způsobu Dvořákových *Slovanských tanců* lidové melodie z Janáčкова rodného kraje. Z několika desítek takovýchto úprav lidových tanců a písní pro sóla, sbor a orchestr sestavil skladatel balet na libreto Jana Herbena *Rákos Rákoczy* (1891). Z této folklorní atmosféry vychází i Janáčkůva druhá opera *Počátek románu* (1891) na libreto Jaroslava Tichého podle Gabriely Preissové. Dílem rozhodujícího přelomu hudebního vyjadřování a novátorské slohové orientace je opera *Její pastorkyňa* (1894–1903) na Janáčkovu vlastní libreto podle dramatu Gabriely Preissové s kriticko-realistickým námětem z prostředí severovýchodomoravské vesnice. Ač je to příběh z folklorního prostředí, základem skladatelovy invence tu už není lidová melodika. Cituje a napodobuje ji jen na místech, kde by zněla lidová píseň nebo tanec i při činoherním zpracování, tam, kde má svou životní funkci. Jinak založil vokální projev zejména na tzv. „nápěvcích mluvy“. K tomuto pojmu dospěl o několik let dříve, když se zabýval plánem vytvořit notovaný slovník soudobé češtiny, aby dokumentoval znějící český jazyk své doby. Brzy však zjistil, když si začal pořizovat notové zápisky výroků, které slyšel, že právě hudební stránka jazyka, již lze notovat, je proměnlivá: tentýž výrok je intonován po každé jinak podle povahy i nálady mluvčího, situace a dalších souvislostí. Za-

čal si proto zapisovat nápěvky z jiného důvodu: hledal v nich pravdivý hudební výraz životních situací a duševních hnutí lidí. A v tomto smyslu začal nyní s nápěvky mluvy i kompozičně pracovat.

Udělejme si teď malou odbočku od chronologického výkladu a všimněme si podrobněji, jak Janáček pracoval s odposlouchanými nápěvky mluvy. Jistěže je nepřejímal nějak naturalisticky, už své první zápisky často stylizoval: lidé přece nemluví v půltónovém systému, všechny pronesené slabiky nejsou výškově zřetelné a řeč se rytmicky neodvíjí v taktech a pravidelně dělených rytmických hodnotách. Janáček, zapisující řeč v notách, ji už musel hudebně konkretizovat a dotvářet její obraz. Ale na tom se nezastavil. Řada takových nápěvkových zápisů, z nichž některé i publikoval ve fejetonech, mu okamžitě sloužila k fantazijnímu kompozičnímu domyšlení. To je patrné například na úryvku z fejetonu Ústa:

„Minu chundelatého člověka. Samá záplata na obleku. Ba, zdálo se mi, že i na tváři: na lících a na čele žlutavou, na nosu červenavou, v důlkách očních vodnatou, na blavě žřhanou. Seděl a vyhrňoval se v jarním dubnovém slunci na Kolišti brněnském.

Pro - sím vás, ne - vy - há - něj - te mne! Dyť je zi - ma!

– pravil polo k sousedu, polo k sobě. Bodla mne mldle vzpomenuta strast českého dělníka.
– Snad vycítíte i tupou resignaci této melodie:

Con moto

accel.

Adagio

PŘ. 175 – LEOŠ JANÁČEK:
FEJETON ÚSTA (ÚRYVEK)

– Snad jste i porozuměli těžké žalobě člověka: „Prosím vás, nevyhánějte mne!
Dyť je žima!“

V operách Janáček postupoval obráceně: ne od zápisu slyšeného nápěvku, ale od představy, jak by v dané dramatické situaci mluvila příslušná dramatická postava, dospívá k pěvecky stylizovanému nápěvkovému melodickému vyjádření. A tak třeba v pěveckém výrazu Jenůfy, zdrcené zprávou o smrti její novorozeného synka (*Její pastorkyňa*, 2. jednání), postřehneme zároveň ohlasťtkaná a smutku i světlé vzpomínky na dítě:

Moderato (♩=88)
Jenůfa *p*

Tož u - mřel, tož u - mřel můj

Viole sul ponticello tremolo

Klar, Fg., smyčce *espr.*

chlap-ček ra-dost-ný, — můj chlap-ček ra-dost-ný, —

pp

(*al.d.*)
 tož u - mřel.

Tymp.

Nebo při posledních slovech *Kostelnička* na konci druhého jednání opery: krajní hlasové polohy a prudký rytmický spád jejího zpěvu dokreslují výraz hrůzy a duševního vypětí poté, co spáchala zločin.

The image contains two musical score systems. The first system is for the vocal part of the opera *Kostelnička*. It features a vocal line in G major with lyrics "Ja-ko by sem smrt — na-ču-ho-va-la!". The music is marked *ff* and includes a fermata over the word "smrt". The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. The second system is for a piano piece titled "Maestoso (♩ = 60) (atd.)". It features a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns, including a section marked "Žestě" and another marked "Tymp.". The tempo is marked *Maestoso* with a quarter note equal to 60 beats per minute.

PŘ. 177 – LEOŠ JANÁČEK: JEJÍ PASTORKYŇA (ZÁVĚR II. JEDNÁNÍ, ÚRYVEK)

V obou případech je také patrné, jak nejvýraznější intonační jádra těchto nápěvků přejímá Janáček do orchestru a podtrhuje jimi ještě kresbu příslušné dramatické situace.

