

Tento text byl původně určen do mé první knihy, monografie Ladislava Vycpálka.¹ Hned zkraje jsou rozebrány první jeho polemické články včetně slavného *Jak se pan profesor Nejedlý učil harmonii*. To vylekalo redakci vydavatele knihy Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění² natolik, že celý tento úsek vyřadila. Radil jsem se tehdy s prof. *Mirko Očadlíkem* a s *Eduardem Herzogem*, který byl mým konzultantem, jak se k tomu zachovat. Oba nezávisle na sobě doporučili bez mrknutí přijmout a otisknout to separátně jinde. Ale ukázalo se, že se do toho za života *Zdeňka Nejedlého* nikomu nechce. A později jsem na to při spoustě jiných nápadů a úkolů pozapomněl i já: dosud to nevyšlo. Vložil jsem sem mnoho minuciézní heuristické práce a česká muzikologie zatím nemá mnoho takových studií, analyzujících hudebně kritickou tvorbu. A navíc: takové shrnutí názorů skladatele na větší část toho, co zná z hudební kultury, která jej obklopuje, a na to, co v určité době slyšel nebo i podrobněji studoval, může i vypovídat o utváření jeho vlastního tvůrčího světa. Proto se vracím k textu, který jsem vytvořil před víc než 65 lety, přehlížím jej a navrhuji k publikaci.

1. Celková charakteristika kritické a publicistické činnosti Ladislava Vycpálka

Začátky hudebně kritické a v tisku zveřejňované polemické činnosti Ladislava Vycpálka spadají do doby, kdy se dovršovala diferenciací pražské hudební veřejnosti do dvou velkých protilehlých táborů.³ Jeden z nich se soustředil kolem Hudebního odboru Umělecké besedy, který začal za redakce *Karla Steckera* a *Karla Hoffmeistera* vydávat časopis *Hudební revue*. Vedoucí osobností druhého tábora se stal prof. *Zdeněk Nejedlý*, jenž za řízení *Artuše Rektoryse* vytvořil se svými spolupracovníky roku 1910 redakční kruh časopisu *Smetana*.⁴

Tuto diferenciaci provázely boje a polemiky nejčastěji se společným jmenovatelem poměru k základním hodnotám odkazu české hudební tvořivosti předchozího století. Tam sahaly i historické kořeny celého rozporu, navazující na minulé polemiky a zápasy, mj. na *Smetanův* boj o českou národní hudbu a na diskuse o programovosti v hudbě. *Zdeněk*

¹ SMOLKA, J. *Ladislav Vycpálek. Tvůrčí vývoj*. Praha 1960. Pracoval jsem na ní od 1954 a 1956 jsem její část obhájil jako diplomní práci z oboru hudební věda na Filosofické fakultě University Karlovy v Praze.

² Dále jen zkratka SNKLHU; podnik, který byl jeho následovníkem ve vydávání not a literatury o hudbě, Státní hudební vydavatelství, je dále pod zkratkou SHV.

³ Zatím poslední muzikologické shrnutí těchto sporů podal PEČMAN, R. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno : Filosofická fakulta Masarykovy university, 1992. Tam je na str. 169–170 soupis dosavadní literatury o tomto sporu.

⁴ Charakteristika obou časopisů a složení redakcí viz *Československý slovník osob a institucí I a II*. Praha : SHV 1963 a 1965. Dále budou jejich ročníky označovány jen pořadovými čísly. Ročníky *Hudební revue* I až IV se shodují s kalendářními roky 1908–1911, ročník V vycházel od XII. 1911 do VII. 1912, VI od X. 1912 do VII. 1913, VII obdobně 1913–1914, VIII I. až VII. 1915, IX/1916 až XIII/1920 vždy od října předchozího roku do července roku uvedeného. Ročník I *Smetany* vycházel od XI. 1910 do XII. 1911, od II/1911 do XV/1925 se každý ročník shoduje s kalendářním rokem, XVI zahrnuje celý rok 1926 a dobu do VII. 1927.

Nejedlý tu často navazoval na *Otakara Hostinského*, lidé z Hudebního odboru Umělecké besedy na tradici a názory kruhů, které v minulosti preferovaly osobnost a dílo *Antonína Dvořáka*. Na jejich straně stáli i oba následovníci *Dvořákova* tvůrčího odkazu, jeho bývalí žáci *Vítězslav Novák* a *Josef Suk*. Také *Ladislav Vycpálek* stál v těchto bojích jako žák a později přítel *Vítězslava Nováka* na straně Hudební revue.

Kritiky, psané výjimečně už od roku 1904 do Národních listů a dále ojedinele od roku 1909 do časopisů *Česká revue*, *Národ* a *Hudební revue* a od prosince 1911 soustavně do *Hudební revue*⁵ a později též do *Lumíra*, jsou prvořadým pramenem pro zkoumání *Vycpálkova* poměru k tvůrcům a dílům naší i světové hudební kultury, k problematice jednotlivých epoch, stylů, různých žánrů a některých aktuálních otázek současného hudebního života. Středem jeho zájmu jako kritika je hudební dílo, tvůrčí problémy a vlastní obsah hudby. Referuje-li o koncertě, nepíše obvykle o všech hraných skladbách, ale jen o těch, které jej zajímají a jejichž problematika mu stojí za hlubší rozbor. Z jeho kritik vycítíme vždy spíš názory tvůrčího umělce, který v rozbořech děl jiných skladatelů hledá odpovědi na vlastní tvůrčí otázky i řešení problémů doby, v níž žije.⁶

Vycpálkovy názory na hudební tvorbu minulou i soudobou v této době souvisejí se stanovisky jeho učitele *Vítězslava Nováka*, které ostatně převládaly u všech kolem *Hudební revue*. A je v nich patrná usilovná snaha mladého skladatele najít v hudební tvorbě minulosti i přítomnosti pevné body, které by se mohly stát oporou jeho vlastních tvůrčích snah. V této souvislosti je příznačný zejména jeho zájem o tvorbu všech kontrapunktiků, z nichž je mu *Johann Sebastian Bach* nejposvátnějším ideálem. Se zvýšenou pozorností a sympatiemi sleduje vývoj novodobého souzvučkově uvolněného a tematicky založeného polyfonního slohu, který se projevuje zejména v díle *Vincenta d'Indyho* a z domácích skladatelů u *Otakara Ostrčila*. Přísně však rozlišuje, kde polyfonie – stejně jako ostatní hudební postupy – zprostředkovává vyjádření hudebních myšlenek a hlubokého citového hnutí, a kde je pouze výsledkem mechanické konstrukce. Nemá ospravedlnění ani pro konstrukčně dokonalou práci (např. pro *Veseloherňí ouverturu Maxe Regera*), je-li bezobsažná. Se stejným zaujetím si všímá – zřejmě zase pod vlivem *Vítězslava Nováka* – důsledné tematické práce, je jejím zastáncem a propagátorem.

I když se důkladně zabýval kompoziční technikou, nebyl tento fenomén středem ani kritériem jeho hodnocení hudební tvorby. Měl především přísné požadavky na obsahovost hudby. Byl si dobře vědom, že nové a trvalé kvality nevytváří ještě nové formové řešení kompozice, ale právě až nově podaný obsah. Odtud pramenil i jeho názor na poměr obsa-

⁵ Do *Hudební revue* psal vedle jiných kritik zejména pravidelné referáty o koncertech České filharmonie od prosince 1911 do listopadu 1917.

