

Schnierer, Miloš

Jiří Vysloužil ve Společnosti Vítězslava Nováka

Musicologica Brunensia. 2009, vol. 44, iss. 1-2, pp. [159]-169

ISBN 978-80-210-4992-5

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115230>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MILOŠ SCHNIERER (BRNO)

JIŘÍ VYSLOUŽIL VE SPOLEČNOSTI VÍTĚZSLAVA NOVÁKA

Když v roce 1989 prof. Jiří Vysloužil požádal o členství ve Společnosti Vítězslava Nováka, učinil tak z vlastních, řekněme vnitřních vývojových důvodů, k nimž dospěl jednak jako posluchač – milovník hudby 20. století – a autor vynikající knihy „Hudobníci 20. storočia“ – jednak jako dlouholetý znalec folkloru a díla Leoše Janáčka.

Rodák z Košic měl ostatně k folkloru blízko, i když je celým životem spjat především s Moravou a Brnem. Vystudoval na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity dějepis a filosofii a samozřejmě hudební vědu. Již jeho disertační práce na doktorát filosofie se zabývala folkloristickou tematikou z náročného muzikologického hlediska: „*Problémy a metody hudebního lidopisu*“. Bylo to v roce 1949, tedy v době, která přes všechny hrůzy totality nejen oficiálně, nýbrž skutečně vnitřně lidsky přála frekvenci hudebního folkloru, což pro Brno byla vítaná kreativní oblast po více stránkách. Připomeňme též svébytnou existenci Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů, který v tisících nahrávkách folkloru především tzv. „karpatského oblouku“ prezentoval systematicky veřejnosti většinou velkou zásobu neznámého lidového umění.

Kabinet pro etnografii a folkloristiku při tehdejší Čs. akademii věd v Brně poskytl mladému absolventu fakulty místo asistenta v letech 1949/1950, kdy Jiří Vysloužil vedle těchto aktivit působil též jako středoškolský profesor dějin hudby na tehdejší Vyšší hudební škole v Kroměříži (později tamní Konzervatoř P. J. Vejvanovského) a stal se též odb. asistentem na JAMU.

Tyto vícestranné aktivity nesly však společného jmenovatele: byl jím souhlasný integrovaný vztah k moravskému folkloru s hudbou Leoše Janáčka. Plně se odrazil v kandidátské disertační práci na FF MU v r. 1960: „*Leoš Janáček a lidová píseň*“. Uznání Vysloužilovy práce nabývalo na hodnotě, takže následujícího roku byl již odb. asistentem na Katedře hudební vědy a výchovy (tehdejší dočasně přejmenované Univerzitě Jana Evengelisty Purkyně) a vedoucím katedry od dalšího roku. V této funkci prof. Vysloužila pamatují též osobně v době studia hudební vědy a výchovy. Jako učitel hudební výchovy a jazyka českého jsem měl díky svému jihomoravskému působení pozitivní a muzikantsky aktivní vztah ke slováckému folkloru a samozřejmě jako rodilý Brňan ne-

méně bytostný poměr k dílu Leoše Janáčka, které jsem sledoval permanentně od svých 14 let.

Je tedy nadmíru prokazatelné, že k aktivitám prof. Vysloužila jsem měl vždy blízký vztah, který byl umocňován zvláště působením tehdejšího docenta, záhy univ. prof. Bohumíra Štědrone, DrSc, který se intenzívně věnoval Janáčkově a potažmo i Vít. Novákovi. Proto jsem také jako tajemník SVN uvítal Vysloužilův zájem o spolupráci.

V r. 1964 se Jiří Vysloužil habilitoval, byl mu udělen titul docent. Od r. 1972 profesor, DrSc. od r. 1972).

Není zajisté účelem vypočítávat podrobněji okolnosti profesního života letošního pětáosmdesátníka, ale zastavme se u těch aktivit, které souvisejí s titulem tohoto příspěvku. Nutno opětovně začít od Vysloužilových janáčkovských činností. Vyjímáme: předseda Ediční rady souborného kritického vydání Janáčkovy hudebního díla, Supraphon, Praha (1976–1992), předseda Společnosti Leoše Janáčka jako zájmového sdružení České hudební společnosti (1976–2000) a též ve funkci předsedy Výboru Mezinárodního hudebního festivalu v Brně (1976–1990) vykazoval úspěšné úsilí o odpovídající frekvenci Janáčkovy díla na tradičních podzimních festivalech v Brně.