V *Její pastorkyni* se vyhrnil Janáčkův osobitý sloh. Odtud používal nápěvkově stručné, ale výrazově koncentrované melodiky, často modálně utvářené, výrazné harmonie s modálními či jinak ozvláštňenými spoji souzvuků (až po šestizvuky); jeho pozoruhodným novátorským výtěžkem je i používání tzv. *zahuštěných akordů* (např. akord *c-d-e-g* jako durový kvintakord *C dur*, zahuštěný sekundou *d*), o kterých napsal i teoretickou studii. Janáček se odtud hudebně vyjadřuje i jako nápaditý a temperamentní rytmik; pro formování a stavbu jeho skladeb jsou charakteristické časté zlomy a kontrasty hudby lyricky vroucné a dramaticky vypjaté. K vyhranění osobitého slohu patří i záliba ve zvláštní skladební faktuře. Jen méně často pak používá tradičně obvyklého fakturního členění na hlavní melodickou vrstvu a akordický nebo figurovaný doprovod, vyhýbá se i běžné polyfonní faktuře. Ve svých skladbách nejčastěji pracoval se souhrou hlavní melodické nebo melodicko-harmonické vrstvy a tzv. *sčasovek*. Výrazy „sčasovat“ a „sčasování“ používal Janáček vůbec pro pohybovou stránku hudebního vyjadřování, tedy rytmiku a metriku. Sčasovky pro něj tedy byly útvary zvlášť rytmicky výrazné a důležité; často tak však označoval speciálně onu pohybově živou, vzrušující vrstvu, doprovázející či

vystřídávající hlavní melodické dění. Rozdíl obou vrstev je elementárně patrný např. na začátku finální 5. věty Janáčkovy *Sinfonietta*:

Allegro (♩=92)

Flétny I. II. III.

Klarinety I. II. Basklar.

Housle I. II. Violy

pizz. f

arco f

časovka

PŘ. 178 – LEOŠ JANÁČEK: SINFONIETTA, V. VĚTA (ZAČÁTEK)

Její pastorkyňa měla úspěšnou premiéru v Brně už v lednu 1904, ale v Praze nebyla pro nepochopení šéfa opery Národního divadla Karla Kovařovice přijata ani po Janáčkových zásazích do partitury a po novém brněnském nastudování roku 1908. Až její uvedení v Praze roku 1916 přesvědčilo pražskou hudební veřejnost o jedinečné originalitě skladatelova hudebního vyjadřování. Teprve teď se otevřela i cesta k nastudování díla ve Vídni (1918) a po první světové válce i na ostatních evropských hudebních scénách. Teprve pak se stal Janáček také autorem známým a chápaným mimo Moravu i ve světovém měřítku.

Janáček mezitím pilně pracoval na dalších dílech. V opeře *Osud* (1903 až 1904, libreto na vlastní námět napsal skladatel a Fedora Bartošová) se po svém vyrovnal s některými vlivy verismu a R. Strausse, operní bilogie *Výlety pana Broučka* (1908–1917, podle Svatopluka Čecha libreto napsal F. S. Procházka a několik dalších spisovatelů) je jedinečným satiricko-fantastickým hudebním dramatem. V této době vznikla i všechna zralá a závazná klavírní díla Janáčkovy: cyklus *Po zarostlém chodníčku* (1901–1908), *Sonáta Z ulice I. X. 1905* a cyklus *V mlhách* (1912). Po řadě dalších sborových děl z 80. a 90. let dozrál skladate-

lův osobitý sborový styl v mužských sborech na básně z Bezručových Slezských písní: *Maryčka Magdónova* (2 znění 1906, 1907), *Kantor Hafsár* (1906), *Sedmdesát tisíc* (1909). Značnou pozornost věnoval Janáček v této době žánru kantáty. Už v průběhu práce na *Její pastorkyni* vznikl *Amarus* (1897) na báseň J. Vrchlického a několik kratších skladeb kantátové povahy, později přírodokresebně a lidově laděné kantátové nokturno *Na Soláni Čarták* (1911) na text Maxe Kurta a velkolepá filosoficko-reflexivní oslava lásky na báseň Jaroslava Vrchlického *Věčné evangelium* (1914). Z Janáčkových symfonických skladeb jmenujme *Žárli-vost* na námět moravské lidové balady (1894), symfonickou báseň *Šumařovo dítě* (1912) podle balady Svatopluka Čecha a třívětou rapsodii podle románu N. V. Gogola *Taras Bulba* (1915 – 1918). Poměrně málo se v tomto období věnoval Janáček komorní hudbě. Z větších skladeb se zachovala jen *Pohádka* pro violoncello a klavír; asi r. 1913 koncipovanou *Sonátu pro housle a klavír* později (1921) přepracoval, *Klavírní trio* podle Tolstého Kreutzerovy sonáty zničil a hudby z něj později využil ve *Smyčcovém kvartetu č. 1*. Na přechodu k dalšímu období pak napsal několik pozoruhodných vokálně-instrumentálních skladeb: *Hradčanské písničky* na verše F. S. Procházky pro ženský sbor s flétnou a harfou (1916), *Vlčí stopa* pro ženský sbor a klavír (1916) na báseň J. Vrchlického, *Zápisník zmizelého* pro sólový tenor, alt, 3 ženské hlasy a klavír na text Ozeфа Kaldy (1917–1919).