⁶ Seznam *Vycpálkových* kritik a ostatních literárních projevů viz ve zvláštním přehledu monografie SMOLKA, Jaroslav. *Ladislav Vycpálek. Tvůrčí vývoj*, Praha : SNKLHU, 1960, str. 242–255.

hu a formy v uměleckém díle.⁷ Byl přesvědčen i o společenské funkci hudebního projevu a důležitosti jeho ideové hodnoty. Proto se orientoval především na tradici vrcholných tvůrců české hudby, z nichž mu byla nejbližší tvorba *Bedřicha Smetany* a *Antonína Dvořáka*; na protismetanovských invektivách z tábora Hudební revue se nikdy nepodílel. Z žijících skladatelů mu byli nejbližší *Vítězslav Novák* a *Josef Suk*.

2. Polemiky

Na okraji Vycpálkovy literární činnosti z tohoto období jsou významem i počtem jeho polemiky. Nejvýrazněji jimi projevil svou příslušnost ke skupině kolem *Vítězslava Nováka* a Hudební revue. Vlastních tzv. *bojů o Dvořáka* se aktivně nezúčastnil; jeho vystoupení tvořila jen širší rámec napjaté situace kolem nich. Polemicky se však utkal s čelnými představiteli skupiny kolem časopisu Smetana, se *Zdeňkem Nejedlým*, *Otakarem Zichem* a *Vladimírem Helfertem*. Ve všech třech případech polemiku zahájil právě on.

Do polemiky se *Zdeňkem Nejedlým* vstoupil v červnu 1911 článkem *Prof. Zd. Nejedlý a Prodaná nevěsta*.⁸ Podává zde velmi přísnou a ostrou kritiku Nejedlého vydání libreta a hudebního rozboru *Smetanovy Prodané nevěsty*⁹ a vystupuje s vážnými námitkami proti autorově hudebně vědecké a kritické práci. Nalézá tam několik chyb, nepřesných formulací a řečnických nadsázek, na jejichž základě se snaží dokázat, že *Zdeňk Nejedlý* není v hudební vědě dosti kvalifikovaným odborníkem.¹⁰ Výtky se týkají místa, kde se píše o motívu, který je rozpředen s velkou enharmonickou bohatostí, zatím co ve *Smetanově* notovém zápisu jde jen o jedinou enharmonickou záměnu,¹¹ dále zmínky o enharmonické cestě, zatím co ve *Smetanově* textu se enharmonická záměna vůbec nevyskytuje,¹² a jiných drobností z harmonického rozboru. Poslední poznámka k harmonii se týká věty, v níž *Nejedlý* praví, že *Smetana* užil v *Jeníkově* zpěvu *Jestliže ji miluje* téhož akordu, který použil *Richard*

⁷ Největší mistři (všech oborů v umění) byli přes tzv. rozšiřování nebo dokonce rozbíjení formy nejvyššími zachovateli zděděných forem. O uměleckém díle, ať jakéhokoliv oboru, rozhoduje nově podaný obsah, nikoli nová forma. Vždyť všude v umění prožíváme stále a stále návrat k nejjednodušším základním formám, ovšem při nově citěném a podaném obsahu. Tam, kde se v umění počíná klásti váha na zavádění vždy nových forem, nutně se dochází k přesunutí těžiška z vnitřku uměleckého díla na vnější a dojde se záhy k uměleckému bankrotu. Ladislav Vycpálek v polemice s *Vladimírem Helfertem* na obranu *Asraela Josefa Suka*, Hudební revue V, 301, poznámka 1.

⁸ Hudební revue IV, 313.

⁹ Světová knihovna, sv. 665–667, J. Otto, Praha.

¹⁰ *Jeví-li se prof. Nejedlý v historii jako vyškolený odborník, prošlý tvrdou školou a dobře znalý svého předmětu a jeho method, jeví se v hudební vědě jako dilettant, který zná základy svého oboru povrchně, neprodělav vše, co k němu patří. Proto také ty práce prof. Nejedlého, v nichž převládá nebo dokonce dominuje historie, mají jistě značnou a trvalou cenu, na rozdíl od těch, v nichž se pohybuje výhradně na půdě vědy a které bývají zpravidla nepoměrně menší hodnoty, ba i bezcenné.* Hudební revue IV, 314.

¹¹ Hudební revue IV, 315.

¹² Hudební revue IV, 316.

Wagner v úvodu k *Tristanu a Isoldě* pro výraz největší bolesti.¹³ Vycpálek vytýká *Nejedlému*, že neužil odborného pojmenování tohoto akordu (zvětšený tercckvartakord) a snáší doklady pro to, že tento akord se vyskytoval dávno před *Wagnerem* i před *Smetanou*, což *Nejedlý* nepoznamenal a neuvedl ani podstatný rozdíl mezi jeho užitím u *Smetany* a u *Wagnera*.¹⁴ Další výtky se týkají některých deklamačních drobností. Vycpálek tu prokázal veškerou pečlivost, kterou získal na universitě při literárně historickém studiu i detailní znalost harmonie. Redakce Hudební revue článku věnovala takřka 6 celých stránek.

Zdeněk Nejedlý odpověděl hned v následujícím čísle *Smetany*¹⁵ článkem, nazvaným *Jak jsem se učil harmonii*. Stručně vykládá, jak se učil generálbas a kontrapunkt a co pro něj znamenalo poznání vědecké harmonie ve škole u *Zdeňka Fibicha*. Namítá, že do populární práce, jakou byla jeho studie o *Prodané nevěstě*, takové slovo jako tercckvartakord vůbec nepatří a že by ho nikdy nepoužil ani v práci odborné. Vytýká Vycpálkovi školáctví v poznámkách k harmonii i deklamaci a zdůrazňuje jeho názorovou závislost na Hudební revui. A naznačil, že není jisté, zda tento článek psal on sám. Dále mu vytýká, že napsal dva posudky o jeho textech: jeden o *Zpěvohrách Smetanových*,¹⁶ druhý o této práci, a to jeden příznivý a druhý nepříznivý podle povahy listu, pro který byly články psány, což pokládá za charakterovou vadu – ramenářství.

V dalším čísle Hudební revue¹⁷ odpovídá Vycpálek článkem, nazvaným *Jak se pan profesor Nejedlý učil harmonii*. Vycpálka se velmi citelně dotkla obvinění ze školáctví a ramenářství. Podrobně vykládá, že i nejnovější odborníci v harmonii ponechávají stranou terminologii z generálbasu, tedy i slovo tercckvartakord. Dále Vycpálek prohlašuje, že psal svůj článek z vlastní iniciativy a rozhořčeně odmítá pochybnost o autorství. Konečně připomíná zmínku o svém článku z *Tobolkovy České revue*, kde už u příležitosti knihy o *Smetanových* zpěvohrách vytýkal *Nejedlému* slabost v hudební technice.