O pravidelné Vysloužilově účasti na brněnských mezinárodních kolokviích, kdy velká část jednání byla věnována Janáčkově a nikoli v pozadí moravské hudební kultuře, se Vysloužil logicky dotýkal i otázek díla Vítězslava Nováka a jeho skladatelské školy. Vysloužilův vztah k moravskému folkloru opřený o specifické znalosti lokality Valašskokloboucka a Vizovicka jej přivedl ke komplexnímu studiu osobnosti Aloise Háby (1983–1973), jednoho z nejoriginálnějších českých skladatelů. V tomto případě Vysloužilovi se nejednalo vyhraněně úzce o skladatele Hábu jako předního zastávce mikrointervalové hudby, ale navíc o proniknutí do celkového zázemí jeho osobnosti. Alois Hába se vždy hlásil velmi pozitivně k Vítězslavu Novákovi, u něhož studoval kompozici v letech 1914–1915. Vysloužil ve své obsáhlé monografii „*Alois Hába – život a dílo*“ (Panton, Praha 1974) podrobně mapuje Hábuův vztah k jeho učiteli, i když Hába sám díky studiu v Berlíně u Fr. Schrekeru směřoval díky poznání Schönbergovy školy a zájmu o mikrointervaliku k jiným břehům. Podrobnějším zkoumáním logických návazností zázemí Hábovy kompoziční techniky opřené o jeho nevšední hudebně teoretické znalosti, se dospěje zpětnou metodou k janáčkovsko-novákovským komparacím na základě užití srovnávací muzikologické metody.

Tento postup zvolil Vysloužil ve svém referátu „*Leoš Janáček a Vítězslav Novák*“ předneseném na mezinárodním muzikologickém kolokviu v Brně v r. 1989 v rámci tehdejších **II. Novákovských dnů** zařazených do dění podzimního hudebního festivalu. (Zprávy SVN, č.15/1989, s. 17–22). Referát vzbudil obecnou pozornost již tím, že se jeho autor veřejně vyjádřil k novákovským otázkám. Na počátku vyslovil myšlenku o příbuznosti Janáčka a Nováka tím, že vyšli, každý po svém způsobu díky odlišným okolnostem, ze společného základu Dvořákovy kompoziční školy. O 16 let starší Janáček viděl v Dvořákovi nepominutelný vzor, který mu blízký jako umělecký rádec. Novák je přímý odchovanec Dvořákovy

školy, kterou absolvoval v r. 1892 sonátou pro housle a klavír d moll, jejíž klavírní part sám hrál (housle Karel Hoffman).

Vysloužil se zde projevil jako historik, který z nadhledu definuje vývoj české hudby přelomových let 19. a 20. století obecně souhlasným termínem „česká hudební moderna“, kam zařazuje časově velké rozpětí skladatelských jmen počínaje Janáčkem, ale též přes J. B. Foerstera (nar. 1859), Nováka, Suka k Ostrčilovi. To samo o sobě je produktem daným již zkoumáním české hudby Vladimírem Helfertem, který takto jasnozřivě a objektivně správně soudil tyto osobnosti ve své *České moderní hudbě* již před 2. světovou válkou. Vysloužil se zde jeví jako pokračovatel brněnské helfertovské muzikologické školy, která na rozdíl od některých pražských předsudků vyvolaných Zdeňkem Nejedlým a jeho užším pohledem na vývoj hudby, se projevila nesporně progresivněji, a to nadmíru nadčasově!

Z těchto pozic, ovšem osobnostně dotvářených, dospěl autor zmíněného referátu k srovnávací metodě tří komponentů vztahů Janáčka a Nováka: vztahů **shody, podobnosti a rozdílnosti**.

Právě folklorní znalosti a zkušenosti Vysloužilovy přivedly autora ke zkoumání těchto vztahů. Na prvním místě hovoří o **shodě** ve smyslu pozitivního vztahu obou skladatelů k folkloru. Správně podotýká, že tento vztah shody obou osobností se týká vlastně pouze folkloru, tzn. podle Vysloužila „*úpravy lidové písně (tance) a sborového a písňového ohlasu jako skladby na slovesné nebo hudební folklorní téma*“. Vysloužil neopomněl zdůraznit logickou kontinuitu tohoto typu počínaje brněnským působením Pavla Křížkovského a jeho lidových sborových balad, v nichž bezprostředně pokračoval Janáček ve svých sborech a potažmo zcela nezávisle na nich Vít. Novák ve svých třech řadách „Písniček na slova lidové poezie moravské.“ Vysloužil hovoří o vztahu podřazenosti na základě shody charakteristických vlastností, které platí pro Janáčkovy a Novákovy folklorní žánry. Oba skladatelé pak pojmají na základě hudebně teoretické poučené empirie východomoravské a slovenské lidové písně jako nové umělecké produkty, jimiž jsou v dějinách české hudby v tomto smyslu na chronologicky prvním místě. A dodejme, že také v kontextu vývoje aspoň středo- a východoevropské hudby. Je věcí dalších srovnávacích metod diferencovat skladebné postupy obou autorů, kdy každý z nich přistupoval k tomuto problému samostatně a původně. Správně Vysloužil poznamenal, že žánr jejich úprav a ohlasu folkloru „*je ve svém výrazu a kompozičních prostředcích jedinečný a nemá obdobu v dílech ostatních představitelů české hudební moderny*“ – tedy generace skladatelů shora jmenovaných.