PŘ. 179 – RUKOPIS LEOŠE JANÁČKA (SINFONIETTA, III. VĚTA)

Po první světové válce Leoš Janáček velké domácí i mezinárodní úspěchy jeho skladeb podnítily k přímo horečné nové skladatelské činnosti. Setrvává stále u svého vyhraněného osobitého slohu, který jen asi v posledních čtyřech letech života obohacuje o některé komplikovanější harmonické postupy. I nadále se soustavně věnuje operní kompozici; ke všem čtyřem následujícím dí-

lům tohoto druhu si vytváří libreta sám podle slavných dramatických či literárních předloh. *Káta Kabanová* (podle Bouře A. N. Ostrovského, 1919–1921) je po *Její pastorkyni* vrcholem Janáčkovy psychologizující lyriky a tragiky. *Příhody lišky Bystroušky* (podle Rudolfa Těsnohlídka, 1921–1923) konfrontují na pozadí přírody svět zvířat a lidí. *Věc Makropulos* (1923–1925) přináší osobité pojetí dramatické science-fiction Karla Čapka. *Z mrtvého domu* (1927–1928) je svérázná operní dramatizace epizod z románu F. M. Dostojevského. Ze sborové tvorby tohoto času je vrcholným dílem *Potulný šílenec* (1922, R. Thákur) pro mužský sbor a soprán sólo, komorní kantáta *Říkadla* (1927) má lidové texty. Velkolepou kantátovou skladbou, metaforicky odvíjející od staroslověnského překladu mešního textu Janáčkovy vzpomínky na slavjanofilské mládí, oslavu přírody a života, je *Glagolská mše* (1926). Významná je Janáčkova pozdní komorní tvorba. Vedle už zmíněné *Sonáty pro housle a klavír* k ní patří zejména *Smyčcový kvartet č. 1* z podnětu Kreutzerovy sonáty L. N. Tolstého (1923), *Smyčcový kvartet č. 2 Listy důvěrné* (1928), inspirovaný milostným vztahem ke Kamile Stösslové, *Mládí* (1924) pro dechové sexteto a koncertantní skladby pro klavír a komorní ansámbly – *Concertino* (1925) a *Capriccio* (pro klavír levou rukou, 1926). Pro orchestr napsal symfonickou báseň podle J. Vrchlického *Balada blanická* (1920) a své vrcholné dílo tohoto oboru – *Sinfoniettu* (1926): od slavnostních fanfár žesťů a tympánů, původně určených pro všesokolský slet (ty tvoří I. větu a s doprovodem celého orchestru také vrchol finální V. věty), se tu odvíjí sled velkolepých obrazů oslavy národa a jeho svobody, české přírody a lidu. Skladatel sám nikdy nezveřejnil symfonickou báseň *Dunaj* (1923–1926), houslový koncert *Putování dušičky* ani orchestrální scénickou hudbu k dramatu Gerharta Hauptmanna *Schluck und Jau* (počeštěno jako *Trunda a Lajda*, 1928). Dnes se tato díla hrají v rekonstrukcích z 80. let 20. století.

Zralá Janáčkova tvorba je jedinečnou hodnotou nejen ryze hudební, ale v širším slova smyslu myslitelskou. Jeho strhující obrazy zejména ženských postav (Jenůfa v *Její pastorkyni*, *Káta Kabanová*, Zefka v *Zápisníku zmizelého*, Emilia Marty ve *Věci Makropulos* aj.) patří k nehlubším a nejcitlivějším psychologickým sondám v českém umění vůbec. A výrazová síla jeho sociálně kritických obrazů, vyjadřujících nejčastěji soucit s lidmi ubíjenými a trpícími (*Šumařovo dítě*, *Smyčcový kvartet č. 1*, *Maryčka Magdónova*, *Káta Kabanová* aj.), ale dostupující i výrazu odhodlání k boji a odporu (*Sedmdesát tisíc*) je rovněž svrchovaná a jedinečná. Janáčkova hudba i při všem odklonu od vnějšího folklorismu a při vši výrazové novosti zůstala hluboce národní. Proto skladatel právě ve svých vrcholných a umělecky nejodvážnějších dílech, jako je druhý díl *Výletů pana Broučka*, *Taras Bulba*, *Sinfonietta*, *Glagolská mše* aj., mohl dospět i ke strhujícím obrazům slavnostního jasu a vítězství národa.

„Když již prostou radost, žalost neukryjeme v obličejí, tím méně dovedeme zatajit prudké vášně. Ozývá se v jejich průběhu srdce klokotem, dech vyrazíme, tepna bije mlátem. A jindy nenahmatáš tepny, dechu nepopadneš, krve se nedořežeš. I kráse a pravdivosti skladby nevěříme, dokud ,po zádech mráz nejde', dokud nezapomeneme dýchat, dokud obličej nestrnul, dokud se nezabarví ruměně, aby hned nato nepokryl se bledostí.“

„Janáček je neoriginálnější zjev v pestré galerii muzikantských osobností kolem roku 1900. Všechno, co dělá, jako člověk, jako teoretik, jako pedagog, jako dramaturg svých operních textů, jako hudebník, nese pečeť jeho impulsivní, naprosto nezávislé osobnosti. Nechce se podříditi žádnému schématu a přistupuje ke svým kompozičním úkolům pokaždé znovu tak, jako by nebyla hudba před ním ještě vůbec vynalezena.“

HANS-HEINZ STUCKENSCHMIDT, NĚMECKÝ HUDEBNÍ VĚDEC A KRITIK

„Byla to blava. Krásná, tvrdá, sebevědomá, neústupná. Palice to byla!
Proto dovedl Janáček čekat. Proto měl tak úžasný smysl pro pomlky...“