Tímto Vycpálkovým článkem byla polemika na několik měsíců uzavřena. V této době vyšla v Hudební revui¹⁸ Vycpálkova kritika na *Nejedlého* knihu *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*, v níž se zřetelně odráží napětí přerušené polemiky. Vycpálek zde vytýká, že *Nejedlý* pominul ve své knize kapitolu o operách *Antonína Dvořáka* a že jednostranně přeceňuje hodnotu dramatických děl *Zdeňka Fibicha*, *Josefa Bohuslava Foerster*a a *Otakara Ostrčila*. Projevují se zde již vyhraněně difference mezi oběma skupinami v názorech na díla těchto skladatelů, zejména *Fibicha* a *Foerster*a, a Vycpálkovo ostře kritické stanovisko k nim.

¹³ Viz zmíněná práce *Nejedlého*, str. 146.

¹⁴ Hudební revue IV, 318.

¹⁵ Smetana I, 308, 23. června 1911.

¹⁶ Česká revue 1908–1909, 120.

¹⁷ Hudební revue IV, 379, červenec 1911.

¹⁸ Hudební revue V, 28, prosinec 1911.

K původnímu sporu se Vycpálek vrací až po dvou letech, kdy v odpovědi na článek *Josefa Bartoše*¹⁹ o vědecké kvalifikaci spolupracovníků hudebního listu Smetana znovu tvrdí, že *prof. Nejedlý* není kvalifikován pro hudební vědu.²⁰ Připomíná znovu Nejedlého chyby z rozboru *Prodané nevěsty* a ukazuje na hojný výskyt zvětšeného terckvartakordu v hudební literatuře už od 16. století.

V následujícím čísle Smetany²¹ odpovídá *Zdeněk Nejedlý* na tento Vycpálkův projev způsobem velmi ostrým. Odmítá rozhořčeně Vycpálkova obvinění z neznalosti výskytu zvětšeného terckvartakordu i Vycpálkovo tvrzení, že mluví a píše o „vědeckém kontraktantu“. Spor pak doznívá ještě v několika dalších článcích,²² jimiž se oba polemizující na čas ve zlém rozcházejí.

Druhým významným spolupracovníkem časopisu Smetana, se kterým se dostal Ladislav Vycpálek do polemiky, byl *Vladimír Helfert*. Ve svém polemickém článku se zastává *Sukovy* symfonie *Asrael*,²³ na níž napsal Helfert odsuzující kritiku.²⁴ Poukazuje v něm na některé chyby Helfertova odsudku. Odpověď *Vladimíra Helferta*, nazvaná *Criticus criticorum*, která se dostavila hned v následujícím čísle Smetany,²⁵ převádí celou záležitost na pole osobních obvinění a výtek. V tomtéž duchu je pak nesena i Vycpálkova obhajoba²⁶ a další *Helfertova* odpověď.²⁷ Stručným ohlasem těchto výtek je pak ještě pozdější *Helfertův* článek z prosince 1913 nazvaný *Beckmesserovská zloba*,²⁸ v němž Helfert obviňuje Vycpálka z nespravedlivého odsuzování díla *Zdeňka Fibicha*.

Již sám výběr námětů, o kterých Vycpálek v posledních předválečných letech polemizuje, svědčí o jeho stranické příslušnosti a zaujatosti. Proti *Helfertovi* hájil dílo *Sukovo*, ve své další polemice, kterou vede s *Otakarem Zichem*, se zastává díla svého učitele *Vítězslava Nováka*.

¹⁹ Smetana III, 102. *Rudolf Pečman* v knize, uvedené výše v pozn. 3, Vycpálkovy polemiky ani kritiky nezmiňuje. Z hlediska titulem vymezeného předmětu jeho zkoumání je to pochopitelné: Ladislav Vycpálek na *Dvořákovy* skladby ani neútočil, ani nepolemizoval v jejich prospěch. Některé z jeho zveřejněných tiskových příspěvků z let před první světovou válkou však tvořily pozadí zmíněných sporů a názorových střetů.

²⁰ Hudební revue VI, 292, únor 1913.

²¹ Smetana III, 163, 7. února 1913.

²² Vycpálek: Hudební revue VI, 358, 422; Nejedlý: Smetana III, 189. Tato polemika měla své dozvuky i mimo stránky časopisů, jak plyne např. z *Nejedlého* článku: *Lad. Vycpálek provozuje v posledních dvou letech zvláštní sport: větší se mí na paty a uličnickým způsobem, i tehdy, kdy k tomu nemá nejmenší příležitosti, na mne pokřikuje (Smetana III, 163)*. Ladislav Vycpálek naproti tomu žádal komisionální přezkoušení prof. *Zdeňka Nejedlého* z hudební teorie.

²³ Hudební revue V, 301, březen 1912.

²⁴ Novina 1912, č. 5.

²⁵ Smetana II, 251.

²⁶ Hudební revue V, 369.

²⁷ Smetana II, 279.

²⁸ Smetana IV, 131.

Otakar Zich se ve svém článku v *Osvětě*²⁹ roze-psal o instrumentaci orchestrální ver-se *Novákova Pana*. Vycpálek v krátkém polemickém článku v *Hudební revui*³⁰ poukázal na *Zichův* faktický omyl v některých nástrojových kombinacích. V odpovědi ve *Smetanovi Zich* tento omyl přiznává, omlouvá se však tím, že mu nebylo možno seznámit se s parti-turou a ohražuje se proti zevšeobecnování tohoto omylu.

Současně s polemikou proti *Otakaru Zichovi* a s posledními fázemi sporu se *Zdeňkem Nejedlým* se ve *Smetanovi a Hudební revui* rozvíjí Vycpálkova polemika s **Karlem Bole-slavem Jirákem**. Podnět k ní dal *K. B. Jirák* v lednu 1913³¹ kritikou Vycpálkova překladu textů *Novákova* písňového cyklu *Erotikon* v *Moderní revui*³². Skladatel dílo komponoval na německé básně od *Dehmela, Bierbauma, Hebbela, Henckela* a *Hartlebena*, ale uveřej-nil je rovněž s Vycpálkovým českým textem. Kritika se týkala několika deklamačních, pří-zvukových a výrazových drobností, které *Jirák* považoval za chybné a zevšeobecnil v pád-ný odsudek Vycpálkova překladu.

Vycpálek na tuto kritiku reagoval obranou v následujícím čísle *Hudební revue*³³, ve kte-ré detailně vyvracel *Jirákovy* námitky. Pro tento článek je charakteristická jedna z úvodních vět, v níž Vycpálek zdůrazňuje, že nepolemizuje proto, aby uhájil svůj překlad, ale proto, že jde o dílo *Novákovo*, k jehož překladu se mu sám nabídl. Jde tedy opět o polemiku, vede-nou především z pozice *Novákovy* skupiny. Tato polemika pokračovala ještě několika vzá-jemnými útoky až do dubna 1913, kdy se polemizující opět ve zlém rozešli.

3. Kritiky z doby před první světovou válkou

Vztah Ladislava Vycpálka k tvorbě **Bedřicha Smetany** a širšímu kulturnímu i národní-mu odkazu byl vždy korektní, plný respektu, úcty a porozumění. Přece v něm však mezi obdobím před první světovou válkou a v jejím průběhu lze zaznamenat zřetelnou promě-nu: prohlubuje se a znatelně zvroucňuje.

