

## Vzpomínky na Mirko Očadlíka

Jaroslav Smolka

Narodil se i zemřel v roce, končícím čtyřkou, byl tedy stejně jako např. Bedřich Smetana dvojnásobně indikovanou osobností Roku české hudby. Světlo světa spatřil v Holešově 1. března 1904, tedy v předvečer 80. výročí narození Smetanova, zemřel v Praze 26. června 1964, uprostřed oslav Roku české hudby – také ve věku málo přes 60 let jako Bedřich Smetana. To, co bylo pro přední skladatele důvodem k většímu a halasnějšímu slavení v rámci Roku české hudby, u muzikologa se setkalo s opačným účinkem: pro samé pocty velkým skladatelům už nebyl v letech jeho jubileí čas ani místo v tisku, rozhlase, televizi atd. na osobnost hudební vědy, kritiky a popularizace, byť tak významnou jako on. Myslím, že právě proto prošla bez povšimnutí i jeho nejvýznamnější výročí, 100 let od narození a od smrti roku 2004. Ještě za života u příležitosti šedesátin a v prvních desetiletích po smrti jsme na něj veřejně vzpomínali hlavně my, jeho žáci. Vladimír Lébl s Miroslavem Hršelem o něm připravili první rozhlasové pořady, Hana Séquardtová a já první vzpomínkový večer v Divadle hudby, psali jsme o něm do časopisů a novin, já jsem jej připomněl i vědecky edicí vzájemné korespondence mezi ním a Vladimírem Helfertem v *Živé hudbě* 1983, VIII. sborníku Hudební fakulty AMU, a předtím v letech 1967–68 v *Hudebních rozhledech* jsem rozpoutal velkou akci vzpomínek pamětníků na jeho statečnou vlasteneckou činnost za nacistické okupace poté, co jeho památku (ovšem až posmrtně) nespravedlivým a hlavně neodůvodněným podezřením pošpinil jiný absolvent hudební vědy Milan Kuna. Ze jmenovaných oblíbených žáků už nás žije málo, a tak se cítím povolán k tomu, abych prof. Mirko Očadlíka znovu vzpomněl. Nedělám to na této půdě náhodou: byl rovněž pedagogem Hudební fakulty AMU, a to jedním z oněm asi deseti mých předchůdců, kteří tu v prvních patnácti letech naší vysoké školy přednášeli dějiny hudby (kdežto já pak 42 let v interním pracovním poměru a po další léta střídavě externě a s malým interním úvazkem), a stal jsem se na 13 let (1991–2004) jeho následovníkem i ve vedení Katedry teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU, již on stál v čele jako první po zřízení kateder v letech 1950–53.

Nebudu tu probírat jeho soustavný životopis. Ten je v *Československém hudebním slovníku II*, Praha 1965, pro který byl zpracován ještě podle jeho vlastních údajů, a stručně také v *Malé encyklopedii hudby*, Praha 1983, kam jsem jej napsal já. Budu tu postupovat hlavně po ose vzpomínek.

Nejdřív připomenu některé zvláštnosti z jeho ranějšího životopisu, o kterých mi vyprávěl. Narodil se sice v jihomoravském Holešově, dětství a chlapecká léta však prožil ve Vídni. Tam také chodil do gymnázia. To mu stačilo k tomu, že ovládl němčinu stejně dokonale jako mateřský jazyk. Do vlasti se jeho rodina vrátila po první světové válce: nejdřív do Holešova, devatenáctiletý maturoval roku 1923 už v Praze, kde potom trvale žil až do konce života. Jeho prvotní touhou bylo stát se operním pěvcem. Když dospěl, pochopil, že jej příroda neobdařila hlasem, který by takovou uměleckou kariéru dovoloval. Proto se po maturitě přihlásil na universitu. Zapsal si a 1928 absolvoval práva, zároveň však studoval na filosofické fakultě hudební vědu, estetiku a historii; tady absolvoval 1932. Tady jej nejvíc oslovily přednášky a semináře prof. Zdeňka Nejedlého, jemuž pomáhal už roku 1924 při přípravě slavné Smetanovy výstavy. Záliba v operním zpěvu i mohutné oslavy 100. výročí skladatelova narození toho roku jej přimkly k hudební vědě a smetanovskému bádání. Hned po absolutoriu práv získal zaměstnání v Československém rozhlasu, kde se už v 30. letech vypracoval na respektovaného programového pracovníka a popularizátora hudby. Zpěv a hudební teorii studoval soukromě už ve Vídni a jako zpěvák ohromil českou profesionální hudební veřejnost na jedné ze silvestrovských zábav Umělecké besedy koncem 20. let, kde s velkým úspěchem premiéroval virtuosní fistulí Koncertní árii pro koloraturní soprán Jaroslava Ježka za skladatelova klavírního doprovodu. Tehdy se to bralo jako absurdní komika. O půl století později by byl pěvec s takovými schopnostmi vyhledáván jako fenomenální kontratenorista! Už za studií se spřátelil s řadou významných osobností české i zahraniční meziválečné avantgardy. Do okruhu jeho přátel patřili Jaroslav Ježek, Iša Krejčí, E. F. Burian, Karel Ančerl. Někdy vzpomínal na bouřlivá studentská léta s těmito vrstevníky, třeba na situaci, kdy na konci příjemného večera v baru zjistili, že nikdo z nich nemá na zaplacení útraty. I nedaleko bydlící Iša Krejčí. Skočil domů a když tam nenašel peníze, přinesl jako zástavu poslaneckou legitimaci svého otce, profesora filosofie F. V. Krejčího. Ze starších skladatelů se přátelsky stýkal mladý Mirko Očadlík s Aloisem Hábou, Otakarem Ostrčillem a později v rozhlasu také s Otakarem Jeremiášem, Karlem Boleslavem Jirákem a dalšími; v dobrých osobních vztazích byl i s Albanem Bergem, častěji zajíždějícím do Prahy, jako na vrcholné zjevy světové avantgardy se už tehdy orientoval na Arnolda Schönberga a Igora Stravinského. Této hierarchii hodnot zůstal věrný doživotně jako hudební kritik, programový pracovník rozhlasu a pak i profesor hudební vědy. Proto velmi trpěl estetickými defomacemi, které se staly po oficiální kritice Ždanova i sovětských orgánů z roku 1948 normou i pro hodnocení české hudby. Primitivně simplifikovanou tvorbu té doby prostě ignoroval a nesledoval ji, na novinkové koncerty Svazu skladatelů nechodil. Jednou jsem se ho zeptal proč.

„Smolko, nemusím patoků vypít plný pohár, abych poznal, že jsou to patoky“, odpověděl mi. S nositeli oné tehdy nové socialisticko realistické estetiky, jako byli Václav Dobiáš, Jan Seidel, Josef Stanislav, a dokonce ani s Janem Kaprem, který vedle něj dlouho pracoval v rozhlasu a teprve později se dopracoval k novátorské slohové orientaci a změně politických názorů, se nestýkal.

Poprvé jsem jej slyšel v českém povstaleckém rozhlasu za Pražského povstání v květnu 1945, kdy ve volném čase mezi vzrušenými zprávami o bojích a volání o pomoc Spojenců vykládal Mirko Očadlík k reprodukci z gramofonových desek *Mou vlast* Bedřicha Smetany. Už několikrát se psalo v různých knižních i časopiseckých vzpomínkách na květnovou revoluci, jak při Očadlíkově vstupním citátu ze skladatelova *Krátkého nástinu symfonických básní* k začátku *Vyšehradu* „Harfy věstců začnou; zpěv věstcův o dějích na Vyšehradě, o slávě, lesku, turnajích, bojích ...“ bylo poprvé od začátku povstání pražské rozhlasové vysílání přerušeno, protože budova na Vinohradech byla zasažena německou leteckou bombou. Bylo mi jen o několik týdnů víc než dvanáct let, ale onen slavnostní rétorický tón mi utkvěl, i když byl hned po začátku přerván. V rozhlasu jsem jej pak v letech svých gymnaziálních studií slyšel ještě několikrát: rozhlasové popularizace hudby se nevzdal ani v letech 1945–50, kdy zastával náročné vedoucí posty v Československém rozhlasu až po funkci programového ředitele. Osobně jsem se s ním setkal až začátkem října 1951, když jsem byl přijat na tehdejší Filosoficko-historickou fakultu University Karlovy k studiu hudební vědy jako prvního a historie jako druhého oboru. Hned v prvním týdnu jsem se nedočkavě sháněl po rozvrhu. Ten ještě nebyl, ale na nástěnce viselo oznámení o cyklu volných přednášek prof. Mirko Očadlíka o Bedřichu Smetanovi každého tuším středního podvečera. Přišel jsem tam podle tohoto údaje, ale podivil jsem se, když jsem byl několik minut po ohlášeném začátku v posluchárně sám. Teprve potom vstoupil prof. Očadlík. Zeširoka se na mne usmál a zeptal se, přišel-li jsem na jeho přednášku. Když jsem přisvědčil, omluvil se mi, že začne až za týden a setrval se mnou pár minut v krátkém rozhovoru – pochopitelně hlavně s jeho otázkami o tom, co znám ze Smetanovy hudby a literatury o něm. V rámci povinného vyučování nám v nižších ročnících přednášel dějiny české hudby, kdežto prof. Antonín Sychra světové. Prof. Očadlík přednášel excelentně. Byly to přednášky věcně bohaté, ale především inspirované. Dokázal zaujmout. Střídal systematický výklad o tvorbě a jejím místě ve společenském dění dané doby s podrobnými odbočkami k té či oné problematice a také se sondami do náhledů muzikologické literatury na jednotlivé skladatele, díla, vztahy, příbuznosti, slohové či invenční závislosti hudby, na konflikty i paradoxy. Jeho výklad byl stejně zajímavý a živý, jako když popularizoval, tj. přednášel jednodušeji širšímu publiku. V základních obrysech to však byl převážně vědecký výklad. A nejhlubší vědecký záběr mělo Očadlíkovo vedení prosemináře a seminářů. Tady