VÁCLAV TALICH O LEOŠI JANÁČKOVÍ

JOSEF BOHUSLAV FOERSTER (1859–1951) představuje mezi čelnými českými skladateli této generační vrstvy krajní protiklad Janáčkovu novátorství. Vyrostl v prostředí pražské tradice – jeho otcem byl profesor varhanické školy Josef Förster, poznal ještě Smetanu a stýkal se s Dvořákem – a navazoval na ni i ve své tvorbě. Ze světových současníků na něj nejvýrazněji zapůsobil Mahler, s nímž se přátelil v Hamburku a ve Vídni, kde žil se svou ženou Bertou Foersterovou-Lautererovou – přední sopranistkou tamních operních divadel za Mahlerova šefování. Nejčastěji se dnes provozují Foerstrovsky sbory. Napsal jich velmi mnoho; nejosobitější je cyklus *Devět mužských sborů* (*Oráč, Velké širé rodné lány, Skřivánkovi, Polní cestou, Z osudu rukou* aj., 1894–1897). Velmi významná je i jeho tvorba kantátová a z ní zejména velká díla *Mrtvým bratřím* (1918), *Svatý Václav* (1928), *Máj* (na slova 3. zpěvu Máchovy básně, 1936), *Kantáta 1945* (k oslavě vítězství). Bohatá je také Foerstřova tvorba písňová (kolem 50 cyklů a četné písně jednotlivé, velmi cenný je např. cyklus *Čisté jitro* s orchestrem na básně O. Březin, A. Sovy, F. X. Šaldy, 1918). Z jeho oper se scénicky nejvíce uplatnily ranější *Debora* (1891), *Eva* (1897) a *Jessika* (1904, podle Shakespearova Kupce benátského); pozdější *Nepřemožení* (1917), *Srdce* (1921) a *Bloud* (1933–1935) akcentují morální a humanistická poslání do té míry, že jsou dramaticky méně bezprostřední. Foerster je rovněž autorem četných melodramů. Z jeho instrumentální tvorby připomeňme několik klavírních cyklů a řadu jednotlivých skladeb, bohatou komorní tvorbu – z ní např. 4 smyčcové kvartety, *Dechový kvintet* (1909), *Nonet* (1931), koncerty 2 houslové (1911, 1930) a *violoncellový* (1930), 5 symfonií (1888, 1893, 1894, č. 4 c moll *Veliká noc*, blízká Mahlerově č. 2, 1905; č. 5 d moll, 1929), orchestrální suity *Cyrano de Bergerac* (1903), *Ze Shakespeara* (1909), *Jičínská* (1923) aj., symfonické básně *Mé mládí* (1900), *Jaro a touha* (1912) aj. Vyučoval skladbu na konzervatoři v Praze.

Českou hudbu na přelomu století velmi významně obohatili dva z prvních žáků Antonína Dvořáka. Starší z nich byl **VÍTĚZSLAV NOVÁK** (1870–1949). V mládí navázal na romantiky a novoromantiky, jak je to patrné v jeho klavírních cyklech *Vzpomínky, Barkaroly, Eklogy* aj., v raných písních a sborech i komorních skladbách a v orchestrální ouvertuře *Korzář* (1892, absolventská práce u Dvořáka), *Serenádě F dur, Klavírním koncertě* aj. Rozhodujícím podnětem k jeho osobitému vyhranění bylo poznání východomoravské (později i sloven-

ské) lidové písně v jejím domácím prostředí o prázdninách roku 1896 a v dalších letech. Navázal na její modalitu v melodice i harmonických důsledcích, jimiž se přiblížil impresionistickému slohu. Také náměty jeho skladeb až do r. 1900 se vztahují výhradně a později občas k Moravě: *Písničky na slova lidové poezie moravské*, *Čtyři balady* pro sbor a orchestr nebo čtyřruční klavír, klavírní cyklus *Můj máj* (1899) a *Sonata eroica* (1900), *Slovácká suita* pro klavír nebo orchestr (1903), ouvertura *Maryša* (k dramatu bratří Mrštíků; 1899), úpravy lidových písní. Vliv lidové hudby je patrný i v *Klavírním kvintetu a moll* (v létě 1896 teprve rozpracován) a *Smyčcovém kvartetu č. 1 G dur* (1899). V prvních letech 20. století našel Novák novou silnou inspiraci i v soudobé symbolistické poezii, jež jej rovněž přivedla do blízkosti impresionistického slohu. Je to patrné v písňových cyklech *Melancholie* (1901), *Údolí nového království* (1903), *Melancholické písně o lásce* (1906) a *Notturna* (1908). První desetiletí 20. století se vůbec stalo dobou obrovského Novákova tvůrčího rozmachu, v němž vzniká řada jeho vrcholných děl, silně inspirovaných lidskými vášněmi i přírodou a lidovým životem (také slovenským). Vedle písní a sborů je to patrné v klavírních cyklech *Písně zimních nocí* (1903) a *Pan* (1910), *Klavírním triu d moll Quasi una ballata* (1902), *Smyčcovém kvartetu č. 2 D dur* (1905, s unikátní impresionisticky zvukovou fugou), orchestrální *Serenádě D dur* (1905), ouvertuře *Lady Godiva* (ke hře J. Vrchlického, 1907), symfonických básních *V Tatrách* (1902), *O věčně touže* (1904), *Toman a lesní panna* (1907) a v kantátě *Bouře* (s podtitulem *Mořská fantazie*, 1910, podle Svatopluka Čecha). Další skladatelský vývoj V. Nováka už není tak přímočarý. Tvůrčí polemika se stejnojmenným dílem Dvořákovým jej přivedla v kantátě *Svatební košile* (1913) k samoučelné kompoziční virtuositě a povrchní tónomalebnoti. A bez problémů není ani jeho tvorba dramatická. V operách *Zvíkovský varášek* (L. Stroupežnický, 1914), *Karlštejn* (podle J. Vrchlického O. Fischer, 1916), *Lucerna* (podle A. Jiráka H. Jelínek, 1922) a *Dědův odkaz* (podle A. Heyduka A. Klášterský, 1925) vytvořil mnoho cenné hudby, ale důraz na orchestrální složku poněkud oslabil dramatickou působivost; také balety *Signorina Gioventù* (1928) a *Nikotina* (1929, oba podle S. Čecha) zaujaly spíše jako symfonická než jako dramatická díla. A tak nejživotnější z tohoto tvůrčího období jsou drobné písně z cyklu *Jaro* (1918) a méně rozsáhlé klavírní skladby: *6 sonatin* (1919) a cyklus *Mládí* (1920). Ve třicátých a čtyřicátých letech vytvořil Vítězslav Novák další významná komorní a orchestrální díla, jež patří k vrcholům jeho tvorby. První z nich je *Podzimní symfonie* (1934), autobiograficky inspirovaný třívětý vokálně-instrumentální monument o jaru, létu a podzimu lidského života, znovu akcentující lidové kořeny skladatelovy fantazie. Ty se snoubí s velkolepou stavbou i v dvouvětém *Smyčcovém kvartetu č. 3* (1938). Další skladby jsou inspirovány aktuálně. *Jihočeská suita* pro orchestr (1937) akcentovala lásku k rodnému kraji a heroismus národních dějin ve chvílích fašistického nebezpečí: vlastenecký a odbojný patos má i *Sonáta pro violoncello a klavír* (1941), *Svatováclavský triptych* pro varhany nebo orchestr (1941–1942), symfonická báseň *De profundis* (1941) i rozměrná vokálně-instrumentální *Májová symfonie* (1943). I po válce napsal cenná díla: písňový cyklus *Jihočeské motivy* (1947), hudbu k Rachlíkovu dramatu *Jan Žižka* (1949), *Písně zlínského pracujícího lidu* (1948). V. Novák vynikl i jako učitel skladby: vychoval četné české, slovenské i další skladatele soukromě i jako