Onen respekt a vědomí o výjimečném *Smetanově* uměleckém významu je patrný už v jeho raných pracech – ve fejetonu *Trapné vzpomínky*³⁴ a referátu v časopise *Národ* z roku 1909.³⁵ Vyslovuje tu např. přímo programově požadavek, aby byly zveřejněny a vydávány nejen *Smetanovy* skladby, ale i jeho deníky, hudební úlohy, skici a záznamy. Vytyčuje tedy nejen úkoly, jaké si v té době dávají čelní tehdejší představitelé *Smetanovského* bádání, ale i takové, k jejichž realizaci došlo až o několik desetiletí později.

²⁹ *Osvěta* 1913, str. 230.

³⁰ *Hudební revue* VI, 357.

³¹ *Smetana* III, 190.

³² *Moderní revue* XIX, 3. ledna 1913.

³³ *Hudební revue* VI, 227.

³⁴ *Národní listy* XXXIV, 318, 17. XI. 1904, str. 2.

³⁵ *Národ* II, č. 11, str. 4, 1909.

Dovedl se ostře postavit i proti těm, kdo *Smetanu* podceňovali nebo neplnili úkoly, které na sebe ve vztahu k jeho dílu vzali. K tomu se mu dostalo příležitosti hned na počátku kritické činnosti v Hudební revui, když v říjnu 1910 referoval o právě vyšlé publikaci *Josefa Machače Bedřicha Smetana a cizina*.³⁶ Vycpálek vytyčuje úkoly takové práce, jakou se Machač pokusil napsat, a na konkrétních příkladech ukazuje autorovu nedbalost a nedostatky. Jako jednu ze základních chyb práce označuje i skutečnost, že autor nepolemiso-uje s německými hudebními historiky, kteří *Smetanu* podceňují. Neomlouvá ani to, že tato práce není systematická ani vyčerpávající, protože je psána pro širší publikum; považuje tuto skutečnost právě za přitěžující.³⁷ Referát končí nekompromisním odsudkem knihy.³⁸

S velkou sympatií referuje o rozboru *Smetanovy Hubičky*³⁹ od Otakara Zicha. Sleduje stručně průběh knihy⁴⁰ a pozastavuje se zejména nad konstatováním, že v *Hubičce* jsou i *melodie, z principu deklamačního vyvinuté, ale přinášející nad to své čistě hudební plus*.⁴¹ Rozvádí tuto myšlenku a vytyčuje rozdíl mezi ryze deklamačním slohem *Wagnerovým* a slohem *Smetanovým*, bohatým na periodicky členěné melodie a bohatěji stylizovanou deklamací. Ze Zichovy práce připomíná i *Smetanovo* sdělení z doby po dokončení *Čertovy stěny, že by chtěl složit komickou operu, v níž by panovalo celé technické umění zpěvu*.⁴²

Uvědomíme-li si, že Vycpálek píše tento článek roku 1912, v době kompozice svých velkých písňových cyklů (jsou hotovy již 4 písně z cyklu *Tuchy a vidiny*, téhož roku začíná pracovat na *Slavnostech života*), pochopíme, že u *Smetany* jako u jednoho ze svých největších uměleckých předzorů hledá oporu pro oprávněnost ariosního stylu vokální linie svých písňových kompozic a jejich bohatého melodického základu. Ten staví do protikladu k požadavku deklamativnosti vokální kompozice, v této době často vytyčovanému a považovanému za moderní.⁴³ Tak se Vycpálkovi *Zichův* poznatek z práce o *Smetanově Hubičce* stává nepřímou podporou vlastních uměleckých názorů a tvorby.

Vycpálkovo nadšení pro *Bedřicha Smetanu* je v této době obzvláště patrné zejména tehdy, když referuje o skladbách, jimiž skladatel promlouvá jako průkopník nového hudebního výrazu. V lednu 1912 tak referuje o prvním provedení právě vydané skici *Mackbeth a čarodějnice*,⁴⁴ kterou zahrál na večeru klavírních novinek *Václav Štěpán*. Plně akceptuje

³⁶ Hudební revue III, 415.

³⁷ ... pro lid jen věc n e j l e p š í jest teprve dost dobrá. (tamtéž)

³⁸ Jest to kniha čirého dilettanta a ze Smetanovské literatury práce nejhorší. Takovýto elaborát spojití se jménem Smetanovým znamená mi znehodnocovatí jméno slavného mistra. (tamtéž)

³⁹ Otakar Zich, *Smetanova Hubička*. Hudební knihovna časopisu Smetana, 1911.

⁴⁰ Hudební revue V, 178, únor 1912.

⁴¹ tamtéž, 179.

⁴² tamtéž

⁴³ Tento názor je jednou ze skutečností, jimiž se Vycpálek staví, zatím nepřímou, polemicky k názorům Otakara Hostinského.

⁴⁴ Hudební revue, V, 97, leden 1912.

toto dílo, objevené po stránce výrazové, programové i obsahové⁴⁵ a všímá si, jak v něm skladatel vystihuje moderními prostředky básnický program.⁴⁶

Tak nalézá ve *Smetanovi* nejen vzor největšího a nejideovějšího českého skladatele, ale i průkopníka nového hudebního výrazu. Ve skladbách z jeho posledního tvůrčího období a z pozůstalosti, které jsou ve značném počtu právě v tomto období rehabilitovány, nalézá i oporu při hledání nových hudebních vyjadřovacích možností, jaké jsou jemu samému vlastní od prvních opusových čísel. Nelze snad mluvit o přímém hudebním vlivu posledního *Smetany* na mladého Vycpálka. Zůstává však skutečností, že některé výrazné slohové rysy, vyznačující *Smetanovy* poslední skladby, jsou charakteristické i pro sloh Vycpálkův, který právě v těchto letech začíná krystalizovat. Je to především samostatné polyfonní vedení jednotlivých hlasů, u *Smetany* zřejmě zejména ve *Smyčcovém kvartetu č. 2, Pražském karnevalu* a ze starších skladeb v *Mackbethu*, na některých místech v *Libuši* aj. Jeho výslednicí jsou nebyvalé souzvukové novotvary, jež se však v logickém a stavebně vyváženém uspořádání díla stávají homogenními součástmi hudebního celku a pilíři koncisejšího a přesvědčivějšího vyjádření obsahu skladby.