Jde pak o otázky praktického tvůrčího užití melodicko-rytmických struktur lidových písní v umělé skladbě. Janáček, jak obecně známo, po Lašských tancích citace zavrhl, Novák oproti němu někdy lidové písně citoval celé, jinde částečně zkrácené nebo intonačně změněné tak, že z nich vytvořil část své hudební řeči a jindy dokonce vytvořil „umělou lidovou píseň“ (Slovácky v *Mém máji*, v části *U muziky ve Slovácké suitě* aj.). Tyto otázky ale Jiří Vysloužil ve svém referátu podrobněji neprobíral, neboť to nebylo účelem jeho tehdejšího vystoupení.

Důležitější je jeho rozpracování vztahu **podobnosti**, kde sice říká, že shoda neexistuje mezi Janáčkovým a Novákovým žánrem kantáty, opery, programní skladby a charakteristického kusu ad. Existuje však zmíněný vztah podobnosti, který je dán podle J. Vysloužila principem heteronomie hudby a textu (programu) jako syntézy a jednoty dílčích složek dvou různých sémanticko-syntaktických systémů uměleckého sdělení. Podobnost Janáčkova a Novákova díla je také dána jejich osobním zážitkem z folkloru, který vytváří podmínky pro vyjádření obou skladatelů k době, společnosti, národu (lidu), kdy se objevují látky podobných tematických okruhů v sociálně kritických a psychoanalytických problémech kolektivu i jednotlivce.

Nesporně společným tématem je u obou vysoce bytostný pozitivní vztah k přírodě -panteismus a „naturfilosofie“ a vášnivý erotismus s neutuchající touhou po ženě. Samozřejmě u obou rozdílné a v jiném období jejich života projívané!.

Poté se dostává Vysloužil ve svém referátu k otázce **rozdílnosti** obou skladatelů. Dospívá k tomu determinací jejich stylu. Ani shora uvedená poznámka o jakémsi společném základu z Dvořákovy působnosti nic nemění na faktu, že hudební osobnostní styl obou je diferencovaný, a to od základu.

Novákův styl je limitován Dvořákovou školou 90. let 19. století a brahmsovskou- beethovenovskou tématickou formou ozvlášťovanou lisztovsko-wagnerovským novoromantismem s bachovskou polyfonií. Tím dospívá Novák ke svébytnému pojetí v mezích pozdního romantismu. Do tohoto rámce zasazuje Novák folklorní tematiku počínaje Písníčkami na slova lidové poezie moravské v letech 1896 a 1897 a řadou dalších děl vzniklých v patnáctileté tvůrčí etapě do r. 1910 vyvrcholenou Bouří a Panem. Vysloužil pak připomíná i některé dílčí impresionistické inovace Novákovy, které vznikly i podle skladatele nezávisle na francouzském impresionismu. Jsou prostě výrazem doby.

Také Dvořák sehrál v případě Janáčkově formující úlohu v prvních ještě ne-folklorních instrumentálních skladbách jako v *Idyle pro smyčce* a v *Suite pro smyčce* (1878–1879). Svými Slovanskými tanci otevřel Dvořák Janáčkově cestu ke zvukovému výrazu budovanému na klasicistním formálním principu. Dvořák se s odstupem času jeví jako klasicko-romantický syntetik nikoli vzdálen brahmsovskému ideálu tohoto typu.

Analyzovat dále Vysloužilův referát, pokud jde o naše téma, nemá relevantní smysl. Janáček šel cestou tvořivého studia a uplatňování nápěvkové metody ve svébytně utvářené faktuře, takže souhrnně řečeno jej nelze srovnávat s hudebním stylem jiných skladatelů, Nováka nevyjímaje.

Závěrem neopomněl Vysloužil zdůraznit, že lidský vztah mezi oběma skladateli byl spíše divergentní. Osobně si příliš nerozuměli a nenalezli k sobě užší cestu. Otázky vztahu k dílu obou se ukazují ovšem složitější, což Vysloužil připomněl pouze letmo. V rovině a rozsahu takového referátu to ani nebylo možné. Tedy: vztah shody a podobnosti lze vidět nesporně kladně, vztah rozdílnosti však vytváří jejich odlišné postavení podle Vysloužila v epoše české hudební moderny a nyní dodejme, že i jejich diferencované místo v kontextu domácího a světového

hudebního života. Janáčkovu prvenství je z tohoto hlediska neoddiskutovatelné, což ale zdaleka neznamená jakékoli negativní přístupy k odkazu Vítězslava Nováka.

V rámci brněnského mezinárodního podzimního festivalu onoho roku 1989 se v kontextu II. Novákovských dnů Jiří Vysloužil zasadil o provedení Novákova monumentálního klavírního cyklu Pan tehdy velmi mladým a vysoce nadějným pianistou Igorem Ardaševem. Provedení tohoto mimořádného díla i před zahraničními hosty bylo velkým pozitivním vkladem do novákovské recepce.