profesor pražské konzervatoře v mistrovské třídě (1909–1919) a na mistrovské škole (1919–1939).

„Čemu nejvíce vděčím za svou osobní notu? Lidové písní! Nejhlouběji na mou melodickou invenci zapůsobila píseň východomoravská a slovácká.“

VÍTĚZSLAV NOVÁK V KNIZE SVÝCH PAMĚTÍ O SOBĚ A O JINÝCH

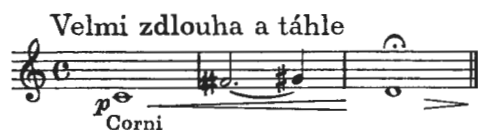
„Jsem z nejhlubšího přesvědčení celým svým dílem nadšeným vyznavačem tematické práce! Nemohu sice upírat existenční právo práci atematické, ale sám bych tak nikdy neskládal. Zakládám si na monotematismu Tater, Druhého smyčcového kvartetu, kde i figurace i pasáže jsou odvozeny ze základní myšlenky.“

VÍTĚZSLAV NOVÁK V KNIZE SVÝCH PAMĚTÍ O SOBĚ A O JINÝCH

„Že se stal Vítězslav Novák učitelem mnoha českých i cizích skladatelů, nebylo náhodou. Novák byl k tomuto úkolu předurčen osudem. Uvědomíte si to, povšimnete-li si tektonické stránky Novákovy tvorby. Novákův smysl pro hudební stavbu má povahu takřka pudovou.“

KAREL JANEČEK VE STUDII VÍTĚZSLAV NOVÁK – UČITEL SKLADATELŮ, 1941

Vedle Nováka byl nejvýznamnějším představitelem skladatelské školy Antonína Dvořáka **JOSEF SUK** (1874–1935). Jeho hudební talent se rozvíjel v rodinném prostředí učitelské rodiny v Křečovicích na Benešovsku tak úspěšně, že byl přijat ve svých jedenácti letech na konzervatoř. Studoval tu housle u A. Bennewitze, teorii a skladbu u K. Steckera, Dvořákovu třídu absolvoval osmnáctiletý v roce 1892. Hned poté se začala vyhraňovat jeho osobitost. Nebylo tu však žádného zlomu jako u Nováka. Suk měl ke svému učiteli osobně velmi blízko, Dvořákova dcera Otylka se později stala jeho ženou. A tak se jeho osobitá melodika a harmonické cítění, sklon k lyrické citovosti, charakteristická faktura se zpěvnou individualizací jednotlivých linií i nástrojová barvitost uplatňovaly postupně vedle počátečních Dvořákových vlivů. To je patrné na vývoji od *Smyčcové serenády Es dur* (1892) a cyklu *Klavírních skladeb op. 7* (se slavnou *Písní lásky*, 1892–1893) přes další klavírní cykly, *Smyčcový kvartet B dur č. 1* (1898) aj. k prvnímu výrazně osobitému dílu, jímž je hudba k dramatické pohádce Julia Zeyera *Radúz a Mahulena* (1898, orchestrální suita s názvem *Pohádka*, 1899). Suk zde uplatnil současně s osobitým lyrickým fondem a nástrojovou svítivostí i modalitu a jiné nové postupy (viz smuteční fanfáru z výseku celotónové stupnice v Př. 180 a frygicky zabarvené houslové sólo v Prologu v Př. 181):



Adagio ma non troppo

VI. solo

The musical score is presented in three systems. The top system includes a Violin solo line and a Clarinet line, both marked 'p espress.'. The piano accompaniment is marked 'pp' and 'espress.'. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Adagio ma non troppo'. The score concludes with a '(rit.)' marking.