se probíraly práce nás posluchačů na zadaná témata. Jejich seznam byl vždy na začátku semestru vyvěšen a mohli jsme si z nich vybírat. Pamatuji se na svůj proseminární referát, věnovaný skvělé studii Dobroslava Orla *Hudební prvky svatováclavské ve Svatováclavském sborníku*. Zaujala mne stať o nejstarších českých duchovních písních: konfrontoval jsem Orlovy názory na písně *Hospodine pomiluj ny* a *Svatý Václave* se zcela odlišným pojetím v Nejedlého I. svazku *Husitského zpěvu*, nazvaném *Zpěv předhusitský*. Šlo tu o příslušnost nejstarších i pozdějších melodií těch písní k jednotlivým modům (tzv. církevním tóninám). Orel vykládal např. starší z nich jako *d dóorskou*, kdežto Nejedlý jako *c hypojónskou*. Nedal jsem žádnému z těchto názorů přednost: vysvětlil jsem, že Orel se opíral o teorii gregoriánského chorálu, podle které byla základním tónem tzv. recitanta jako tón, častěji v melodii opakovaný na různé i vedle sebe stojící slabiky, kterým je tady nepochybně *d*, kdežto Nejedlý vycházel ze závěrečné melodické kadence, vedoucí k finálnímu *c*. Oceňuji, že mne Očadlík nenutil, abych se rozhodl pro správnost jednoho z těchto výkladů, jak to bylo tehdy ještě zvykem. Řekl, že každý z obou autorů vycházel ze svého pojetí ústrojné logiky melodie, jaká je v obou případech možná, a že věda častěji připouští takové víceznačné řešení (dnes bychom je nejspíš označili jako modální ambivalenci). V dalším semestru jsme referovali o některé kritické edici (vybral jsem si tehdy nové souborné vydání skladeb Pavla Křížkovského) a v dalším ročníku analyzovali některou ze zadaných skladeb. Seminář tehdy měl vést prof. Antonín Sychra, ale příslušného dne neučil a zastoupil jej prof. Očadlík. Můj text sice ocenil kladně, ale nenechal v něm tak říkajíc kámen na kameni. Tehdy jsem dostal skutečně důkladný a zasvěcený vhled do kompozičního myšlení pozdního Bedřicha Smetany, na který jsem s vděčností vzpomínal ještě o třicet let později, když jsem se s touto komplikovanou problematikou vyrovnával v knize *Symfonická tvorba Bedřicha Smetany*. Mirko Očadlík přednášel i o jiných zajímavých tématech, vzpomínám např. na jeho hlubinně založenou Ruskou hudbu. Na celou mou generaci muzikologů i na HAMU studujících praktických hudebníků a posluchačů hudební výchovy z pedagogické fakulty hluboce zapůsobily tzv. přehrávky, které provázel důkladným výkladem v sále Divadla hudby v podzemí pasáže mezi Václavským náměstím a Opletalovou ulicí. Dokud Mirko Očadlík působil na AMU, přednášel totiž dějiny hudby nejen pro studenty hudební vědy, ale také pro příslušné ročníky všech oborů tehdejší Hudební fakulty AMU. Na přednášky jsme chodili společně do velké posluchárny katedry hudební vědy v Břehové ulici a celodopolední přehrávky v Divadle hudby volně navazovaly na tento předmět. Očadlík tady však nehrál jen to, co v té době probíral. Repertoár přehrávek volil podle toho, co měl k dispozici v kvalitních nahrávkách. A toho od začátku 50. let vůčihledně přibývalo. Na Západě se už plně rozjela a také u nás začala výroba kvalitních LP desek. U uměleckého ředitele Gramofonových závodů Jaroslava Šedy rychle

přibývaly LP ze světové produkce a Očadlík i vůbec Divadlo hudby mohli tohoto bohatství využívat. Zaměřil se především na repertoár, který se u nás málo hrál či byl dokonce nevítanou položkou v dramaturgických plánech tehdejších českých operních divadel, orchestrů aj. Tady jsme s jeho zasvěcenými výklady poznávali např. Wagnerovy opery, díla Antona Brucknera, Gustava Mahlera, Richarda Strausse, v Praze do té doby nikdy neinscenovanou operu Clauda Debussyho *Pelléas a Mélisanda* a četná další díla. Velmi odvážný byl Očadlíkův výběr světové moderny, která u nás byla až téměř do poloviny 50. let ne-li zakázána, tedy určitě ne vítána. Ani v nejmenším se nevzdal obdivu ke špičkám meziválečné avantgardy, jimž u nás ve 20. a 30. letech jako mladý hudební kritik, rozhlasový dramaturg i popularizátor pomáhal klesat cestu. Vyslechli jsme mnoho děl Arnolda Schönberga a Albana Berga, Igora Stravinského a autorů Pařížské Šestky, Bély Bartóka a Paula Hindemitha, i tehdy u nás nehraných, protože za „formalistická“ deklarovaných děl Sergeje Prokofjeva a Dmitrije Šostakoviče; zahrál nám dokonce i Ždanovem tolik zatracovanou Mosolovovu *Slévárnu (Завод)*. Očadlíkovy výklady nebyly ani v náznaku zatíženy nějakým „ždanovovstvím“; nesly se svobodným duchem téhož nadšení, jaké k těmto avantgardním hodnotám před válkou měly Očadlíkovy kritiky. Z rozhlasových fondů magnetofonových pásek zase čerpal nahrávky české hudby tradiční i avantgardní. Na přehrávky nosil partitury hraných děl, z nichž velkou většinu už od předválečného času vlastnil. Sedával jsem často v úzkém kroužku kolem něho ve foyer, stejně dobře ozvučeném jako přilehlý sál, a sledoval s ním a několika dalšími hraná díla v jeho partiturách.

Mirko Očadlík jako pedagog kladl hlavní důraz na naši vlastní muzikologickou tvorbu. Proto po celý rok už od sklonku čtvrtého ročníku věnoval pozornost naší volbě témat pro diplomové práce a pak i jejich vzniku. S dostatečným předstihem nás vyzval, abychom si připravili, o čem bychom rádi diplomovou práci napsali, a pro náš výběr přidal i další návrhy témat. Ohlásil jsem záměr napsat monografii Ladislava Vycpálka. Očadlík jej se sympatií přijal. Jako další možnost mi navrhl téma *Smetana dirigent* a monografii o Václavu Pichlovi, tematický katalog jehož v Praze uložených děl jsem zpracoval jako seminární práci předtím asi ve čtvrtém ročníku pro Očadlíkem tehdy plánovaný Ústav dějin české hudby při Filosofické fakultě University Karlovy (založený pak 1959). Mirko Očadlík tady jako první ředitel vytýčil smělý a potřebný plán vytvoření databáze pramenů k dějinám české hudby 18. století; žel mu nebylo dáno dovést tento potřebný projekt do konce. Za diplomní práci jsem si zvolil monografii Ladislava Vycpálka. Prof. Očadlík toto rozhodnutí respektoval a důkladně se věnoval mému postupně vznikajícímu textu. Na mé konzultace si vždy přinesl několik hustě popsanych listů poznámek, ze kterých bylo patrné, jak důvěrně zná Vycpálkovo dílo i celé společenské i spe-

cificky hudební osvětí skladatelova uměleckého růstu i vůbec života. I když jsem jako diplomovou práci nakonec na jeho návrh zpracoval jen skladatelův vývoj do čtyřiceti let (1922), sklídl jsem za ni všeobecné uznání a výbornou, již doprovázel červený diplom. Nejinak skvěle se mi s Mirko Očadlíkem pracovalo, když jsem v letech 1960–64 byl jeho vědeckým aspirantem. Jako můj školitel se mnou podobně probíral vznikající doktorskou práci – knihu *Česká kantáta a oratorium*, již jsem pak v tiskovém vydání z roku 1970 památce Mirko Očadlíka věnoval.