Podruhé v rámci akcí Společnosti Vítězslava Nováka vystoupil prof. Vysloužil se svým opět komparativním referátem na **IV. Novákovských dnech** konaných u příležitosti 100. výročí narození Aloise Háby v červnu 1993 v lázních Tepličích nad Bečvou.

Téma „*Vítězslav Novák a Alois Hába.*“ (Zprávy SVN, č.22/1993). Referát začíná prostou, avšak logicky se vnucující otázkou, proč nešel Hába studovat skladbu k Janáčkovu, ale k Novákovi. Vysloužil správně připomíná, že Hába ze svého učitelského působení v Bílovicích (u Uherského Hradiště) by to měl blíže do Brna, a také k rodičům, kteří jej dílčím způsobem podporovali. Vysloužil jako počátek vysvětlení Hábova vztahu k Novákovi cituje vzácný pramen, totiž dopis, který Hába napsal Novákovi s žádostí o přijetí do studia na jeho mistrovské třídě skladby. Hába na důkaz své dosavadní kompoziční práce připojil partituru své programní skladby „*Mládí*“, kterou toho roku 1914 dokončil. Máme-li se věnovat novákovským otázkám, nikoli problémům Hábovým, pak je nutno konstatovat Novákovo velkorysé rozhodnutí Hábu přijat. Byl to čin také morální. Novák, nejenže umožnil Hábovi umělecký růst, ale zbavil jej v době počínající 1. světové války nástupu do vojenské služby.

Uváží-li se Hábov tvůrčí vývoj na poli mikrointervalové hudby, pak namnoze budí jistý údiv jeho, jak říká Vysloužil ve svém vystoupení „*bezmezný vztah k Novákovi*“. Ovšem Vysloužil opět připomíná současně Hábovu motivaci uměleckou a etickou. Jsem přesvědčen, že v tomto postoji sehrála nepominutelnou úlohu Hábova folklorní aktivita, o které se zmiňuje Vysloužil ve své hábovské monografii. Jde tu, řečeno slovníkem předchozího referátu, o určitou „shodu či podobnost“ mezi učitelem a žákem. Hába tento vztah později jako jediný v době Novákova života podrobně dokladoval charakteristickými analýzami tóninového materiálu, jak se projevoval v Novákových skladbách. To je v památné útlé, leč průkazné brožurce Hábově k Novákovým sedmdesátinám v r. 1940.

Novákova skladatelská škola ovlivnila českou hudební kulturu po celé první půlstoletí nepochybně velmi důrazně. Tím nelze myslet snad primární skladatelskou výchovu ve smyslu eklektických skladatelů, v nichž by byl Novákův vliv již v primární rovině (což ale lze na mnoha jejich skladbách poznat), ale sekundárně celý způsob svobodného etického tvůrčího myšlení, který je právě na Hábově příkladu konkrétně nejprůkaznější. Vysloužil ve zmíněném vystoupení zdůraznil, že Hába, když po skončení školení u Nováka přišel do Berlína k Franzi Schrekerovi „*nepropadl nekriticky jeho vlivu.*“ Naopak zkušenosti z komparací Nováka a berlínské školy, jisté kontrapozice slovanského folklorismu s německým více

racionálním myšlením opřeným o hudebně teoretický vývoj powagnerovské epochy, Hábovi přinesl nové poznatky a hlavně impulzy.

Novákův vztah k Hábovi jistě takto intenzivně pozitivní ani nemohl být. Jde nejen o generační rozdíl, ale též podle mého soudu o postupující diferenci v názořech na tehdejší vývoj hudby. Je známo, že Josef Suk byl ke svým žákům v tomto ohledu snad ještě více tolerantnější a v podstatě jejich avantgardním snahám nebránil. Nejlépe to dokládá Sukův poměr k Jaroslavu Ježkovi, právě tak k Bohuslavu Martinů. Vysloužil vyjímá z Novákových Pamětí: „*Proti přepestře chromaticke (Novák míní schönbergovského typu) postavena diatonika: harmonicky i koloristicky rafinovaný Ravel skládá své arcitonální Bolero v C dur. Proti takové harmonické primitivnosti staví zase Alois Hába přediferencovanou čtvrtónovou a šestinótónovou hudbu!*“ A Vysloužil správně tuší, že v podtextu lze z tohoto výroku vyčíst v podstatě Novákovo odmítnutí mikrointervaliky nebo aspoň v mírnější fázi řečeno odstup od tohoto způsobu pojetí hudby vůbec.