Vycpálkova poměru k dílu *Bedřicha Smetany* se přechodně dotklo napjaté ovzduší tzv. *bojů o Dvořáka*. Mladý skladatel, který sám z kořenů jeho hudby vyrostl a vždy ji velmi ctí, proti *Smetanovu* dílu nikdy nevystoupil. Změna se však přece projevila ve znatelném ochlazení poměru k předchůdci dílu a v jednom případě dokonce v částečném odsudku mistrovsky skladby. Bylo to počátkem roku 1913, když referoval o Dvořákových *Slovanských tancích* hraných na koncertě České filharmonie.⁴⁷ Tehdy postavil do přímého protikladu *Dvořákovy Slovanské tance* a *České tance Bedřicha Smetany*. Poukázal na výtku, činěnou Dvořákovu dílu pro všeobecnost a nekonkrétnost jeho názvu – jako první ji učinil již *Bedřich Smetana*⁴⁸ – a postavil se proti tomuto názoru. Zúžil celou otázku obecnosti hudebního charakteru některých *Slovanských tanců* na záležitost týkající se jen názvů jednotlivých skladeb a dospěl k závěru, že vnitřní cena *Dvořákových Slovanských tanců*

⁴⁵ *Objeví-li se na programech novinky Smetanovy, přinášejí vždy překvapení. Tak tomu bylo při Pražském karnevalu, při druhém kvartetu a bylo tomu tak i při tomto večeru. Z objemného svazku poslední pozůstalosti Smetanovy, vydaného nedávno Uměleckou Besedou, byla vybrána skladba Mackbeth a čarodějnice a můžeme říci, že překvapila svojí moderností a silou. Skladba tato patří k nejzajímavějším dílům Smetanovým vůbec, ač se datuje z doby prvního Lisztovského nadšení. Smetana jest zde vysloveným pokrokovcem, harmonickým novátorem jako snad nikde jinde (prvé užití celotónové stupnice u nás!). (tamtéž)*

⁴⁶ *Skladba vystihuje dokonale svůj básnický program, od rhapsodických passází znázorňujících ovzduší tří čarodějnic stupňuje se stále až vrcholí v pompesním pochodu, realizaci to vidiny koruny královské. Těžký dech hříchu z ní vane, železná vůle nezastavující se před krví z ní sálá. Jest to geniální skladba, kypící touhou po novém výrazu a nalézající jej. (tamtéž)*

⁴⁷ Hudební revue VI, 268.

⁴⁸ *Kde Dvořák jmenuje své kusy jen pod všeobecným názvem Slavische Tänze, aniž by člověk věděl, které to jsou a jest-li vůbec takové existují, ukázali bychom, jaké tance určitě jmenované my Češi máme. (Z dopisu B. Smetany Fr. A. Urbánkovi ze dne 22. IV. 1879, viz BALTHASAR, Vladimír. *Bedřich Smetana*. Praha : M. Urbánek, 1924, str. 278.)*

je vyšší, než *Českých tanců B. Smetany*, kterým podle jeho názoru leckde vadí vnější virtuosita.⁴⁹ Vliv na tento soud měla možná i soudobá klavírní reprodukce, někdy zdůrazňující virtuosní stránku *Smetanových Českých tanců* na úkor jejich hudebních kvalit. Kořen tohoto soudu a dočasného ochlazení musíme hledat především v dobových bojích a v kritikově stranické zaujatosti.

Ostatní referáty o *Smetanových* dílech z této doby redukuje Vycpálek do několika stručných vět. V referátu o *symfonických básních* švédského období z dubna 1913⁵⁰ vyslovuje jen názor, že *Valdštyňův tábor* je z nich nejvyspělejší a hodně smetanovský.⁵¹ Ještě stručněji se pak zmiňuje o *Písni na moři*,⁵² provedené na koncertě smíchovské Šestnáctky, o níž píše jako o mistrovském díle. Nicméně i z těchto stručných předválečných referátů vycítíme Vycpálkův obdiv a lásku k mistrovi dílu, i když na čas jakoby potlačenou do pozadí jeho zájmu.

I Vycpálkův poměr k dílu **Antonína Dvořáka** byl poznamenán od počátku respektem a obdivem. Vždy si cenil neuhasínající spontánnosti, bezprostřednosti a upřímnosti, se kterou se tento skladatel hudebně vyjadřoval. Neméně si cenil i jeho tektonického mistrovství a skvělé vypracovanosti stavby jeho děl. Toto stanovisko bylo pak ještě posíleno kritikovou stranickou příslušností ke skupině Hudební revue, jíž byl právě v období tzv. *bojů o Dvořáka* (i když do jejich meritu osobně přímo nezasáhl) jedním z neaktivnějších členů.

Posudky o *Dvořákových* dílech, která byla u nás často prováděna, psal po celou dobu své kritické činnosti v Hudební revui. Jsou nesené vesměs v duchu sympatie a nadšení pro zmíněné již vlastnosti *Dvořákových* děl. Jejich vyčíslení a podrobný rozbor by při zběžnosti, s jakou jsou většinou psány (protože je o nich pojednáváno jako o samozřejmých hodnotách), nepřinesl mnoho nového nad tuto povšechnou charakteristiku. Přece však v nich od samého počátku můžeme sledovat stopy postoje, který posléze v souvislosti s Vycpálkovým ideovým vývojem vede až k výhradám k některým *Dvořákovým* dílům. Kdežto u *Bedřicha Smetany* si byl vědom ideovosti a všennárodního bojového významu, ctil v *Dvořákově* vždy především spontánního hudebníka a pro tuto vlastnost byl ochoten prominout mu i nedostatek ideovosti. Toto stanovisko je jasně patrné např. už v referátu o *Dvořákových symfonických básních* z listopadu 1912,⁵³ nebo ve zmíněném již posudku

⁴⁹ Srovnáme-li s tohoto stanoviska *Slovanské tance Dvořákovy s Českými tanci Smetanovými*, pak dojdeme k tomu, že vyšší hodnotu mají *tance Dvořákovy*, neboť jest v nich prostě více hudby naproti *Českým tancům Smetanovým*, jimž vadí leckde vnější virtuosita. (Hudební revue VI, 270)

⁵⁰ Hudební revue VI, 392.

⁵¹ *Hudební líčení rušné lidovosti a humoru hlásí se v této skladbě jako značka nejosobitější domainy pozdější tvorby mistrov.* (tamtéž)

⁵² Hudební revue VI, 461, květen 1913.

⁵³ *Jistě, že leccos lze proti nim (Dvořákovým symfonickým básním) namítnouti, ale námitkami se tyto skladby nezhroutí, neboť mají přese všechny vady ještě velké plus života: originalitu a nesmírnou hudebnost. Jest jistě faktem, že Dvořákově zhudebnění básně činilo obtíže, – jeho symfonickému cítění byla daná programovost jaksi poutem – a že dějovost básně skladatel neluštil vždy šťastně. Dvořák komponoval zpravidla jednotlivé obrazy básně, jež nechal za sebou volně následovati, podáváje tak spíše melodramatickou hudbu, nežli symfonické zhuštěné ideje básně.* (Hudební revue VI, 91, listopad 1912)

jeho *Slovanských tanců*. Přitom si však vždy vysoko cení hudebního bohatství a originality *Dvořákových* děl.

Vycpálek psal kritiky v době, která ještě nedovedla mezi tvorbou *Bedřicha Smetany* a *Antonína Dvořáka* nehladat a nezdůrazňovat protiklady. Přes časté vytýkání rozporů však ze souhrnu jeho soudů o dílech obou mistrů poznáme vrcholnou lásku a úctu k oběma z nich.

Vycpálovým poměrem k dvojici zakladatelů naší moderní národní kultury ostře kontrastuje jeho názor na dílo *Zdeňka Fibicha*. Byl to jeden ze skladatelů, kteří tvořili prvotní základ repertoáru české hudby, s nímž se v mládí seznámil. Jeho jednoznačně kladný poměr a obdiv k *Fibichovu* dílu se však záhy zásadně změnil.⁵⁴ Projevilo se to už v přímou polemické koncepci Vycpálkova vlastního raného melodramu *Dívka z Lochroyanu*.