I když jsme spolu strávili mnoho času nad zmíněnými jinými tématy, měl mne už od studijních let k tomu, abych se věnoval smetanovské problematice. Mou spolužačku z ročníku Hanu Séquardtovou a mne pozval ke spolupráci na velkém cyklu souborného provedení díla Bedřicha Smetany v Divadle hudby. Ve čtrnácti večerech s týdenní frekvencí v době ode dne 130. výročí skladatelova narození 2. března 1954 až za 70. výročí jeho smrti do 1. června 1954 tady každého úterního večera zazněly s Očadlíkovým výkladem všechny Smetanovy skladby. Neprovozovala se tu jen kompletní definitivní znění některých oper, jež byla nahrazena pěvci živě provozovanými ukázkami ze Smetanových skic k těmto dílům. Orchestrální skladby, kantáta a sbory tu zazněly ze zvukových záznamů, komorní a klavírní díla živě i ze záznamu. Hrály přední české komorní soubory, např. Ondříčkovovo kvarteto či Josef Suk, Josef Chuchro s Josefem Hálou, kdežto Smetanovo kvarteto tu reprezentovala nová gramofonová nahrávka Smyčcového kvartetu č. 2. Celé klavírní dílo Smetanovo včetně srovnání některých skic s definitivními zněními zahrála paní Věra Řepková. Ta uměla už několik let celého klavírního Smetanu a předtím i potom absolvovala stovky koncertů z jeho tvorby s Očadlíkovým výkladem – jednotlivých i cyklů – po celé republice. Hanu Séquardtovou a mne potřeboval Očadlík jako inspicienty všech večerů. S jeho scénářem v ruce jsme stáli každý za jednou stranou jeviště – Hanka vpravo a já vlevo – a posílali jsme jednotlivé interprety na scénu tak, aby nevznikaly časové prostoje a večery měly potřebný spád. Za tuto pomoc se nám dostalo královské odměny: prof. Očadlík a paní Věra Řepková nás pozvali na první dva týdny prázdnin do Smetanovy myslivny v Jabkenicích, kde jsme měli denně společný program. Ráno nebo odpoledne jsme chodili na procházky a na houby, jinak jsme si v myslivně povídali a zejména paní Řepková hrála Smetanovy klavírní skladby a Mirko Očadlík vykládal. Ten pobyt nám věnovala Společnost Bedřicha Smetany a Smetanovo muzeum, které Smetanovu myslivnu v Jabkenicích spravovalo. Pan profesor pro nás získal i stipendium Českého hudebního fondu na obědy a večere v místním hostinci a možná i na dopravu, to už si nepamatuji. Snídaně připravovala a asi i věnovala paní Věra Řepková, kávu a lahůdky k ní nepochybně Mirko Očadlík. A taky svá oblíbená viržínka, na která se snažil nás obrátit. K jejich kouření měla talent Hanka Séquardtová, já vůbec



ne: hned po zapálení jsem se z toho dýmu rozkuckal. Dnes jsem rád, že tohle jsem se od něj nenaučil a zůstal nekuřákem. Ani talentovaná Hanka se tu však kuřačkou nestala.

Jeho poměr k nám jako studentům i po absoloriu byl skvělý. Na naši práci byl náročný a přísný, ale k těm, kdo pracovali, se choval přátelsky a bylo zřejmé, že nás má rád. Při četných honorářích, které dostával za své knihy, edice, studie, články a přednášky, měl zřejmě relativně dost peněz a neskrblil jimi. Těm, kdo ho požádali, půjčoval: bez váhání a ovšem také bez jakýchkoliv procent nebo písemných potvrzení a podpisů. Nikdy se nestalo, že by mu někdo nevrátil. A půjčoval nám ovšem noty a literaturu. Z odborné muzikologické literatury i příbuzných oborů měl kdeco, jeho knihovna byla zřejmě už od mládí systematicky budována. Jeho vztah ke knihám byl vřelý. Stalo se, že jeden kolega odnesl publikaci, po které toužil, bez placení z antikvariátu a antikvář ho při tom chytil. Ohlásil to prof. Mirkovi Očadlíkovi se žádostí, aby delikventa potrestal. Očadlík provinilci vyčinil, ale nakonec dodal:

„Udělám výjimku, protože to byla kniha. Kdybyste odcizil cokoliv jiného, nedostudoval byste. Ani knihy a noty ovšem už nikdy nekradte!“

Při mé poslední návštěvě u něj, o které ještě bude řeč, mi vykládal, jak si představuje další osud své knihovny, až umře. Rozhodl se, že ji jako celek věnuje do svého rodného Holešova. Když jsem mu namítl, že jezdit tam ale bude pro badatele z Prahy obtížné, odpověděl, že každému badateli může stát zato poznat jeho rodiště. V tom se mýlil. Neslyšel jsem nikdy od nikoho, že by tam jel za muzikologickou literaturou z Očadlíkova fondu. Nakonec se vždycky všechno najde v některé pražské knihovně či získá pomocí výměnné služby Národní knihovny ze zahraničí – a jeho bohatství, které pečlivě shromažďoval po celý život, leží v Holešově ladem.

Byl i jinak velkorysý. Mnozí z nás např. nejednou jedli na jeho účet. Když jsme odmítali, aby za nás platil, výmluvným gestem nás umlčel. Později jsem od něj slyšel humorný výrok:

„To je jeden z největších rozdílů středoškolské a vysokoškolské pedagogiky: na střední škole platí za kantora na výletě či při oslavě se studenty všechno jejich rodiče. Když jde se svými posluchači z vysoké školy do hospody jejich profesor, platí všechno on.“

Po absoloriu v pozdním jaře 1956 celý náš ročník pozvali oba profesori – Mirko Očadlík a Antonín Sychra – na slavnostní večeři do známé přepychové restaurace U modré hrušky na Hradčanech. Šel jsem tam, ale s prázdnou kapsou: neměl jsem žádné peníze a jako na smilování jsem čekal, až začnu pobírat v zaměstnání plat. A tak když se objednávalo, řekl jsem číšníkovi, že nic nechci, že nebudu večeřet. Tu se ozval prof. Sychra, abych si přece objednal, že mne zve. Poděkoval jsem mu a začal luštit převážně cizojazyčné názvy z jídelníčku. Ale hned mne oslovil Očadlík: abych nic neluštil, že nejspolehli-

vějším ukazatelem kvality jsou ceny. Hned se rozjel prstem po posledním sloupečku cifer a zastavil jej u nejvyšší položky:

„Když vás pan profesor zve, tak toho klidně využijte!“

Zděšeně jsem se ohlédl po Sychrovi, ale ten se jen smál. Zřejmě i pro něj bylo úlevou, když se napětí mezi oběma profesory, o kterém jsme po celou dobu studia věděli, vybíjelo jen takovýmhle humorným špičkováním. Jeho gesto velkoryse přebil Očadlík: zatímco Sychra zaplatil za sebe a za mne, vzal na sebe ostatní útratu za všechny účastníky.

Vysoké školy udělovaly v 50. letech svým absolventům tzv. umístěnky. Pro absolventy četných oborů to bylo obávané opatření. Znal jsem mnoho čerstvých lékařů, inženýrů i pedagogů, kteří na základě přidělené umístěnky povinně nastupovali hned po absolutoriu na začátečnická místa v pohraničí nebo jinde na venkově. Dostat se odtud do Prahy a budovat si popřípadě tvořivou odbornou kariéru bylo v takové situaci velmi obtížné, některým to trvalo celá léta, jiní se k tomu nedostali nikdy. My z hudební vědy jsme takové obavy neměli: na ztracených postech v pohraničí či na zapadlém venkově nás nikdo nepotřeboval a z pražské fakulty jsme mohli být umístěni zase nejspíš v Praze. Především tady byly instituce, jež nás mohly zaměstnat na kvalifikovanou práci. Ovšem bylo brzy zřejmé, že nová místa tu nebudou zdaleka pro všechny. Někdy ve druhém nebo třetím ročníku jsem díky příteli Svatoplukovi Kozderovi, vedle kterého jsem jako gymnasista kdysi zpíval v Českém pěveckém sboru pod vedením sbormistra Jana Kühna a který se po absolutoriu hudební vědy stal redaktorem pražského rozhlasu pro výkladové hudební programy, začal psát texty pro jeho redakci. První z nich byl tuším o Smetanově Blaníku. Asi jsem se dobře uvedl, protože někdy v mém čtvrtém ročníku mne Kozderův vedoucí Pavel Štěpán vybídl, abych si podal žádost o přijetí na místo redaktora v hudebním vysílání pražského rozhlasu. Měl jsem ovšem starost o umístění po blížícím se absolutoriu a tuto nabídku přijal rád. Několik týdnů poté si mne povolal nezvykle rozčilený Očadlík: proč prý chci ze školy utéct do rozhlasu a nechat školy? Udiveně jsem mu vysvětlil, že školy nechat nechci; jen se existenčně zajistím pro situaci po absolutoriu a to stihnu včas i s dobrými výsledky.

„Smolko“, oslovil mne spisovným vokativem, jakého zásadně používal i při všeobecně se už tehdy prosazujícím zplošťujícím nominativu v hovorové češtině, „nedovedete si představit, jak by Vás rozhlas pohltil a zcela odvedl od vědecké tvorby. Ve Vašem vlastním zájmu tu žádost nepodepíšu.“

U studentů, nastupujících do zaměstnání, zřejmě příslušný dotazník musela potvrdit i škola. Kdoví, jak bych byl dopadl, kdyby byl Mirko Očadlík takhle nezasáhl. Dobří redaktoři vytrvali ve službách rozhlasu často celý život, jako třeba Miloslav Nedbal, mí spolužáci z ročníku Václav Břešťák a Olga Jelínková, nebo aspoň dlouhá desetiletí, jako zmíněný Svatopluk Kozdera,



Miroslav Hršel, Karel Mlejnek a další. Autorsky spolupracuji s nimi i s mladšími generacemi jejich následovníků už přes půl století, takže dobře vím, jak náročná je to práce.