Ovšem Novákův nesouhlas nemusel znamenat lidský rozpor. Po premiéře Hábovy čtvrtónové opery *Matka* v tehdejší Velké opeře 5. května (pozdější divadlo Smetanovo, nyní Státní opera Praha) se zachovala poslední fotografie Háby s Novákem před budovou divadla. Vysloužil končí: „*Novák nepochybně toto představení navštívil. Co si s autorem Matky o ní povídali, to se už dnes nedovíme.*“

Vysloužil se v tomto referátu postavil k zvolené tematice naprosto objektivně. Nikde není znát jediný negativní poměr k Novákově hudbě. Naopak, zkoumání Hábovy hudby utvrzovalo Jiřího Vysloužila v nutnosti zaujímat stanoviska muzikologa k novákovským problémům, které jsou – mírně řečeno – někdy problematicky mnohohrstevné.

Leč vraťme se ještě k velké hábovské monografii Vysloužilově. Připomíná, že Hába ve své zmíněné brožurce o Novákovi (1940) uvádí, jak Novák v hodinách klasifikoval modální tónové řady i obsahově podle počtu malých (úzkých mollových) a velkých (širších durových intervalů). Učil tak své žáky používat tyto možnosti vědomě s jejich charakteristickými intervaly jako základní obsahové hodnoty.

Samozřejmostí Novákovy školy pak bylo studium tradičních hudebních forem a jejich faktury počínaje nejméně Bachem a se zdůrazněním následné beethovenovsko-brahmsovské poctivě důsledné tematické práce. Přitom Novák neopomněl zdůrazňovat potřebu studia lidové písně, především po stránce tonálně harmonické. Sám o tom podal četné důkazy ve svých *80 Slovenských spevech* a v útlejší sbírce „*25 slovenských lidových písní*“ (1901). Hába ovšem powagnerovské tonálně harmonické myšlení Novákovo (ale i Sukovo), které bylo na hranici tzv. rozšířené dur-mollové tonality, odvážně překračoval. Ale to je již jiná otázka (srov. J. V. Hába, s. 53, 54). Další rozvádění metod a obsahu Novákovy kompoziční školy věnuje Vysloužil v monografii otázky vlastní harmonizace a právě na základě Hábovy zkušenosti může Vysloužil přesně charakterizovat Novákovy didaktické postupy. Zdůrazňuje, že si Novák nepřál, aby jej žáci napodobovali, i když jim ukazoval výsledky své práce. Vysloužil říká: „*V době Hábových studií představovali Novák se Sukem nejdynamičtější osobnosti nové české hudby; tento Novákův umělecký dynamismus se opíral mj. o kompoziční principy*

východomoravské (slovenské) lidové písně a chorálu. “ K tomu dodávám, že právě tato Vysloužilova charakteristika Vítězslava Nováka posunuje jeho význam do neméně svébytně pojímaného radikálního neofolklorismu jako dílo Janáčkovy a jeho zahraničních současníků mladší generace (Bartók, Stravinskij ad.).

Opětovně Vysloužil principy vztahů Hába-Novák v otázkách tonálně harmonických –modálních (Hába, s. 245). Hába ke svým závěrům dospíval na základě hlubokého analytického studia Novákových postupů. Cituji JV: „*Tyto důmyslné organické přechody modálních a durově mollových tónorodů svědčí o tom, že Hábovi se podařilo kompozičně překlenout ony zdánlivě nesmiřitelné protiklady mezi sedmitónovými stupnicemi modálními, sedmitónovou durově mollovou stupnicí a dvanáctitónovou stupnicí.*“ A Hába správně považoval za hlavního původce tohoto pozoruhodného pojetí diatonického sedmitónového systému V. Nováka i v řadě dalších statí. Vědomí continuity s dílem Novákovým, ale také Janáčkovým mohl Hába doložit přímo z jejich skladeb. Vysloužil se potom věnuje tomuto problému ještě podrobněji. Podává důkazy o relevantnosti, a dodejme naprosté originalitě Janáčka, ale i původnosti novákovsko-sukovské v tomto převodu hudebně teoretických zkoumání do kompoziční praxe. Z Novákových žáků tak učinil Hába nejpodrobněji. Kongeniálně v hloubce zkoumání Nováka jako „učitele skladatelů“ šel pouze Karel Janeček, avšak více v otázkách hudebních forem a tektoniky.

Potřetí přispěl Vysloužil k novákovskému bádání v rámci **VII. Novákovských dnů** opět pořádaných v Teplicích nad Bečvou v červnu 1999 referátem na téma „*Alois Hába – Novákův žák.*“ (Zprávy SVN, č.34/1999, s. 2–9). V tomto referátu se tentokrát zaměřil Vysloužil zcela na podrobnější systematické vyličení okolností Hábova života, vývoje jeho umění a postavení v širších souvislostech dobových domácích a mezinárodních. Vysloužil právem vyzvedl Hábovu autoritu ve věci hudebně teoretického zázemí s vývojem hudební kompozice. Zvláště to připomněl v souvislosti s konferencí v egyptské Káhiře za přítomnosti mj. i Bartóka a Hindemitha kromě řady dalších významných osobností. Hába svou autoritou uspěl. A právě jako nekonformně připravený skladatel a přemýšlivý teoretik ze školy Vítězslava Nováka.