S námitkami proti *Fibichovým* melodramům přicházel pak Vycpálek i později, kdykoliv měl příležitost o nich referovat. Vytýkal jim, že postrádají pevné hudební struktury a že je v nich hudba mechanicky podřizována slovu.⁵⁵ Se stejně nepříznivým stanoviskem se však setkáváme i v jeho názorech na ostatní *Fibichova* díla. V referátu o jeho *Symfonii e-moll*⁵⁶ vyslovuje Vycpálek pochybnost o síle a možnosti společenské resonance *Fibichovy* hudby v současnosti a budoucnosti.⁵⁷ Vytýká jí krátkodechost, nedostatek skutečně tvárné tematické práce a nemohoucnost bezprostředního, spontánního projevu. Oceňuje i sílu některých *Fibichových* témat,⁵⁸ ale nemůže se smířit s kompoziční neuceleností jeho skladeb.

Ve Vycpálových názorech na dílo *Zdeňka Fibicha* se již projevuje nový postoj a moderní požadavky na architektoniku a pevnou stavbu hudebního díla, které získal u *Vítězslava Nováka*. Shodoval se v nich nejen s míněním *Nováka* samotného, ale i s postojem celé skupiny spolupracovníků Hudební revue, kteří hleděli na *Fibichův* odkaz s krajním despektem. Tento postoj se pak stal i součástí sporů mezi oběma pražskými hudebními skupinami, když *Zdeněk Nejedlý* a jeho stoupenci vystoupili na obranu plné životnosti a aktuality *Fibichova* odkazu.⁵⁹

⁵⁴ *Případ Fibichův je smutný, o to smutnější, že Fibichem padá jeden ze sloupů, které vzpíraly chrám našeho mládí.* (L. Vycpálek v referátu o *Fibichově Symfonii e-moll*, Hudební revue VI, 144, prosinec 1912.)

⁵⁵ *Mluvené slovo – řekl bych – je tu proto, aby zakrývalo neorganičnost hudebních myšlenek. Hudby v užším slova smyslu tu vlastně není, poněvadž tu není formálních předpokladů, které dělají ze skladu hudební tříště hudební větu. Motivů je tu obyčejně tolik, kolik jest v melodramatu osob nebo situací... Příznačné motivy se tu kaleidoskopicky noří, kdy to chce slovo a ne, kdy si toho žádá formální vývoj hudby... Fibichovskému melodramu schází čistě hudební struktura. Formálních zákonů, jež jsou v hudbě všim, ve Fibichovském melodramatu není.* (Hudební revue VII, 148, prosinec 1913)

⁵⁶ Hudební revue VI, 144, prosinec 1912.

⁵⁷ *Nelze jej klásti do jedné řady se Smetanou a Dvořákem... Fibich jest z rodu těch umělců, kteří plní stránky dějin, netvoříce dějin.* (tamtéž)

⁵⁸ Např. v referátu o ouvertuře *Oldřich a Božena*, Hudební revue VII, 246, leden–únor 1914.

⁵⁹ Proti Vycpálově kritice *Fibichových* skladeb vystoupil s krátkým polemickým článkem *Beckmesserovská zloba* Vladimír Helfert ve Smetanovi IV, 131.

S podobným postojem se v této době setkáváme i ve Vycpálkově poměru k dílu **Josefa Bohuslava Foerстера**. I on byl skladatelem, jehož dílo u nás propagoval především **Zdeněk Nejedlý** a spolupracovníci časopisu *Smetana* a k jehož skladbám se přispěvatelé *Hudební revue* stavěli s nedůvěrou a odmítáním. Po svých prvních referátech o klavírním cyklu *Impression*⁶⁰ a *Lyrické suitě Jaro*,⁶¹ v nichž nevěnoval těmto skladbám zvláštní pozornost, přistoupil k závažné kritice a přímému odsudku *Foersterových* skladeb. A to i v žánru, ve kterém vytvořil nejtrvalejší hodnoty – ve sborové tvorbě. Vytkl jim nedostatek osobitého svérázu a využití moderní sborové techniky.⁶² Cení si jeho *Oráče* a *Polní cestou*, u sborů větší koncepce však postrádá správnou architektiku. Hlásí se zde již Vycpálkův nový názor na moderní sborovou tvorbu, tvůrčím způsobem aplikovaný ve sborových cyklech op. 6 a 7, pro který nemůže souhlasit s konvenčnější sborovou tvorbou Foersterovou.

S ještě vyhraněnějším odsudkem se pak setkáváme ve Vycpálkově kritice písní *J. B. Foerстера*.⁶³ Zde vychází ještě zřetelněji z výsledků vlastní tvůrčí práce v tomto oboru a z písňových cyklů *Novákových*, na něž se přímo odvolává. Z těchto pozic pak *Foersterovu* písňovou tvorbu zásadně odsuzuje. Jeho cyklům vytýká nedostatek skutečné cyklické výstavby, jejího organického dynamického růstu a vyvrcholení. Postrádá rovněž jakýkoliv kontrast mezi jednotlivými písněmi v cyklu. Harmonickou i melodickou výstavbu jeho písní prohlašuje za nahodilou a příliš konvenční, klavírní doprovod za nedostatečně propracovaný. Nejzávažnější je však Vycpálkova kritika celkového obsahového složení skladatelovy písňové tvorby. Odsuzuje její sentimentalitu a bezvýhodnost i špatnou kvalitu německých veršů, na něž jsou skládány. S jednoznačným odsudkem se setkáváme konečně i v nečetných referátech o *Foersterových* symfonických skladbách.⁶⁴

K hudbě **Leoše Janáčka**, která byla v Praze před první světovou válkou velmi málo známa, v této době své stanovisko veřejně neformuloval.

Hudební tvorba **Vítězslava Nováka** byla Ladislavu Vycpálkovi vedle díla *Smetanova* v této době nejbližší a nejbezvýhradnější hodnotou a přechodně i prvotním vzorem pro vlastní uměleckou tvorbu. Proto referáty o *Novákových* skladbách počtem i rozsahem převyšují v této době Vycpálkovy literární projevy o dílech kteréhokoliv jiného skladatele. Již jeho první prací z tohoto oboru je rozsáhlá studie o písňovém díle *Vítězslava Nováka* uveřejněná pod pseudonymem *Ladislav Štiller*⁶⁵ v dubnu 1909 v časopise *Česká*

⁶⁰ *Hudební revue* V, 97, leden 1912.

⁶¹ *Hudební revue* V, 291, březen 1912.

⁶² *Hudební revue* VI, 461, květen 1913.

⁶³ *Foersterovy* nově vydané písně – *Hudební revue* VII, 231, leden–únor 1914.

⁶⁴ *Symfonie d-moll*, *Hudební revue* VII, 246, leden–únor 1914; Z hudby k Vrchlického Trilogii o Simsonovi, *Hudební revue* VII, 342, březen–duben 1914.