Když přišla na konci jara 1956 doba absolutoria, Mirko Očadlík se o mé umístění skutečně postaral. Ostatně ne jen o mé: všem, o jejichž vědecké perspektivě byl přesvědčen, umístění sháněl a vystavoval umístěnky. Jistě za jeho přispění získali Vladimír Lébl a Eva Hermannová vědecká místa v Hudebním oddělení nově založeného Divadelního ústavu, Hana Séquardtová v Muzeu Bedřicha Smetany, Jaroslav Bužga, Tomislav Volek, Jan Kouba a Eva Mikánová-Tomandlová v Ústavu dějin české hudby, jehož byl Očadlík ředitelem. Mne chtěl nejdřív umístit také v Muzeu Bedřicha Smetany, a když tam nový úvazek nevznikl, chtěl mi zajistit nějaké sbormistrovské místo: věděl totiž, že jsem dirigoval amatérské sbory. To jsem odmítl, na profesionální sbormistrování jsem si netroufl a ani jsem na ně nebyl kvalifikován. Pomýšlel také na to, abych se stal odborným asistentem na katedře hudební vědy. Už na zimní semestr 1954-55 totiž přijal mne, studenta 4. ročníku, a čerstvého absolventa Vladimíra Lébla jako asistenty - každého na polovinu úvazku. Zpracovávali jsme tady knihovní fond, který katedra dostala z příslušného muzikologického pracoviště zrušené pražské německé univerzity a které tu od roku 1945 ležely ladem. Kromě toho jsem připravoval prof. Antonínu Sychrovi literaturu a notové materiály k přednáškám a seminářům nižších ročníků; seminářů jsem se také účastnil. Udržoval jsem tu diskusi ve chvílích, kdy do ní dost aktivně nevstupovali posluchači. Musím říci, že jsme se s prof. Sychrou dobře sehráli a že se ke mně choval tolerantně, a to i v momentech, kdy jsem si dovolil s ním polemizovat. Vzpomínám, jak vášnivě vykládal, jak byl Pavel Křížkovský harmonicky odvážný skladatel, když několikrát ve svých sborech použil paralelní kvarty. Namítl jsem mu, že takový postup má Křížkovský a všichni jeho současníci výhradně v případech, kdy tři hlasy postupují v paralelních sextakordech - a to že není v 19. století nic nového ani odvážného: takové paralely se najdou často u Mozarta i už u jeho předchůdců. Sychra mne nevyhodil ani mi nic později nevytkl, v diskusi mou kritiku přijal. V dalším semestru se situace na katedře už vyměnila a já jsem začal pracovat na diplomní práci. Abych na ni měl dost času, nenechal mne Očadlík už dál asistovat. Uvažoval i o tom, že bych se měl na katedru vrátit jako odborný asistent, ale nakonec od tohoto záměru odstoupil: tam rostla moc manželů Mužíkových nechvalné paměti a v jejich dosahu mne nechat nechtěl. Nakonec mi proto domluvil s uměleckým ředitelem tehdejších Gramofonových závodů Jaroslavem Šedou umístěnku do tohoto podniku a hned od 1. července 1956 jsem tam nastoupil. Dokonce mi i vyjednal, abych se v pracovní době mohl účastnit jeho přehrávek v Divadle hudby, které provozovaly Gramofonové závody. V tomto podniku (od 1961 Supraphon) jsem se záhy uplatnil v zdejším systému programové tvorby. Nej-

dřív jsem zadával a redigoval texty k výkladovým programům z desek, jež si pro svá divadla hudby půjčovaly četné instituce: byla to tehdy oblíbená moderní forma popularizace hudby, která fungovala ve stovkách míst po celé republice. Později jsem se stal programovým referentem, což zahrnovalo práci dramaturgickou, tj. navrhování a přípravu titulů pro desky, i hudebně režisérskou, tj. vedení nahrávání přijatých skladeb. Byla to krásná práce mezi skvělými lidmi. Dělán ji od té doby rád po celý život, interně tehdy v Supraphonu i později v Pantonu a externě v různých institucích. Nebyla to ovšem vědecká ani vědecko-pedagogická činnost, té jsem se věnoval po prvních šest let ve volném čase, systemizován pro ni jen externí aspiranturou pod Očadlíkovým vedením v letech 1960-64.

Mezi tím se spojili dva mí nejmilejší vysokoškolští učitelé (a z dnešního pohledu předchůdci ve vedení Katedry teorie a dějin hudby na Hudební fakultě AMU) profesori Mirko Očadlík a Karel Janeček, aby prosadili můj přechod do vědecko pedagogického zaměstnání. Na Hudební fakultě AMU se od školního roku 1962-63 uvolnilo místo pedagoga dějin hudby. V tomto oboru fakulta neměla štěstí, za 9 let mezi Očadlíkem a mnou (1953-62) se tu vystřídalo několik osobností - převážně věhlasných jmen -, ale nikdo z nich při té práci nezůstal trvale. Jaroslav Zich byl ochoten přednášet jen dějiny české hudby a ne světové (jinak měl na fakultě ještě estetiku a instrumentaci, tedy práce dost a dost); z Brna dojíždějící Bohumír Štědroň žádal kontrakci lekcí tak, aby mohl do Prahy cestovat jen jednou za tři týdny a potom vcelku přednášet pro oba ročníky najednou 6 hodin, což zle narušovalo fakultní rozvrh; studenti prý nedokázali zaujmout Josef Plavec frázovitě nadneseným a Miroslav K. Černý zase huhňavým, zadržávajícím se a nesebevědomým mluvním projevem. Fakulta tedy vyhlásila konkurs na toto místo s podmínkami dokončeného vysokoškolského vzdělání i vědecké a publikační práce v oboru, předpokládala se schopnost zajímavého a pohotového mluvního projevu. Přihlásilo se asi 10 uchazečů, ze kterých jsme byli do užšího druhého kola vybráni čtyři. Jak se při jednání konkursní komise ukázalo, měl každý z nás v jejich řadách někoho, kdo jej chtěl prosadit. Kromě mne, tehdy teprve devětadvacetiletého benjamínka, prošli do tohoto kola tři koryfejové tehdejšího pražského hudebního života, kteří se svých vysokých postů v hudebních institucích nechtěli vzdát, ale získat na hudební fakultě jen další vedlejší prebendu. Dva z nich se dohodli, že by přednášení dějin hudby přijali spolu na dva poloviční úvazky, což takový jejich záměr jen zvýraznilo. Miroslav Barvík, tehdy už nefungující, ale předtím velmi nechvalně známý totalitní generální tajemník Svazu skladatelů a v této době pedagog dějin hudby na pražské konzervatoři, prý sebevědomě prohlásil, že jej do tohoto konkursu poslalo ministerstvo školství, aby posílil vazby mezi hudební fakultou a konzervatoří. A za další dva prý zalobovali někteří členové komise. Bohumil Karásek, tehdy už tuším šéfredaktor Hudeb-

ních rozhledů, měl své zastánce mezi zástupci tzv. společenských organizací, kteří tehdy nesměli v takové komisi chybět. Byl to skladatel Ivan Řezáč a Karáskova žena, odborná asistentka operní režie Libuše Karásková-Čechová; nevím už, kdo z nich tam tehdy byl za KSČ a kdo za odbory. Jiří Hlaváček přišel někdy v 50. letech jako rozhlasový pracovník do Prahy z Brna. Na fakultě si ho přál mít prof. Jaroslav Zich. Pro mne prý promluvili Očadlík a Janeček. A pak se strhl boj, ve kterém se zastánci mých tehdy veřejně známějších konkurentů snažili protlačit právě toho svého. Od této doby prý mí dva profesori do debaty vstupovali jen málo. Žádali jen, aby se podle předložených dokladů ověřilo plnění konkursních podmínek. A tady se ukázalo, že Miroslav Barvík ani Bohumil Karásek neabsolvovali hudební vědu a nemohli tedy v konkursu uspět. Byla už v proudu 60. léta a nezákonné manipulace nemohly projít ani jako výjimky. Jiří Hlaváček sice v Brně hudební vědu absolvoval, ale neměl za sebou žádnou publikační ani jinou vědeckou muzikologickou činnost. V komisi po těchto zjištěních prý zavládlo ticho; promluvil jen do jednání dotud příliš nezasahující prof. Antonín Sychra:

„No tak to je jednoduché: přijmeme Jaroslava Smolku a je hotovo.“

Nikdo se už nezmohl na prosazování někoho jiného. Konkurs jsem vyhrál a v říjnu 1962 byl přijat za odborného asistenta dějin hudby na Hudební fakultu AMU.