PŘ. 181 – JOSEF SUK: RADÚZ A MAHULENA (PROLOG, ÚRYVEK)

Jeho vývoj k dobově novátorskému vyjadřování odtud postupoval pozvolna, ale důsledně. Skladatel přitom obohacoval lyrický základ své tvorby o další výrazové a obsahové okruhy, jako je baladická dramatičnost *Fantazie pro housle a orchestr* (1902) či vlastenecký patos symfonické básně *Praga* (1904). Na obsahové ladění Sukovy další tvorby měly rozhodující vliv tragické události v rodině – r. 1904 Dvořákova smrt a 1905 úmrtí ženy Otylky. Přímou inspirací vznikly smuteční symfonie *Asrael* (1906) a klavírního cyklu *O matince* (1907). Tato inspirace ve vlastních citových prožitcích a způsob jejího hudebního vyjadřování se často charakterizuje jako Sukův subjektivismus. Z něj vychází i většina jeho další tvorby: i ta se z různých pohledů vrací k osudovým životním prožitkům a v souvislosti s nimi i k obecnější filosofické kontemplaci, k otázkám smyslu lidského života a smrti. Ty tvoří základní programovou páteř jeho tzv. symfonické tetralogie, k níž patří *Asrael* a dále *Pohádka léta* (1908), *Zrání* (1912–1917) a *Epilog* pro sóla, sbory a orchestr (1920–1932). Sukovo hudební

Další díla: Pro klavír *Nálady* (1895), *Klavírní skladby op. 12* (1896), *Vesnická serenáda* (1897), *Suita* (1900), *Jaro* (1902), *Ukolébavky* (1912), *O přátelství* (1920). – **Komorní díla:** *Čtyři skladby pro housle a klavír* (1900), *Balada* (1890) a *Serenáda* (1896) pro violoncello a klavír, *Klavírní trio c moll* (1889–1891), bagatela *S kyticí v ruce* pro flétnu, housle a klavír (1917), *Klavírní kvartet a moll* (1891), *Klavírní kvintet g moll* (1893, 1915), *Elegie pod dojmem Zeyerova Vyšehradu* pro instrumentální soubor nebo pro klavírní trio (1902). – **Pro orchestr:** *Dramatická ouvertura* (1892), *Pobádka zimního večera* (podle Shakespeara, 1894), *Symfonie E dur* (1899), *Fantastické scherzo* (1903), *Legenda o mrtvých vítězích* (1920), pochod *Pod Blaníkem* (1932). – **Vokální:** *10 zpěvů* pro ženský sbor a čtyřruční klavír na lidové texty (1899), *4 zpěvy* pro mužský sbor na slova srbských lidových písní (1900), *Mužské sbory, op. 32* (1912), *3 zpěvy* pro smíšený sbor (1900), *Mše B dur (Křečovická)*, 1888–1890, upr. 1931). – Hudba k Zeyerově dramatické legendě *Pod jabloní* (1901).

Josef Suk vynikl i jako interpret – od r. 1892 byl přes 40 let sekundistou Českého kvarteta – a jako pedagog: od 1922 vyučoval skladbě na mistrovské škole konzervatoře v Praze.

„V té šťastné době našich začátků okouzloval mě Suk svým kamarádstvím, imponoval mi svým nadáním. Měl neobyčejně vyvinutý smysl pro formu, v níž nebylo nic nahodilého, ovládal již kompoziční techniku s překvapující jistotou, byl nadán neomylným instinktem pro zvukovou působivost díla.“

VÍTĚZSLAV NOVÁK V KNIZE SVÝCH PAMĚTÍ O SOBĚ A O JINÝCH

„V tom, že výrazová intence vytváří a přeměňuje i nejtenčí vlákna hudební struktury Sukovy myšlenky, v tom, jak právě na nich se obráží autorovo úsilí učinit hudbu sdílnou řečí, která by interpretovala všechny pohyby niterných vln, v tom vidím podstatu Sukova subjektivismu.“

VÁCLAV ŠTĚPÁN VE STUDIU O SUKOVĚ AŠRAELU

Nejmladší z pětice vůdčích skladatelských osobností české hudby na přelomu století byl **OTAKAR OSTRČIL** (1879–1935). Jeho vzdělání zdaleka překračovalo hranice hudební profese. Vystudoval na Karlově universitě češtinu a němčinu, skladbu studoval už od gymnazijních let u Zdeňka Fibicha. A také jeho hudební zájmy byly široké. Vynikl nejen jako skladatel, ale rovněž jako dirigent. Upozornil na sebe již jako vedoucí osobnost studentského orchestru, v letech 1908–1922 stál v čele amatérského Orchesterálního sdružení, jež pozvedl interpretačně i dramaturgicky na vážného soupeře tehdejší profesionální České filharmonie. Jako šéf vtiskl zvláštní tvář opeře Městského divadla na Vinohradech (1914–1918) a zejména opeře Národního divadla, kde byl od roku 1919 dramaturgem a v letech 1920–1935 šéfem. Patnáct let v čele s Ostrčilem patří k nejslavnějším epochám v dějinách první české operní scény: jeho dramaturgie, opírající se o kompletní provádění děl významných českých skladatelů od Bedřicha Smetany až po Janáčka a Nováka (vedle výběru z nejcharakterističtějších děl světové tvorby), odvážně prosazující čelné opery současné avantgardy (nejslavnější bylo jeho nastudování Bergova *Vojcka* 1926), jakož i pěvecká a vůbec interpretační úroveň jeho souboru byly