⁶⁵ Vycpálek použil k pseudonymu dívčího jména své matky, aby se *Novák* nedověděl, že psal článek on. Jeho autorství však brzy prozradil *Otakar Nebuška* v článku *O nejmladších z mladých*, *Hudební revue* II, 507, prosinec 1909.

revue.⁶⁶ Podává tu obsáhlý přehled *Novákovy* dosavadní písňové tvorby a jejich jednotlivých epoch; detailně rozebírá jeho tehdy poslední písňový cyklus *Noční nálady*. Všimá si podrobně obsahové náplně a stylu jednotlivých písní i celých cyklů; sleduje organickou linii vývoje *Novákovy* písňové tvorby od prvotní lyriky přes písně na slova lidové poesie, v nichž skladatel využil i hudebních prostředků lidové písňové tvořivosti, k psychologicky propracovanějším následujícím cyklům. Snažil se dobrat vývojového řádu a tvůrčích principů, na jejichž základě *Novákovo* písňové dílo vznikalo. Znovu se k němu vrací v listopadu 1912,⁶⁷ když referuje o koncertě z jeho písní ve Spolku pro pěstování písně. Poukazuje na *Novákovo* zakladatelské postavení v české moderní písni, ale reviduje své předchozí stanovisko o neustále vzestupné linii *Novákovy* písňové tvorby. Za ideově nejvyšší považuje cyklus *Údolí Nového království*.

Obsáhlé stati napsal i o *Novákových* sborech. V referátu o cyklu *Na domácí půdě*⁶⁸ ukazuje na skladatelovo objevné mistrovství, na skvělou sborovou techniku a na způsob, jakým mistrně vystihuje a prohlubuje obsah skladeb. Na jiném místě⁶⁹ klade kvality *Novákova Kyjova* jako vzor moderní sborové kompozice proti skladbám *Foersterovým*. Velmi nadšenou stať napsal i o cyklu *Novákových* sborů na slova Otokara Březiny.⁷⁰ Všimá si v ní vedle zvláštností hudebních vyjadřovacích prostředků a jejich vztahu k vystižení obsahu textů i ideové hodnoty tohoto cyklu: přirovnal jej v tomto ohledu k *Údolí Nového království*.

Se stejným porozuměním vítá i *Novákovy* klavírní novinky.⁷¹ Nejnadšenější jsou však Vycpálkovy referáty o *Novákových* velkých orchestrálních skladbách. Od roku 1912 vítá každoročně⁷² rozsáhlým oslavným referátem provedení *Novákovy Bouře*, kterou považuje vedle *Smetanovy Mé vlasti* za vrchol české programní symfonické tvorby. Rozepisuje se podrobně o stavbě celého díla, o instrumentaci, o tematické a polyfonické práci a zase i o společenském a historickém významu tohoto díla. Se stejným nadšením pak vítá podrobným referátem i premiéru orchestrální verze *Novákova Pana*.⁷³

Novákova díla působila na mladého Vycpálka, stejně jako vlastní osobnost jejich tvůrce, neobyčejně silně. Byly pro něj prvním záchytným bodem, vzorem a oporou, o níž se mohl opřít při tvorbě vlastních skladeb. Ty se mu staly podobně jako jeho ostatním současníkům – *Novákovým* žákům – předvzorem počáteční vývojové etapy, z níž se pak mohl rozlétnout k dalšímu samostatnému kompozičnímu vývoji.

⁶⁶ Lad. Štiller: *Písňové dílo Vítězslava Nováka*. Několik gloss k poslednímu opusu písní. Česká revue 1908–1909, č. 7, str. 406 ad.

⁶⁷ Hudební revue VI, 95, listopad 1912.

⁶⁸ Hudební revue IV, 539, listopad 1911.

⁶⁹ Hudební revue VI, 46, květen 1913.

⁷⁰ Hudební revue VII, 10, listopad 1913.

⁷¹ Pan a Exotikon, Hudební revue V, 97, leden 1912.

⁷² Hudební revue V, 339, duben 1912; VI, 211, leden 1913; VII, 342, březen–duben 1914.

⁷³ Hudební revue VI, 268, únor 1913.

Rovněž k umění **Josefa Suka** měl Ladislav Vycpálek od začátku velmi blízko. Je to patrné už v prvním referátu o *Pohádce léta*.⁷⁴ Vzhlíží tu s veškerou sympatií nejen k tomuto dílu, ale i k veškeré předchozí *Sukově* tvorbě. Poukazuje na souvislost *Asraela* a klavírního cyklu *O matince* s tímto dílem a vykládá podrobně program jednotlivých jeho částí. Zajímavý je Vycpálkův drobný postřeh z rozboru poslední části nazvané *Noc*. Poukazuje zde na melodie připomínající staré chorály a všímá si zejména jedné, jež sestupuje, až utkví na mixolydické septimě. Dovojuje, že tato melodie je jakýsi typus české moderny, který již dříve použil *Vítězslav Novák* v písni *Skonejšení* z cyklu *Údolí Nového království*, opíraje se o lidovou píseň moravskou. Vycpálek zde postřehl melodické vyjádření moravské modulace,⁷⁵ jednoho z nejtypičtějších obrátů moravské lidové písně, který se později vyskytne i v jeho vlastním díle.⁷⁶ Závěr referátu o *Pohádce léta* vyznívá ve spontánní manifest pro *Sukovo* dílo.

Jako taková upřímná vyznání vyznívají i všechny ostatní Vycpálkovy referáty o *Sukových* skladbách. Jeho obdiv k tomuto skladateli se však lišil od nadšení pro *Vítězslava Nováka*. Vyzdvihoval-li na *Novákových* dílech spíše hudební kvality a technické prostředky, jimiž nově vyjadřoval a osvětloval jejich obsah, u *Sukových* skladeb se rozepisuje především o jejich vlastním ideovém základu a o subjektivních dojmech, jež v něm vyvolávaly. Zaujaly jej v letech učení zcela *Novákova* osobnost, blíží se později spíše k niterněji založenému světu *Sukovu*. Proto také většina jeho nejnadšenějších referátů o *Sukových* dílech pochází až z doby, kdy už skončil studium u *Nováka*. Tento postoj je patrný z referátů, v nichž poukazuje na vývojovou linii *Sukova* umění,⁷⁷ i tam, kde se zastavuje u jednotlivých děl.⁷⁸ Dovedl se obšírně rozepsat i o *Sukově* skladebné technice a hudebním novátorství,⁷⁹ ale citový a niterný postoj k jeho dílům, který byl tak hluboký, že umožnil později i Vycpálkovu spolupráci na slovní formulaci vlastních *Sukových* myšlenek při tvorbě *Epilogu*, převládal u Ladislava Vycpálka již v tomto prvním vývojovém období.

Se zjevnými sympatiemi vítal Ladislav Vycpálek i skladby ostatních českých skladatelů své generace. V předválečných referátech o dvou významných orchestrálních novinách **Otakara Ostrčila**, o *Impromptus*⁸⁰ a o *Suitě c-moll*,⁸¹ stručně naznačuje vývoj *Ostr-*

⁷⁴ Národ II, č. 5, str. 7, 5. února 1909.

⁷⁵ O moravské modulaci viz Leoš Janáček, O hudební stránce národních písní moravských, úvod ke sbírce *Františka Bartoše Národní písně moravské nově nasbírané*, Praha 1901, přetištěno v knize *Leoš Janáček o lidové písni*. Praha : SNKLHU, 1955, str. 321 ad.

⁷⁶ Např. při slovech *Když člověka k hrobu vezú v Kantátě o posledních věcech člověka*.