Až poté, co jsem se z různých stran po kouscích dozvěděl o průběhu konkursu (Mirko Očadlík mi o něm souvisle nevyprávěl a Karel Janeček až mnohem později), jsem plně docenil Očadlíkovu péči o to, abych včas a excelentně absolvoval a obhájil diplomní práci; a jak i později bylo důležité, abych v řádném termínu dokončil aspirantské studium a obhájil disertační práci. Na svých vysoko postavených konkurentech jsem poznal, že zejména v akademickém prostředí takováto manka v plně dokončené kvalifikaci mohla limitovat možnosti vědecké i vysokoškolské pedagogické kariéry. Mirko Očadlík měl však i sám v této věci nedobré zkušenosti. Vystudoval hudební vědu v Praze u Zdeňka Nejedlého, ale na sklonku 20. let neobhájil disertační práci. Nena-psal ji včas a její dokončení oddaloval několik let s tím, jak se vrhl do víru veřejného života – nejdřív jako hudební kritik. Psal vedle Karla Boleslava Jiráka do deníku *Národní osvobození* a usiloval o vytvoření vlastní nezávislé kritické tribuny. Od roku 1930 vydával časopis *Klíč* s podtitulem *revue pro hudbu a pohybové umění*. Převládala hudební problematika, z ostatních uměleckých oborů se tu psalo zejména o tanci a baletu (pro ten tu byl hlavním autorem Jan Reimoser, později zakladatel a první vedoucí Taneční katedry HAMU, který psal pod pseudonymem Jan Rey), a o filmu. Tomuto oboru se tady někdy věnoval Mirko Očadlík, někdy psali rozsáhlejší články i jednotlivé filmové kritiky jiní. O hudbě tu naopak byly jen občas kritiky od jiných, např. Františka Bartoše, nejčastěji je psal Očadlík sám. Hlavně větší články získával od dalších autorů,



zejména specializovaných odborníků. Ty využíval hlavně pro materiály monotematických čísel o jubilujících velkých osobnostech hudebního umění. Tak vévodily např. Janáčkovskému číslu články Vladimíra Helferta, v čele čísla Albana Berga se skvěl český překlad skladatelova výkladu vlastního Koncertu pro klavír, housle a 13 dechových nástrojů z dopisu jeho učiteli Arnoldu Schönbergovi, provázející dedikaci díla k padesátinám, pro číslo Igora Stravinského napsal hlavní článek Mirko Očadlík sám. Byl to časopis koncipovaný a vedený nápaditě; jeho důležitou a asi nejdychtivěji čtenou součástí byly kritiky novinek. Ty se nesly v duchu mladé rvavosti a útočnosti, příznačné pro Očadlíkovy nesmlouvavě avantgardní postoje. Očadlík sám později často uváděl jako prototyp takové stručně nekompromisní kritiky text z Národního osvobození. Ta prý zněla: *V programu bylo napsáno, že pan Emanuel Kopecký je pěvec. Není. Karel Boleslav Jiráek.* Tak drsné kritiky, příznačné dnes spíš pro hudební život v USA, než v Evropě, ovšem najdete občas u nás i dnes. Nebývají však mířeny koncepčně, spíš z nich vytušíte, že P. T. kritička se toho dne špatně vyspala nebo že je to nějaká osobní odplata za kdovíco. Spolehnutí na objektivní platnost takových výroků dnes není. My máme už dostatečný odstup od doby, kdy psal své kritiky Mirko Očadlík. Porovnávám-li jeho soudy o novinkách z 20. či 30. let, nemohu neobdivovat přesnost jeho kritických odsudků s tím, jak hodnotu příslušných skladeb prověřil čas. Už po návštěvě prvního autorského večera Josefa Stanislava referuje ve 3. čísle I. ročníku Klíče o skladatelské neschopnosti tohoto neštěstí české hudby a shrnuje: *Krátce: Stanislav je člověk skladatelsky nenadaný a třebaže má nejušlechtlejší zájmy a sklony, neumí skladatelsky vytvořit nic, co by stálo za pozornost, neboť při svém nedostatečném nadání nemůže proniknout ani obálkou věcí, jimž by se chtěl postavit po bok.* Nebo ve 13. čísle II. ročníku o oslavné kantátě *Hymnus vzkriesenia* na Slovensku tehdy působícího Zdeňka Folprechta, později dirigenta pražského Národního divadla, ale problematického skladatele: *Kantáta je ve svém celku ukázkou provinciální moderny, vzdálené ve své orientaci na kilometry a desetiletí od ducha, potřeby a snah dneška.*

Jako mladý hudební kritik se převážně zabýval soudobou hudební tvorbou, jíž věnoval mnoho pozornosti a práce i později. Pečoval o ni i propagoval, popularizoval ji později v široké míře v rozhlase, organizoval např. i skladatelské soutěže Melantricha, ve kterých prosadil např. ještě i po začátku okupace, že byla odměněna vlastenecky bojovná díla, např. kantáta Miloslava Kabeláče *Neustupujte!* a Otakara Jeremiáše *Píseň o rodné zemi*; napsal první monografii o K. B. Jirákově aj.

Své iniciativy a svobody kritického projevu v revui Klíč si velmi vážil, i když časopis neslavně skončil. Hospodářská krize vedla k tomu, že někteří čtenáři neplatili a Očadlík musel po čtyřech ročnících skončit. Vlastní edice jej však lákaly i později. Ve 40. až 60. letech vydával prostřednictvím některých institucí i sám za vlastní peníze novoročenky v podobě brožur. Tady vyšly některé

jeho velmi cenné a originální studie, už za okupace např. *Ženy v životě Bedřicha Smetany*, po válce *Poslední dramaturgická úprava Čertovy stěny*, Smetana a Dvořák, *Řád díla Smetanova* aj. I nás své žáky vybízel k tomu, abychom usilovali o založení vlastních časopisů. Já jsem takovou možnost neměl a vždy jsem směřoval spíš k projektům velkých spisů. Myslím však, že skvělý ediční čin tohoto druhu, jakým byla za dramatických událostí let 1968–69 jen čtyř čísel dosáhnuvší *Konfrontace Vladimíra Lébela*, se zrodil z inspirace těmito výzvami Mirko Očadlíka.

Svou vědeckou kariéru zaměřoval Mirko Očadlík od začátku především k tvorbě a osobnosti Bedřicha Smetany. Ve 30. letech se rozhodl podat a obhájit jako doktorskou disertační práci v dané době muzikologicko kritickou publikaci zcela nového typu – knihu *Smetanovská diskografie*. Byl to soupis a kritické zhodnocení prakticky celé dostupné produkce děl Bedřicha Smetany na gramofonových deskách, která do jeho uzávěrky textu v srpnu 1939 dosáhla už úctyhodného počtu několika set položek. Posoudil tu ovšem produkci nejen českou, ale i tituly, jež vydaly různé zahraniční firmy. Disertační řízení na Univerzitě Karlově v Praze zdržoval po Nejedlém nový vedoucí oboru hudební věda Josef Hutter, a tak se Očadlík dorozuměl s prof. Vladimírem Helfertem, který obor vedl na Masarykově univerzitě v Brně. V dramatické situaci prvních měsíců roku 1939 tak napsal novou práci rovněž se Smetanovským tématem, knihu *Libuše. Vznik Smetanovy opery*. Její skvělý text, možná nejlepší muzikologická práce, kterou kdy Mirko Očadlík napsal, však nemohl Vladimír Helfert dovést včas do zrušení českých vysokých škol 17. listopadu 1939 k obhajobě, a tak mohl Mirko Očadlík získat na jejím základě doktorát až po válce. Bádání o Smetanově hudbě a osobnosti zůstalo hlavní náplní jeho muzikologické práce i po zbytek života.

Očadlíkovy znalosti a invence ve smetanovské problematice byly velmi hluboké a originálně tvořivé. Po malé monografii *Tvůrce české národní hudby Bedřich Smetana*, Praha 1950, už se nikdy nedostal k soubornému knižnímu zpracování monografie o tvorbě či životě a díle tohoto skladatele. Je to velká škoda, protože by tady byl býval schopen velikého tvůrčího činu. Při dnešním pohledu na dějiny smetanovského bádání je zřejmé, že české kultuře jeho publikace s tímto námětem z 50. či 60. let vysloveně chybí. Tento výpadek nezaavinila nějaká Očadlíkova pracovní nesoustředěnost či nedostatek vůle napsat ji, ale zvláštní souhra okolností, jaká byla možná jen v podmínkách autoritářské totality. Zdeněk Nejedlý, autor nedokončených fragmentů monografií Bedřicha Smetany, středně rozsáhlého, edice Zlatoroh, Praha 1924, i velkého, rozvrženého do rozsahu několika desítek knih (vyšly jen 4, Praha 1924–33), v posledních letech života sice už nebyl ministrem, ale nebyl by připustil zásadní monografii zakladatele české národní hudby (jaká by ovšem k jeho knihám toho druhu nebyla mohla zůstat nekritická, kdyby byla koncipována