Jiří Vysloužil přispěl do Zpráv SVN č.36/2001 (s.11–14) ukázkou z tehdy připravované knihy „*Hudba na Moravě doby nové*“ studií o vztahu Janáčka a Nováka k folkloru „*V. Novák, L. Janáček a lidová píseň.*“ Vysloužil se v tomto příspěvku vrací k problematice, jíž věnoval v minulosti svoje úsilí. Jednak jako pracovník Ústavu pro lidovou píseň Akademie věd, jednak jako autor shora uvedeného příspěvku na počátku této stati. Uvádí sice shodný pozitivní vztah obou skladatelů k hudebnímu folkloru, ale zdůrazňuje rozdílné životní okolnosti, které je přivedly k lásce k lidové písni. U Janáčka rodové kořeny (mimo diskusi) u Nováka vnější okolnosti tehdejšími pozváním do Velkých Karlovic Rudolfem Reissigem, které započaly Novákovy cesty za lidovou písni jihovýchodní Moravy a Slovenska.

Vysloužil zdůrazňuje dalekosáhlou a okamžitou Novákovu reakci na tyto, pro něho tak životodárné a příznivé osudové okolnosti. Novák ihned na podzim onoho

roku 1896 studoval Sušilovy a Bartošovy sbírky lidových písní a jejich ohlas se projevil v originálních třech řadách „*Písniček na slova lidové poezie moravské*“ (1897, 1898), kde na lidové texty vytvářel naprosto vlastní invenci jak ve vokálním hlase, tak v klavírních partech. Zdůrazňuji, že obě složky naprosto originální, jaké v sólovém projevu neměly do té doby u nás obdobu. Projevilo se to také později ve sborové tvorbě, zejména v *Moravských baladách* pro smíšený sbor a 4ruční klavír (vzápětí instr.) a v *klavírním kvintetu a moll*. Tyto skladby Vysloužil připomíná.

Za velmi důležitý jev ve vztazích Vít. Nováka a R. Reissiga Vysloužil zdůrazňuje určitý „novákovský kult“, který Reissigovou zásluhou vznikl v Brně od přelomu 19. a 20. století, kdy i Novák vystupoval veřejně jako pianista v partech svých komorních a vokálních prací. Až do začátku 1. republiky, kdy Reissig působil v Brně též jako sbormistr Besedy brněnské, se uskutečnilo na 50 různých koncertů s Novákovými skladbami. Vysloužil sice toto číslo neuvádí, ale je třeba si uvědomovat, že v té době Janáček jako skladatel frekventovaný na veřejnosti měl pozici podstatně těžší. Věc k Janáčkovu prospěchu se trvale pak obrátila pražskou premiérou Pastorkyně r. 1916. Ale to jsou obecně známé skutečnosti.

Dále Vysloužil ve svém příspěvku uvádí rozdílné přístupy obou skladatelů v rozsahu a charakteru jejich sběratelství. Janáček této práci věnoval dlouhá léta cílevědomého úsilí. Počínal si jako folklorista – sběratel a teoretik, který publikoval svoje poznatky veřejně. Novák sice příležitostně na svých cestách Moravou a Slovenskem zapisoval lidové písně, ale byl jich vzhledem k Janáčkovu (nebo v Maďarsku k Bartókovi, Kodályovi) jen velmi málo. Jejich počet. Vysloužil neuvádí. Jedná se o „*Zápisy 75 moravských lidových písní*“, které nezná novákovská literatura. Měl jsem tu čest je „objevit“ v bytě akad. malíře Jaroslava Nováka při práci na Tematickém katalogu Novákově v r. 1972 a začlenit je do chronologického seznamu jeho odkazu. Vznikly s klavírními party na podzim či přelomu let 1896/1897. Svědčí o tom, jak poukázal Vysloužil, že lidové písně zajímaly Nováka jako předmět skladby, jako umělecký fenomén hodný zpracování a následování, a též jako učební předmět v procesu jeho skladatelské školy.

Velmi přínosné je pak Vysloužilovo diferencované hodnocení praktického zpracovávání obou skladatelů v jejich sbírkách pro sólový zpěv a klavír. Vysloužil velmi přesně charakterizuje Janáčkovu metodu v tomto ohledu jako, cituji: „*Janáček v kompoziční práci s folklorními idiomy neznal co je to diatonická funkční harmonie, co jsou tradiční tematické formy. Svou živelnou harmonii zakládal na volných spojích alterovaných souzvuků, na náhlých tóninových vybočeních, tak jak je odposlouchal ve hře východomoravských hudeců a ve svých skladbách přivedl k umělecké dokonalosti.*