vzorové. Jako skladatel vyšel Ostrčil v mládí z tradice Smetanovy a Fibichovy. To je patrné na jeho písních a melodramech ze studentských let i na orchestrálních skladbách *Selská slavnost* (1898), *Suita G dur* (1898) a *Pohádka o Šemíku* (symf. básně podle Vrchlického, 1899). Ostrčil zůstal u této tradice poměrně dlouho po přelomu století, kdy Janáček, Novák i Suk už odvážně kráčeli po nových cestách. I jeho první zralá opera *Vlasty skon* (dějem i příznačnými motivy navazuje na Fibichovu *Šárku*, 1902–1903), orchestrální melodramy *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici* (1904) i *Balada česká* (Jan Neruda, 1905), *Symfonie A dur* (1905) a balada pro mezzosoprán a orchestr *Osiřelo dítě* (1906) jsou ještě díly tradičními a jen dílčím způsobem se uplatňují některé nové postoje v operách *Kunálovvy oči* (podle J. Zeyera, 1908) a *Poupě* (na prozaický text jednoaktovky F. X. Svobody, 1910). Teprve dvě orchestrální díla ze začátku druhého desetiletí 20. století jsou svědectvím Ostrčilova slohového přelomu: *Impromptus* (1911) a *Suita c moll* (1912). Je pro ně charakteristická souzvukově uvolněná polyfonie, zdůrazňující pevné stavebné linie; zejména suita má svými groteskními momenty blízko k Mahlerovi. Tuto novou linii jeho tvorby pak představují i vokální skladby z následujících let: *Česká legenda vánoční* (1912) a cyklus *Prosté motivy* (Neruda, 1922) pro mužský sbor, kantáta *Legenda o svatě Zitě* (Vrchlický, 1913) aj. Vrcholně komplikované hudební vyjadřování skladatele představuje opera *Legenda z Erinu* (podle J. Zeyera, 1913–1919). Jeho nejvýznamnější díla vznikla po první světové válce. Jsou to orchestrální skladby *Symfonieta* (s mahlerovsky mohutnou stavbou a výrazem, 1921), *Léto* (2 věty, 1926) a velkolepě stavebně vržený variační cyklus *Křížová cesta* (1928). Vrcholnou operou O. Ostrčila je *Honzovo království* (na námět pohádky L. N. Tolstého, 1928–1933), důrazná výzva k lásce mezi lidmi, proti válce a nepřátelství, v pohádkové podobě. Ostrčilova skladatelská tvorba představuje nejen pozoruhodně vyklenutý oblouk slohového vývoje, vedoucí od romantické tradice k velmi osobitému rozvinutí Mahlerových a dalších pozdně romantických podnětů; pozoruhodný je i ideový vývoj od vlasteneckých poselství poezie Nerudovy a Vrchlického přes svérázné reflexe literárního symbolismu až k naléhavým humanistickým výzvám posledních děl.

Na přechodu mezi touto a následující generační vrstvou českých skladatelů stojí ještě dva autoři. Starší z nich **OTAKAR ZICH** (1879–1934) byl vrstevníkem Ostrčilovým, ale nevystoupil na veřejnost tak záhy. Byl Ostrčilovi blízký i jinak. Měl rovněž universitní vzdělání; jako žák Otakara Hostinského v estetice se po celý život věnoval tomuto oboru. Napsal cenné studie o českém folkloru, rozbor Smetanovy *Hubičky* aj. a knihy o Smetanových symfonických básních, zvláště teoreticky přínosné dílo je *Estetika dramatického umění* (1931). Jako skladatel vyšel ze studia českého folkloru (kantáta *Osudná svatba*, *Chodská suita* pro noneto, úpravy lidových písní pro mužský sbor), ze Smetanovy a Fibicha (*Z mělnické skály* a další písňové cykly zejména na Nerudovy básně, kantáta *Polka jede*, 1907, rovněž na Nerudu; komická operní jednoaktovka *Malířský nápad*, 1908). Teprve v letech první světové války se odpoutal od tradice a nastoupil zejména v tragické opeře *Vina* (1915) a v komické opeře *Precižky* (podle Molièra, 1924) cestu blížkou Ostrčilovu novátorství. Významná byla i Zichova pedagogická činnost jako profesora estetiky na filosofické fakultě Karlovy university.

RUDOLF KAREL (1850–1945) byl jedním z posledních žáků Antonína Dvořáka na pražské konzervatoři. Před první světovou válkou na sebe upozornil rozlehlými skladbami s mužně odhodlaným výrazem a důslednou tematickou prací (symfonická báseň *Ideály*, 1909, *Renesanční symfonie es moll*, 1911, *Sonáta d moll* pro housle a klavír, 1913). V létě 1914, když začala první světová válka, byl v Rusku. Nestačil se už vrátit domů. Tato okolnost jej přivedla do řad československého zahraničního odboje, do legií, jejichž symfonický orchestr dirigoval. Boj za státní samostatnost později ve 20. letech inspiroval jeho mužský sborový cvklus *Zborov* a kantátovou symfonii *Vzkříšení* (1928). Později vynikl zejména jako autor pohádkových oper *Smrt kmotřička* (1932) a *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*. Druhou z nich napsal – stejně jako *Nonet* – tajně v nacistickém vězení, do něhož se dostal za účast v protifašistickém odboji. Několik týdnů před osvobozením zemřel v koncentračním táboře v Terezíně.

Česká hudba měla na přelomu století i řadu dalších skladatelů: autorů hudby zaměřené převážně tradičně, méně či vůbec ne osobitě vyhraněných a méně umělecky významných. Zmíňme se z nich aspoň o dvou, kteří nejsou tak skladatelsky významní jako předchozí zmíněná pětice, ale kteří vynikli především jako dirigenti. Starší z nich **KAREL KOVAŘOVIC** (1862–1920) vynikl už jako dirigent orchestrálních koncertů u příležitosti Národopisné výstavy v Praze (1895, hrál tu výhradně českou hudbu). Jeho interpretační umění se pak plně rozvinulo, když se stal šéfem opery Národního divadla v Praze (1900–1920). Byla to epocha všestranného interpretačního i repertoárového rozvoje souboru pěvců i orchestru. Z Kovařovicovy obsáhlejší tvorby dosáhly největších úspěchů opery podle slavných českých románových předloh *Psoblavci* (pode A. Jiráska, 1897) a *Na starém bělidle* (pode Babičky B. Němcové, 1901). Obratně v nich eklekticky využil výtěžků operního slohu Smetanova a Dvořákovy. **OSKAR NEDBAL** (1874–1930) byl mnohostranným hudebníkem: studoval skladbu u Antonína Dvořáka a hru na housle u A. Bennewitze na konzervatoři v Praze, byl prvním violistou Českého kvarteta. Jako dirigent se zasloužil o šíření významných českých děl – Smetany, Dvořáka, ale i Nováka a Suka – doma i v zahraničí; na sklonku života pozvedl jako šéf opery Národního divadla v Bratislavě k vynikající úrovni tuto první slovenskou scénu. Českou hudbu obohatil zejména o pohádkové balety *Z pohádky do pohádky* (1908) a *Pohádka o Honzovi* (1902). Roku 1906 přesídlil do Vídně a dosáhl tam značného ohlasu operetami (zejména *Vinobraní*, 1916, a *Polská krev*, 1913).