skutečně vědecky). Po smrti Zdeňka Nejedlého roku 1962 už Mirko Očadlík neměl čas na vytvoření takového díla: zemřel jen o dva roky později na zhoubnou chorobu a ta v posledních měsících života podvazovala jeho možnosti soustředěně pracovat. A tak bohatství jeho smetanovského studia, invence, nápadů a vůbec práce zůstalo roztroušeno vedle několika málo knih v desítkách drobnějších publikací. Asi nejcennější a nejobjevnější z nich je už zmíněná kniha *Libuše. Vznik Smetanovy opery*, napsaná a vydaná poprvé v Melantrichu v Praze roku 1939 ještě jako aktualita oživování vrcholných vlasteneckých hodnot národního umění v čase ohrožení republiky, a v druhém vydání 1949. Vedle toho Mirko Očadlík napsal o Bedřichu Smetanovi nejen četné drobnější knížky, brožury a studie, ale i pramenné edice s rozsáhlými výkladovými úvody a edičními zprávami, např. *Smetanova Zápisníku motivů*, tři prvních svazků *Klavírního díla*, operních libret, skladatelovy korespondence s Eliškou Krásnohorskou aj., ale i např. rozsáhlé encyklopedické heslo v *Československém hudebním slovníku osob a institucí II* aj. Zvlášť pozoruhodné je, že Očadlíkova smetanovská práce nespočívala hlavně ve shrnování a utřídování toho, o čem psali už předchozí badatelé, ani v přehodnocování, opravování a upřesňování jejich přínosů, i když tohle všechno také svědomitě vykonával. Největší jeho badatelskou předností bylo otevírání nových problémů a kladení i zodpovídání otázek, které předchozí badatelé neřešili či dokonce ani nenastolili. Tak například už od brožury *Smetana Tajemství, výklad opery*, Melantrich – Pazdírek, Praha – Brno 1938, se táhnou jeho pracemi úvahy o sjednocujících momentech skladatelovy invence a také o jeho významově relevantních návratech k vlastním starším hudebním myšlenkám a k bohatému přepracovávání vlastních skladeb až po nalezení jejich nejdokonalejších tvarů. Vzpomínám v této souvislosti na zajímavý Očadlíkův výrok: *Smetanu toho někdy nenařadalo o moc víc, než ostatní české současníky. Jeho jedinečnost je však v tom, že se s původními nápady nespokojoval a přepracovával je, dokud nedospěl k jejich dokonalým tvarům.* V knize o *Libuši* přesvědčivě vystopoval průběh takového tvůrčího procesu zároveň s proměnou myšlenkové koncepce díla na pozadí vzrušeného politického dění v době, kdy rakouský císař František Josef I. věrolomně nedodržel svůj předchozí slib o státoprávním vyrovnání zemí koruny české a kdy v našem národě vyžrála touha po obnovení samostatného českého státu. Často psal o Smetanově zálibě v kryptogramech. Několikrát se vrátil k souslednosti vstupního kvartového nakročení tónů *B – Es* na začátku *Vyšehradu* jako hudebnímu vyjádření skladatelova monogramu (jména *Bedřich Smetana*) ve vztahu k neobvyklému přivlastňovacímu zájmenu v titulu cyklu *Má vlast*. Na námitky proti tomuto pojetí nedbal a hledal pro ně nové a nové argumenty. Dlouho přemítal o kryptogramním vyjádření jména milované Fröjdy Beneckové sestupnou melodií z tónů *F – E – D – A* a usilovně hledal, kde jinde ve Smetanově hudbě jsou zašifrovány. Až v hesle *Smetana Bedřich*, vydaném posmrtně v *Československém hudebním slovníku osob a institucí II* roku 1965, pub-





tační práce. Trochu brzy, řekl jsem si tehdy, až budeme mít v ruce oponentské posudky, budeme moudřejší. Šel jsem k němu tak jako tolikrát předtím ovšem rád. Na hovor o disertační práci a kandidátské zkoušce však vůbec nedošlo. Hned poté, co mne uvítal, mi věcně sdělil, že mu operovali zhoubný nádor a zavedli boční vývod – a že je tedy možné, že záhy zemře. A pokud se jej prý ještě potřebuju na něco zeptat, že je k tomu právě vhodná doba, protože paměť a vůbec mozek mu ještě slouží, ale dlouho už třeba nebude. Zmohl jsem se jen na optimistické vyznání, že jeho silná osobnost nemoc překoná, a připomněl jsem jeho vtipnou trojkarikaturu, kterou mu nakreslil Ondřej Sekora a již rozesílal tuším jako odpověď na gratulace ke svým šedesátinám 1. března 1964. Byla tam jeho podoba současná, zřetelně sešlejší 75letého Očadlíka a jeho vize jako starce gotiletého. Ty dvě další nám byl přece v životě ještě dlužen! Odpověděl klidně, že pravděpodobnost je malá: počítá s tím, že končí. Byl bych mu mohl položit stovky otázek, hudba je nekonečná a věda o ní má také nekonečné možnosti. Zvolil jsem však dotaz tehdy velmi aktuální a bezprostředně se dotýkající právě jeho: dokončil už svou definitivní monografii Bedřicha Smetany, o které se předtím několikrát zmínil? Odpověděl mi, že ji má detailně rozmyšlenou, ale napsanou ne. A že ji už napsat nestačí. Jako mladý člověk prý vytvořil takový kratší text, ale ten je jistě už v mnohém překonán a on jej ani nemá u sebe. Zůstal prý někde v Louňovicích na půdě, ale nemá prý cenu jej tam hledat. (V Louňovicích, vesnici někde blízko na jihovýchod od Říčán, ne tedy v slavných smetanovských a zelenkovských Louňovicích pod Blaníkem, měli Očadlíkovi rodiče mezi dvěma světovými válkami rekreační domek či chalupu. V době, kdy jsem jej znal, tam už dávno nejezdil. Nevím, zda ji jeho rodina prodala či zda ji zdědila jiná rodinná větev.)

Požádal jsem jej tedy, aby mi nastínil svou představu Smetanovy monografie pro současnost a budoucnost a jak by měla vzniknout, nenapíše-li ji on. Koncepti měl rozmyšlenou, protože mi nejmíň dvě její zásady dokázal velmi koncisně nastínit. Podle jeho názoru by měla být věnována především skladatelově tvorbě a teprve za druhé problematice životopisu. A druhá zásada: měla by to být monografie týmová, ne jen od jednoho autora. Obě ty myšlenky mi velmi konvenovaly, byl jsem dávno přesvědčen, že primérním objektem hudební vědy je hudba sama a biografika by tu měla být jen pomocným a ne samoučelným či hlavním výsledným aspektem. A týmová práce, ta se v té době velmi výrazně uplatňovala ve vědě vůbec. Další desetiletí ukázala, že to je perspektivní metoda bádání v nejrůznějších vědeckých disciplínách. A specificky ve smetanovském bádání tu zdaleka nebyla situace, ve které by byl uzrál jeden badatel, který by dával záruku vytvoření adekvátního díla toho druhu. Ukázalo se, že když s něčím takovým přišel i autor tak zkušený, jako Václav Holzknecht, byl schopen napsat – byť na ploše mnoha autorských archů – jen věcně velmi nepůvodní popularizační text, který nové hodnoty, nápady ani

vidění smetanovské problematiky nepřinesl. Onoho zmíněného odpoledne jsem se setkal s Mirko Očadlíkem naposled. Právě 26. června 1964, když jsem přišel na filosofickou fakultu k obhajobě své kandidátské disertace a k aspirantské zkoušce, jsem se dozvěděl od prof. Antonína Sychry, že můj školitel prof. Mirko Očadlík právě zemřel.

Ve smyslu Očadlíkem nastíněných zásad jsem se obrátil na lidsky sobě nejbližší a také z Očadlíkovy školy vyšlou badatelku a navíc celoživotní pracovníci Muzea Bedřicha Smetany Hanu Séquardtovou. Dohodli jsme se, že budeme iniciovat novou několikavazkovou monografi Bedřicha Smetany podle poslední představy prof. Očadlíka a že se budeme podílet na jejím vzniku. Že si najdeme ještě třetího člena autorského týmu a napíšeme třísvazkovou monografi, postupující po chronologické ose skladatelova života, přičemž hlavní důraz bude kladen na tvorbu a zejména na analýzy a charakteristiky nejvýznamnějších děl, zatímco životopisné okolnosti budou pojednány stručněji. Byl by tu tedy prezentován především rozvoj Smetanovy skladatelské osobnosti a tvorby jen na pozadí biografie a českého společenského dění. Nejobtížnější byla volba třetího autora. Nechtělo se nám oslovovat muzikologa výrazně staršího: každá taková osobnost by do věci vnesla odlišné celkové řešení, takže bychom asi těžko uhájili původní Očadlíkovu koncepční představu. A tak nakonec volba padla na Ratibora Budiše, Očadlíkova posledního vědeckého aspiranta, jen o něco mladšího než my. Budiš přislíbil, ale vyhradil si, že nejdřív napíše disertaci a dokončí aspiranturu. Ještě za života svého školitele se s ním dohodl, že v práci rozvine dávný Očadlíkův postřeh a předpoklad hudebně myšlenkové srostitosti Smetanovy hudební invence, projevující se zejména ve tvarech nejvýznamnějších témat zejména jeho vrcholných vlastenecky exponovaných děl. Jak nás mladší Mirko Očadlík tímto svým pojetím a výkladem Smetanovy tvorby ovlivnil a inspiroval k následování, je patrné z toho, že podobnou problematiku rozvinula Hana Séquardtová v knize *Konstanty a proměny ve Smetanově tvorbě*, v níž dopracovala text své kandidátské disertační práce a jež pak vyšla v Pantonu roku 1978, a dále ještě dovedl já v knihách *Smetanova vokální tvorba* a zejména *Smetanova symfonická tvorba*. I tato koncepční příbuznost, vycházející z Očadlíkovy představy, nás v prvních letech přesvědčila, že stojí zato s monografií na Budiše počkat. Situaci tohoto plánovaného týmu však zkomplikovaly politické události let 1968–69. Já i Hana Séquardtová jsme byli vášnivě proti sovětské okupaci 21. srpna 1968, kdežto Ratibor Budiš vyslovil svůj souhlas s ní a zůstal ve službách ministerstva kultury i po odstoupení vlád Dubčekovy a Černíkovy. Ten aktivistický postoj jsem se snažil mu vymluvit v dlouhém rozhovoru, který byl mezi námi roku 1969 ještě možný. Svůj postoj vysvětloval dávnou komunistickou orientací své rodiny a přiznal se mi také, že svůj politický postoj ani nemůže změnit z existenčních důvodů. Kdyby se jako úředník ministerstva postavil proti režimu, okamžitě



by odtud vypadl a nebyl by přijat nikam jinam. Nevěděl, z čeho by živil svou ženu, malé děti atd. Za těchto okolností se nám s ním nechtělo pracovat. Ono rozhodnutí sloužit v aparátu totalitního režimu se mu stalo osudným. Když se záhy poté nehodilo kolaborantskému funkcionáři nového totalitního Svazu skladatelů Oldřichu Flosmanovi letět na hudební festival na Střední Východ, tuším do Damašku či Bagdádu, delegovalo na tuto cestu ministerstvo kultury Budiše. Československé letadlo, kterým tam letěl, se zřítilo – snad i bylo sestřeleno – a on v něm zahynul.