Charakter Novákova folklorismu je racionální systémový. Novák podle Vysloužila zacházel s autentickými folklorními melodiemi a s vlastními „folklorními“ tématy na způsob brahmsovsko-beethovenovské tematické práce a bachovské polyfonie, nejsložitější kontrapunktické hudební formy z toho nevyjímaje, jako např. v překrásné fuzi ze Smyčcového kvartetu č. 2 D dur.“

V podstatě druhá polovina příspěvku se zabývá detailněji Novákovými přístupy ke kompozici ve vztahu k folkloru. Vysloužil vzhledem k trvalému poslání přípra-

vované knihy nutně uvádí hlavní technické přístupy Novákových kompozic v některých vybraných ukazatelích. Tak připomíná Novákovu „programnost“, kdy jeho nápad se vztahuje podle autora vždy k nějaké „věci“, jíž může být idea nebo realie. Poukazuje tím na určitou dvojpólovost frekvence některých Novákových opusů, kdy na jedné straně vznikají podle něho „tajemné duševní stavy a představy“ (ve vokálních cyklech: *Melancholie*, *Údolí Nového království* nebo *Melancholické písně o lásce* aj. – je to specifické po komorní vokální odkaz) a na straně druhé díla programně koncipovaná jako odraz životních zážitků (*Slovácká suite*, *V Tatrách* aj.). S Novákovou dobovou orientací na symbolismus souvisí pak jeho impresionismus. Vysloužil neopomene zdůraznit Novákův impresionismus, který na rozdíl od Debussyho si uchovává pevnou melodickou kresbu. Ostatně, sám, Novák ve svých Pamětech prohlašuje, že Debussyho nikterak nenapodoboval.

Vysloužil pak věnuje velkou pozornost Novákově symbolice v jeho dalších orchestrálních i jiných dílech. Připomíná symfonické básně *O věčné touze*, *Toman a lesní panna*, klavírní cykly *Eklogy*, *Můj máj*, *Písně zimních nocí*, *Pan*. Tím se dostává k inspiracím lidových písní, jejichž částečně pozměněné citáty fungují jako relevantní témata v přeneseném významu, kdy píseň ztrácí svůj původní primární obsah. Např.: začátek kantáty *Bouře* s fanfárou z počátku písně „Rakúský císař pán...“ navozuje výraz kantáty, naproti tomu „Láska, Bože, láska“ funguje jako fixní idea prolínající celé dílo. Nebo píseň „Co to máš, děvečko...“ jako leitmotiv *Maryši* ve stejnojmenné ouvertuře. Takových příkladů je v Novákově díle velké množství.

Dále se věnuje Vysloužil Novákovu vztahu k harmonizacím lidových písní, který je podle něho pozdně romantického charakteru. Novák poučen na dílech R. Wagnera a R. Strausse v harmonické práci s folklorními tématy staví na rozšířené tonalitě se složitěji alterovanými souzvuky, v harmonizaci modálních melodií i na Bachovi. Prolínáním různých tónin vznikají v jeho hudbě polyharmonie.

Vysloužil v dalším textu dochází k zajímavým poznatkům na základě analytických metod. Důležité je zjištění, věnované podrobněji funkční harmonizaci folkloru u Janáčka a Nováka Dochází k postojům, které zúročují jeho muzikologickou práci hábovského badatele. Připomíná známé závěry Aloise Háby z jeho brožury k Novákovým 70. narozeninám, kde Hába podává svědectví o výkladu výrazových kvalit modů i v lidových písních. Stručně řečeno: schéma systému výkladu tónin (modů) postupuje od hypofrygické a frygické stupnice (temnějších než moll) k dorské a aioloské stupnici (moll), odtud pak k mixolydické a ionické (dur) a k lydické stupnici (jasnější než dur). Podle Háby „durovost“ a „mollovost“ stupnic závisí u Nováka na počtu malých a velkých intervalů, čítáno od základního tónu stupnice. Tomuto poznatku lze zajisté přisoudit určitou originalitu, uvážíme-li Hábův vztah k Novákovi učiteli a jeho dílu.

Dodejme, že Novákovy harmonizace folklóru projevené v připomenutých veřejnosti neznámých „*Zápisech 75 moravských písní*“ a dále v jeho monumentální sbírce *80 Slovenských spevů*, na níž pracoval Novák příležitostně v rozmezí let 1900 – 1930 (v šesti sešitech), ale také v souboru „*25 slovenských lidových písní*“ pro zpěv a klavír (1901) předkládají tyto postupy dodnes nepřebernou zásob-

nici výsostně umělecky tvořivé práce, která může být bez nadsázky zařazena do systému „radikálního neofolklorismu.“ 20. století.

Vysloužil uzavírá: „*Novák tedy nakonec teoretikem lidové písně do jisté míry byl, i když svůj výklad lidových tónin nepopsal slovem.*“

A úplně na závěr své studie autor dodává zdůvodnění, proč do Novákovy mistrovské třídy vstupovali i žáci původně Janáčkoví. Bylo to především proto, aby se doučili v ovládání nejrůznější tematické práce v hudebních formách, jejichž výuce se spíše psychologicky zaměřený Janáček tolik nevěnoval. Novák byl proti němu systematick a tím spíše imponoval.