V této generační vrstvě vyrostla i zakladatelská osobnost české hudební vědy 20. století **ZDENĚK NEJEDLÝ** (1878–1962). Hudbu studoval v mládí u Zdeňka Fibicha, na Karlově universitě byl žákem Otakara Hostinského. Roku 1905 zde založil samostatný obor hudební vědy, jehož se stal profesorem. Vytvořil velký mnohosvazkový spis o předhusitském a husitském zpěvu (do r. 1913) a rozpracoval cenné, i když nedokončené projekty velké monografie o B. Smetanovi (s objevným vylíčením kulturních dějin českého národního obrození, 1924 až 1933) a *Všeobecných dějin hudby* (zpracovány svazky *O původu hudby* a *Antika*, 1916–1930), napsal monografie o Fibichovi, Foerstrovi, Novákovi, Ostrčilovi, o Smetanových operách, o české opěře po Smetanovi a množství dalších studií, působil i jako hudební kritik – i když četné jeho postoje byly mylné: zcela podcenil např. význam Dvořáka, Janáčka, Suka aj. Později působil jako

politik, člen několika poválečných vlád Československa (po 1945); od r. 1953, kdy byla založena Československá akademie věd, byl jejím prezidentem.

B) Generační vrstva prvních žáků

Tvůrčí aktivita, s níž tak výrazně zapůsobila pětice nejvýznamnějších českých skladatelů z přelomu století, brzy našla řadu následovníků. Bylo to způsobeno i skutečností, že pedagogická tradice, kterou založil na pražské konzervatoři Antonín Dvořák (optimální situace, kdy nejslibnější talenty pedagogicky vede přední skladatelská osobnost), našla brzy své pokračování. V letech před první světovou válkou se stal takovým předním českým skladatelským pedagogem Vítězslav Novák. Už záhy po přelomu století začal skladbě vyučovat soukromě, v roce 1909 mu zřídili na pražské konzervatoři zvláštní mistrovskou třídu skladby a od r. 1919, kdy byla jako vyšší nadstavba pražské konzervatoře zřízena mistrovská škola, učil ještě 20 let zde (do 1939, pak opět soukromě). Před první světovou válkou byl z předních skladatelů v Praze jediný, kdo vyučoval – a tak téměř všichni významní představitelé generační vrstvy, jež vstoupila do veřejného života v prvních dvou desetiletích nového století, prošli jeho školou. V Brně na varhanické škole vyučoval tehdy ještě Leoš Janáček. Poslání tohoto ústavu – výchova kostelních praktiků, varhaníků a vedoucích kůrů – mu neumožňovalo věnovat se skladatelské pedagogice na vyšším stupni. Proto tehdy také nejtalentovanější moravští skladatelé dovršovali své vzdělání nejčastěji v Praze u Nováka, i když předtím studovali na varhanické škole v Brně u Janáčka.

Slohová a vůbec tvůrčí orientace mladých skladatelů, kteří se narodili v 80. či začátkem 90. let a vstoupili do veřejného života se svými prvními díly před první světovou válkou, nebyla snadná. Vyrůstali ještě v silném povědomí romantické tradice a v úctě k ní. Lákalo je novátorství učitelů a jiných světových vzorů, impresionistů i pozdních romantiků. O několik let později tu však byly nové ideály meziválečné avantgardy. V této situaci docházelo k častému kolísání, komplikovanému hledání cest a nejednou i ke zlomům. Proto jsou tu vzácní skladatelé, kteří vytvořili zcela jednoduše, organicky se vyvíjející a k osobitým kvalitám dorůstající celoživotní dílo. Beze zbytku tak lze charakterizovat vlastně jenom dva první z dále probraných.

LADISLAV VYCPÁLEK (1882–1969) studoval skladbu (po absolutoriu češtiny a němčiny na Karlově universitě) u Vítězslava Nováka soukromě. Od jeho vlivu se už v raných písňových cyklech (*Tichá usmíření, Tuchy a vidiny, Světla v temnotách, Slavnosti života*) a sborech vypracoval k osobitému hudebnímu výrazu, který charakterizuje velkoryse klenutá a k hymnickému jasu dostupující melodika (často diatonická), spojovaná s bohatou polyfonií a v kontextu dobového slyšení drsnou harmonií. Tyto charakteristické vlastnosti, jakož i smysl pro velkolepé architektonické řešení skladeb, se upevnily ve styku s lidovou melodikou (*Sirotek*, bohatě propracované ztvárnění lidové balady Osířelo dítě pro smíšený sbor, violy a violoncella, 1917, a cykly moravských písní pro zpěv a klavír *Z Moravy*, 1911, *Moravské balady, Vojna*, 1915). Vrcholem jeho tvorby jsou velké kantátové kompozice *Kantáta o posledních věcech člověka* (lidová moravská poezie, 1921), *Blahoslavený ten člověk* (žalmy, 1933) a *České requiem*