O plánu týmové monografie Bedřicha Smetany jsem během doby mezi Očadlíkovou smrtí a ranými 70. léty mluvil se svým druhým nejmilejším profesorem a tehdy i svým vedoucím Katedry teorie hudby na Hudební fakultě AMU Karlem Janečkem. Očadlíkova idea vytvořit skladatelův portrét, založený především na analýzách jeho významných děl, Janečka zaujala. Smetanovou tvorbou se analyticky zabýval už dávno, po své mladistvé práci o jeho dvou smyčcových kvartetech významně obohatil literaturu o ní studií *Forma a sloh Mé vlasti*, vydanou roku 1935, a ve svých shrnujících hudebně teoretických knihách *Melodika*, *Hudební formy*, *Harmonie rozbořem* i *Tektonika, nauka o stavbě skladeb* napsaných a vydaných v 50. a 60. letech, uložil mnoho významných výkladů i analytických postřehů o Smetanových dílech. Začátkem 70. let publikoval několik nových pronikavých analýz jeho komorních děl a roku 1973 založil autorský tým nové velké monografie Bedřicha Smetany. Koncepti jsme spolu několikrát prodiskutovali a on samozřejmě počítal s autorskou účastí mou a Hany Séquardtové. Chtěl sám napsat svazky o Smetanově tvorbě komorní a symfonické, já o tvorbě vokální, Hana Séquardtová o dílech klavírních. Pro dva svazky o Smetanových operách přizval Jaroslava Jiráňka a pro svazek životopisný Miloslava Malého. Než tým svolal, dokončil a dal nám ke studiu, abychom sjednotili analytickou koncepci, svůj 1. svazek *Smetanova komorní hudba*. Nikdy jsme s ním však o tomto textu nediskutovali: na podzim 1973 byl napaden těžkým nádorovým onemocněním a 4. ledna 1974 zemřel. Práci týmu jsme rozjeli už bez něj. Po víc jak 20 let jsme se scházeli týdně nebo ob týden v Muzeu Bedřicha Smetany a diskutovali o textech jednotlivých svazků. Hned roku 1975 proběhla diskuse o tom, jak se celek bude jmenovat. Dlouho nikoho nenapadalo nic jiného, než *Bedřich Smetana, život a dílo*. Ve smyslu Očadlíkovy i Janečkovy koncepce, o níž jsem se tu už zmínil, jsem navrhl i v názvu změnit hierarchii toho, o čem bude většina svazků pojednávat, tedy *Bedřich Smetana, dílo a život*. Ten nápad nejdřív vyvolal rozpaky, ale nakonec se s ním všichni členové týmu smířili a přijali jej. Napsání svazku o symfonické tvorbě jsem po zesnulém prof. Karlu Janečkovi přejal já, úkoly pro Séquardtovou, Jiráňka i Malého zůstaly nezměněny. Přizvali jsme k spolupráci i Jiřího Berkovce, vynikajícího Očadlíkova spolupracovníka z doby jeho působení v programovém řízení rozhlasu i potom jím favorizovaného externistu na katedře hudební

vědy, kde nám v době našeho studia přednášel předmět Archivní praxe. Ten si vzal za úkol sestavení *Tematického katalogu děl Bedřicha Smetany*. Autorský tým usilovně pracoval, takže v 70. a 80. letech vyšlo pět svazků: Karla Janečka o komorní tvorbě, dva mé o vokální a symfonické tvorbě, dva Jiránkovy o operách Bedřicha Smetany. Chtěli jsme dílo dokončit a vydat do 100. výročí skladatelova úmrtí 1984, ale toto odhodlání první narušila nakladatelská redakce podniku Editio Supraphon, kde jednotlivé svazky postupně vycházely. Vydávala je s opožděním až v pozdějších letech, což narušilo pracovní koncentraci jednotlivých autorů. Hanu Séquardtovou to vedlo k tomu, že přijala nabídku berlínského nakladatelství Reclam na napsání nové malé Smetanovy monografie. Její jednotlivé kapitoly se překládaly do němčiny: vznik práce, i když nepřilíš rozsáhlé, se vlekl. Kniha nakonec vyšla v Německu s chybami v obrazové dokumentaci a původní český text vydal také Supraphon, bohužel až po autorčině smrti. Chyby hlavně v popisících obrázků jsem pro ně už musel opravit za ni. Kvůli této práci Hana Séquardtová text svazku o Smetanově klavírní tvorbě nedokončila: zemřela jen třiapadesátiletá roku 1983. Jaroslav Jiránek slíbil, že po ní tuto práci dokončí, ale později to odmítl. Prý by jeho zásahy musely být zásadní a hluboké – a to mu úcta k autorce nedovolovala. Jen v první verzi, kterou tým neschválil, dokončil Miloslav Malý životopisný svazek. Když tým naléhal na dopracování, dělal to jen liknavě a po sametové revoluci, když prakticky na léta zkolabovala Editio Supraphon ve vydávání knižních titulů, přestal úplně. Svou práci po mém soudu vzorně dokončil Jiří Berkovec, ale s vydáním publikace tak komplikované, jakou je *Tematický katalog*, redakce váhala. A když nebyla schopna sehnat překladatele nezbytných údajů a vysvětlivek do angličtiny a němčiny, také nakonec do 1990 ani nezačala tisk připravovat. Autor se nakonec obrátil na zahraniční smetanovské badatele, kteří nejdřív spolupráci slíbili, ale potom se k ní tuším neměli. V novém 21. století se Jiří Berkovec znovu obrátil na Editio Supraphon, ale mladí suverénové, kteří tam dnes působí jako redaktoři, jej odbyli s tím, že by text musel podstatně zkrátit. Netušili zřejmě, jak obrovská práce by to musela být! Znechucený a zoufalý autor věda, že ve věku přes 80 let by to už nemohl stihnout, si vzal rukopis zpět a text zatím zůstává nevydán. Bedřich Smetana tak je zatím i pro 21. století jedním z mála velkých romantických skladatelů, jejichž tematické katalogy ještě nevyšly. Z uvedených důvodů postihla i velkou monografii *Dílo a život Bedřicha Smetany* kletba všech dosavadních velkých smetanovských projektů: také ona zůstala nedokončena. I Očadlíkova vidina velké týmové monografie Bedřicha Smetany je tedy jen torzem – i když torzem mnohem pokročilejším, než všechny předchozí projekty tohoto typu.

Významnou a v široké české veřejnosti nejproslulejší aktivitou Mirko Očadlíka je jeho práce hudebně popularizační. Začal ji v pražském rozhlase, kde se už v 30. letech věnoval výkladům jednotlivých hudebních děl, portrétům skla-

datelů i vytvářel pořady s rozmanitými náměty, týkajícími se hudby. Za okupace, kdy byl český kulturní život v mnoha ohledech omezen, se hudbymilovné publikum na jeho programy těšilo a intenzívně je prožívalo. Mirko Očadlík tady podobně jako celá rozhlasová dramaturgie v čele s vedoucím hudebního vysílání K. B. Jirákem a šéfem Pražského rozhlasového orchestru (dnes SOČR) Otakarem Jeremiášem preferovala se silným vlasteneckým akcentem českou hudbu. A velká výročí Antonína Dvořáka roku 1941 a Bedřicha Smetany 1944 k tomu vytvořila i dost vnějších příležitostí. Brilantní rétor Mirko Očadlík riskantně zacházel až na samé hranice možné vlastenecké, ba protioкупаční tendenčnosti a patosu, ohledával, kam až může dojít a co si může dovolit. Ptal jsem se ho později, co mu umožnilo tak riskovat a jak mu všechny jeho nápovědi a někdy až bojovně vizionářské pointy mohly bez úhony procházet. Vysvětlil mi, že pražský rozhlas včetně českého vysílání měl z hlediska německé okupační správy zvláštní režim. Podléhal německému vedení, které sem bylo dosazeno hned na jaře 1939 a neodpovídalo nikomu nejen z protektorátních, ale ani z německých vojensko-politických a stranických orgánů v Praze: bylo řízeno přímo z Říše. Pro nejzarytější nacisty zřejmě roku 1939 nebyl post v řízení českého rozhlasu v Praze ještě zvlášť atraktivní – a tak sem Němci poslali odborníky. V čele stál vystudovaný muzikolog, který sice nikdy neprojevil ani mrknutím oka nějakou protinacistickou tendenci, ale choval se relativně slušně a lidi posuzoval podle schopností a charakteru. Podobně jako jiní Němci v Praze opovrhoval domácími kolaboranty typu Vlajky a jejich udání, kterých prý i na Očadlíka přicházelo nemálo, házel do koše a nezabýval se jimi. Zřejmě mu imponovala Očadlíkova perfektní vídeňská němčina a také jeho temperament a šarm; rád komunikoval s někým, kdo se před ním netrásl strachy jako velká většina ostatních českých zaměstnanců rozhlasu. A tak si od něj nechal leccos líbit. Dokonce i provokace, z nichž některé dosahovaly až hranice risku. Tak třeba někdy brzy po začátku, když Očadlík zařadil do vysílacího plánu jednu ze symfonií Gustava Mahlera. Německý šéf si ho zavolał, nařídil mu, aby tento titul nahradil a dodal:

„Pamatujte si nadále, že tento skladatel nikdy neexistoval, takže jeho hudbu nemůžete rozhlasem šířit.“

Očadlík prý mu odpověděl: „Ale potom Vy nemůžete nadále užívat doktorský titul.“

Německý šéf se prý zatvářil, že tomu nerozumí, a chtěl vysvětlení.