Na **X. jubilejních Novákovských dnech** v Jindřichově Hradci v září 2005 vystoupil prof. Vysloužil s referátem „*Vítězslav Novák a jeho zahraniční žáci.*“ Novák ve své skladatelské škole měl evidováno oficiálně podle dokumentů pražské konzervatoře 115 adeptů kompozičního umění kromě těch, které učil soukromě, samozřejmě především z Čech a Moravy, ale také všechny významné zakladatele slovenské hudby 20. století a s nimi uchazeče o kompozici z řad Jihoslovanů, Bulharů, ale též Bělorusů, Ukrajinců i Němců. Právě v tomto referátu podtrhl Vysloužil mezinárodní dosah Novákova vlivu obecně na utváření dříve chápaných tzv. okrajových hudebních kultur ve svébytné fenomény širšího evropského významu.

Na těchto „Dnech“ v rámci svého referátu o novinových recenzích novákovských koncertů a operních inscenaci jsem upozornil na Vysloužilovu kritiku v tehdejší Rovnosti 7. ledna 1960, v níž se vyslovil kladně o nejnovější inscenaci brněnského baletního souboru na scéně dnešního Mahenova divadla obou baletních pantomim Vít. Nováka Signorina Gioventu a Nikotina. Správně zdůraznil i sociální momenty prvního díla s tím, že ovšem partitura Nikotiny „*nedosahuje hodnot průbojnosti a mistrovství Signoriny*“. Zdůraznil také interpretační úskalí obou partitur, které přinášejí orchestrům a dirigentům.

Tím neskončily aktivity prof. Vysloužila v jednáních SVN. Posledně přispěl referátem „*Folklorismus Čechoameričana Karla Husy*“ na konferenci **XI. Novákovských dnů** ve Veselí nad Moravou v září 2007. Také letošní připravovaná konference na **XII. Novákovských dnech** v Kamenici nad Lipou se neobejde bez jeho aktivní účasti, kdy tematika jednání bude pojata šířeji „*Vítězslav Novák a hudba Vysočiny*“. Přispěje referátem „*Hudební země Morava*“.

V tomto smyslu lze si přát za celou Společnost Vítězslava Nováka, aby letošní oslavenec i nadále věnoval svoje plodné úsilí tolik potřebnému pěstování skutečné hudební kultury v dnešní konzumně založené společnosti. A k tomu za celou SVN přejeme dlouhá léta zdraví.

ZUSAMMENFASSUNG

Prof. Jiří Vysloužil ist seit 1989 Mitglied der Vítězslav-Novák-Gesellschaft. Bis zum heutigen Tage wirkt er im Rahmen der thematisch konzipierten „Novák-Tage“ mit deren musikologischen Konferenzen als aktives Mitglied.

Seine Referate richten sich vor allem auf Vergleiche der wichtigsten Persönlichkeiten der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts – der Komponisten Leoš Janáček und Vítězslav Novák. Als langjähriger Folkloreforscher und Kenner der mährisch-slowakischen Folklore steht er diesen beiden Schöpfern sehr nahe.

Er erforscht die partiellen Beziehungen zwischen Janáček und Novák auf den Grundlagen von drei Merkmalen: Übereinstimmung, Ähnlichkeit und Unterschiedlichkeit. Die Übereinstimmung sieht er in ihrem positiven schöpferischen Verhältnis zur Folklore, die Ähnlichkeit im Inhalt des Werkes, das fähig ist, die Aufmerksamkeit sozialen, nationalen sowie psychoanalytischen Fragen zu widmen. Die Unterschiedlichkeit zeigt sich dann in der Technik des Komponierens, im tonal-harmonischen Herangehen und in Charakterzügen beider Komponisten, die menschlich, in der privaten Sphäre, einander nicht nah waren.

Vysloužils Arbeit an der umfangreichen Monographie „Alois Hába – život a dílo“ („Alois Hába – Leben und Werk“) richtete die Aufmerksamkeit des Autors noch tiefer auf das Werk Vítězslav Nováks durch die Sicht Hábas, der das System der Auffassung von Tonarten-Modi in Nováks Werk sowie deren Ausdruckskraft betonte. In dieser Hinsicht gilt Nováks Schule als erstes Phänomen dieser Art in der tschechischen und slowakischen Musikkultur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dessen Einfluss bis ins Ausland reichte. Diese Tatsache betonte Herr Vysloužil auch in seinem letzten Referat.

Alle Beiträge Vysloužils wurden auf den Seiten der „Vítězslav-Novák-Gesellschaft – Nachrichten“ (1989–2001) veröffentlicht.

Übersetzung Květoslava Horáčková