Okamžitě je dostal: „Doktorského gradu jste přece dosáhl na základě disertační práce o Mahlerových symfoniích. Neexistují-li nadále, přestáváte být doktorem.“

Podobně jako všude v protektorátu, byly i v rozhlase rasové prověrky. Vedl je německý šéf a ten stejně jako jiným položil prověřovanému českému zaměstnanci nejdřív otázku, nemá-li jiné než arijské předky. Očadlík se prý zachmuřil



a odpověděl, že o svém čistě arijském původu má pochybnosti. Prověřovatel jej vyzval, aby své pochybnosti vysvětlil. Zkormoucený Očadlík mu řekl:

„Můj rod pochází z jihu Moravy, z území, které kdysi dobyli Mongolové. A podívejte se na mne: podle svých rysů soudím, že některá moje pra-pra-prababička s některým z těch mongolských bojovníků něco měla.“

Mirko Očadlík skutečně patřil k snědému typu s tmavší pokožkou a původně černými vlasy, v jihomoravské populaci zdaleka ne ojedinělému. A k tomu si lze snadno přifantazírovat dědictví špetky asijské krve. Je známo, že s tou měli nacisté při aplikaci svých rasových teorií potíže: jejich válečné spojenectví s Japonskem jim znemožňovalo asiaty persekvovat tak jako Židy či černochoy. A tak padla opatrná otázka:

„A kdy to bylo, prosím?“

Očadlík s kamennou tváří odpověděl: „V desátém století, přibližně před tisíci lety.“

Teprve teď prověřovateli došlo, že si Očadlík dělá z celé věci legraci: s hlučným „Heraus“ a jednoznačným gestem ruky jej vyhodil z místnosti. Tím rasová prověrka skončila.

Mirko Očadlík se naučil za okupace v přednáškách i tištěných textech jen napovídat či nepřímou vyslovovat skutečnosti, o kterých se nesměl přímo zmínit. Třeba zrovna skladatele Gustava Mahlera. Jeho dílo bylo tak významným slohovým zdrojem hudby mladého Karla Boleslava Jiráka, že zmínku o něm v monografii, kterou tehdy napsal pro edici Hudební matice Umělecké besedy, pominout nemohl. Proto do věty, charakterizující ranější skladatelův sloh, zamontoval známý Beethovenův výrok o Pastorální symfonii v originálním německém znění *Mehr Dichtung als Mahlerei* s tím, že poučený čtenář se dovtipí. A za okupace vyvinul ovšem i velkou fantazii takových náповědí vlasteneckých. Po válce a zejména v 50. letech, když už nebyl v rozhlase, přesunul svou popularizační činnost ještě ve větší míře z rozhlasu do veřejných výkladových koncertů. S paní Věrou Řepkovou i dalšími interprety mívali plné sály: publikum v malých i velkých místech jej milovalo, jeho vystoupení tady byla událostmi.

Odborníci nad jeho výklady někdy tak říkajíc ohrnovali nos: v rétorickém zápalu někdy vykládal věci, které nebylo možné dokázat, ba i zveličoval, nadměrně polarizoval apod. Jednou jsem našel odvahu a na důvod takových zkreslení jsem se ho zeptal. Vysvětlil mi, že v této věci je totální pragmatik. Zaujmout posluchače, chytit je a držet při pozornosti po dobu výkladu bylo podle něj velmi obtížné; byla to však podmínka toho, aby jej plně vnímali. A tak celá vnější forma jeho výkladu byla soustředěna k tomu, aby své posluchače zaujal. U této příležitosti mi také vylíčil situaci, ke které se kdysi dostal v jedné venkovské škole. Byl tam nejen s paní Řepkovou, ale i s rozhlasovým pěvce Karlem Leissem a snad i dalšími hudebníky. Když vstoupili do třídy,

v jejichž pár lavicích se tísnily děti z celé školy, viděl okamžitě, že je zle. Při té mačkanici kluci tahali holky za copy, děti se poštuchovaly a jejich příchodu si ani nevšimly. Mirko Očadlík se rozhodl na sebe razantně upozornit. Došel ke katedře, která stála na stupínku, uchopil ji oběma rukama, nadzvedl a pustil na dutý stupínek. Ozvala se šokující rána. Děti nechaly všeho a obrátily na něj zraky. A tu hlasem slavnostně mohutným do náhle nastalého ticha začal:

„Tak jako tahle katedra vévodí v čele a v popředí na tomto stupínku, tak spočívá Bedřich Smetana na vrcholu české hudební tvorby.“

A vysvětlil mi, že pak už bylo věcí jeho řečnického umu, aby pozornost takovým šokem vzbuzenou udržel a děti přístupným výkladem pro Smetanovu hudbu získal.

V případě potřeby dokázal být sugestivní i vtipný. Byl neúnavný ve vymýšlení hádanek a otázek pro publikum, jimiž obnovoval a zvyšoval jeho pozornost. Například:

Kde Bedřich Smetana zhudebnil slovo *rum?* – No přece ve scéně u mohyly z *Libuše*: ... *vše v rum a prach se obrátí*. Nebo kde se u něj zpívá slovo *stroj?* – No přece je to poslední slovo v *Prodané nevěstě*, konec věty *Veselá se svatba stroj!*

Očadlíkova popularizace hudby byla především bojem o posluchače – a to bojem velmi úspěšným. Jejím produktem byly také četné texty, z nichž nejrozsáhlejší jsou dva objemné svazky v několika vydáních vytištěné knihy *Svět orchestru*: I. svazek mistrů světového klasicismu a romantismu a II. svazek s českou symfonickou hudbou. Při stovkách analýz a charakteristik jednotlivých děl tu lze jistě najít nejednu chybu, omyl, ne zcela přiměřený výklad formy některé věty. Komplexní uchopení obrovského výseku z nejoblíbenější a nejčastěji hrané orchestrální tvorby však byl velkolepým činem. V česky čtoucí populaci je to dosud stále nejlepší průvodce svého druhu: dodnes užívaný a dodnes nepřekonaný.

Mirko Očadlík v sobě sdružoval vlastně dvě muzikologické osobnosti: hudebního vědce a popularizátora hudby. Ty se navzájem ovlivňovaly a obohacovaly: popularizátor například čerpal z vědce obrovské znalosti, vědec neváhal zapojovat do své činnosti popularizátorovu fantazii. Přesto to však byly dvě intergrální a samostatné osobnosti v jednom těle. Takových osobností neměla česká hudební kultura mnoho. Vladimír Helfert byl například jen vědcem a Václav Holzknecht nebo z mých vrstevníků Jiří Pilka jen popularizátory. Vysokou úroveň obou těchto činností zůstává Mirko Očadlík osobností jedinečnou a přísluší mu v nich postavení špičky.

## Résumé

### Erinnerungen an Mirko Očadlík

Der Artikel bringt die Erinnerungen an Professor PhDr. Mirko, DrSc. (1. 3. 1904 Holešov–26. 6. 1964 Praha), dem bedeutenden tschechischen Musikwissenschaftler. Der Verfasser Professor PhDr. Jaroslav Smolka, DrSc. (geboren 8. 4. 1933) war in Jahren 1951-56 sein Student der Musikwissenschaft in der philosophisch-historischen Fakultät der Karl's Universität in Prag und 1960-64 ein wissenschaftliche Aspirant (die höchste Form des postgradualen Studiums) in derselben Hochschule, so daß er in der letzten 13 Jahren des Očadlíks Lebens in dem often und lebhaften Kontakt mit seinem Professor war. Der Artikel gehalten nicht nur gerade Erinnerungen, aber auch um die Tätigkeit Očadlíks als ein Musikkritiker namentlich in seiner monatlichen Revue Klíč (Der Schlüssel, 1930-34), um seine Arbeit des Programmgestalters der Musiksendung in Prager Rundfunkstation und 1945-50 des Programmdirektors des Tschechoslowakischen Rundfunks erzählt. Die haupte Aufmerksamkeit is gewidmet der pädagogischen Arbeit Professors Mirko Očadlík in dem Prozeß der Ausbildung und Erziehung der jungen Musikwissenschaftler in der Universität und seiner Forschung namentlich um Leben und Werk Bedřich Smetanas. Die Erinnerungen besprechen auch um Mirko Očadlík als ein sehr populäre und beliebte Vorträger - Protagonist der Popularisation der Musik, namentlich auch der Persönlichkeit und Schaffung Bedřich Smetanas.