⁷⁷ Hudební revue V, 187, únor 1912.

⁷⁸ O *Symfonii E-dur* v Hudební revui VII, 244–245, leden – únor 1914; o *suitě Pod jabloní*, Hudební revue V, 408, květen 1912.

⁷⁹ V rozboru *Sukových mužských sborů* op. 32, Hudební revue VII, 183, leden – únor 1914.

⁸⁰ Hudební revue V, 407, květen 1912.

⁸¹ Hudební revue VII, 341, březen–duben 1914.

čilovy tvorby v současné době a vítá stylové novum, se kterým *Ostrčil* v *Impromptus* přichází. Oceňuje polyfonické ustrojení této skladby a skladatelovo velké kontrapunktické umění, vytýká však, že v této skladbě je právě v přemíře kontrapunktu mnoho chtěného a málo cítěného. Ve *Suitě c-moll* nachází pak Ladislav Vycpálek nový velký *Ostrčilův* pokrok. Naráží na její mahlerovství, ale cení si jí více než děl *Mahlerových* pro její poetické založení a myšlenkovou vytříbenost. Nadšeně píše o novém polyfonním založení této skladby, o jeho harmonických důsledcích a o skvělé stavbě díla.⁸²

Jediný Vycpálkův předválečný referát o skladbě *Otakara Zicha*,⁸³ o písňovém cyklu *Matičce* na slova *Jana Nerudy*, vyznívá nepříznivě. Vytýká nesoulad mezi prostými verši *Nerudovými* a konstruktivní, chtěně moderní hudbou. Velmi odsuzuje *Zichovo* násilné zacházení s lidským hlasem, jehož melodická linie byla do skladby podle Vycpálkova mínění vkomponována ex post, a to ještě špatně.

S velkou sympatií vítá Ladislav Vycpálek naproti tomu premiéru *Symfonie es-moll Rudolfa Karla*.⁸⁴ Připomíná skladatelův dosavadní vývoj a detailně se zabývá touto skladbou. Poukazuje na její polyfonii, barvitou instrumentaci a zejména na bohatou tematickou práci, jež z přemíry hudebních myšlenek a různotvárnosti jejich zpracování zaviňuje až přílišný rozsah symfonie.

Pochvalné uznání vyslovuje Vycpálek i ouvertuře k *Maeterlinckově* pohádkové hře *Modrý pták Jaroslava Křičky*:⁸⁵ oceňuje její logickou formu a noblesní instrumentaci. Zdůrazňuje, že zde skladatel promítl vlastní touhy a hledání na pozadí díla *Maeterlinckova*.

S nadšením vítá symfonické skladby mladšího *Otakara Jeremiáše*, *Jarní ouverturu*⁸⁶ a *I. symfonii c-moll*. Oceňuje sílu *Jeremiášova* talentu, svěžest, vzruch a upřímnost jeho hudby. Chválí široký dech témat, plnou a barvitou instrumentaci. Očekává s nadějí a důvěrou výsledky dalšího *Jeremiášova* tvoření.

Ve svých pravidelných referátech o filharmonických koncertech byl Ladislav Vycpálek povinen vyjádřit i své názory na průměrnou a podprůměrnou současnou i starší domácí produkci, jež byla v České filharmonii hrána. Vycpálek dovede v těchto skladbách vždy na první poslech spolehlivě poznat, že jde o díla myšlenkově méně závažná, jež nemají naději na další život. Dovede u těchto skladeb i ocenit solidní a čistou hudební práci, např. v předehře k opeře *Josefa Nešvery Lesní vzduch*,⁸⁷ stejně jako odsoudit zásadní chyby, jako

⁸² *Jako celek působí velkolepě, neboť má ve svých pěti větách vnitřní růst, jenž jest ovšem korunován závěrečnou fugou, nejkrásnějším a také nejosobitějším číslem celé suity. Slunce – radost je výslednicí její, výslednicí díla, které znamená veliké plus tvorby nejen Ostrčilovy, ale i naší vůbec.* (tamtéž)

⁸³ Hudební revue VII, 247, leden–únor 1914.

⁸⁴ Hudební revue VI, 391, duben 1913.

⁸⁵ Hudební revue V, 342, duben 1912.

⁸⁶ Hudební revue VII, 246, leden–únor 1914.

⁸⁷ Hudební revue VI, 392, duben 1913.

je jednostranná virtuosita *Houslového koncertu*, který napsal **Fran Lhotka**,⁸⁸ v Chorvatsku působící skladatel českého původu, nebo sporná koncepce symfonické básně **Ladislava Prokopa** *Vypravování pana učitele*.⁸⁹

Ze starších velikánů německé hudby byla zejména tvorba **Johanna Sebastiana Bacha** předmětem Vycpálkova neutuchajícího obdivu. Již záhy po zahájení spolupráce v Hudební revue vychází jeho článek o nových *Bachových* biografiích,⁹⁰ ve kterém prokazuje znalost dosavadní bachovské literatury i *Bachovy* hudby. Poukazuje v něm na hluboké pěstění *Bachova* kultu zásluhou *Vincenta d'Indyho* v pařížské Schola cantorum a na nedostatečnou znalost *Bachova* díla u nás. V závěru tohoto článku vyzývá k rozsáhlejšímu a soustavnějšímu pěstování *Bachovy* hudby.⁹¹ Nadšeně vítá pražské provedení *Bachovy Mše h-moll*, jež připravily 7. ledna 1913 pražské německé spolky za řízení Gerharda von Keuslera.⁹² Zdůrazňuje syntetický charakter tohoto díla a vůli jeho tvůrce podat v něm veškeré umění. Prohlašuje dílo za neopakovatelné a nedostižitelné, k němuž lze přirovnat jen *Beethovenovu Missu solemnis* pro její dramatičnost. Po stránce čistě hudební tematické práce prohlašuje však Vycpálek toto dílo za vrcholný projev lidského genia. Superlativy nešetří ani v referátech o ostatních *Bachových* skladbách. Ukazuje na vrcholné variační umění v *Bachově* houslové *Ciacconě*,⁹³ na hloubku prožitku *Adagia* jeho *Houslového koncertu E-dur*⁹⁴ i na zvukovou a formální dokonalost *Braniborského koncertu G-dur*.⁹⁵ Umění *J. S. Bacha*, největšího polyfonika všech dob, bylo Ladislavu Vycpálkovi vzorem nejvyšší dokonalosti hudební kompozice i světlem, které pronikavě ozářilo jeho vlastní tvůrčí cestu.

S obdivem uvítal Vycpálek i pražské provedení *Varhanního koncertu d-moll* velkého *Bachova* současníka **Georga Friedricha Händela**.⁹⁶

Jako vrcholné hodnoty a opěrné body hudebního vývoje přijímal i díla vídeňských klasiků **Wolfganga Amadea Mozarta** a **Ludwiga van Beethovena**. Jasnost a pregnanci *Mozartových* témat⁹⁷ i neselhávající stavbu a hrdinské obrazy děl *Beethovenových* připomíná vždy co pilíře vývoje moderního hudebního vyjadřování.

⁸⁸ Hudební revue VII, 245, leden–únor 1914.

⁸⁹ Hudební revue VI, 330, březen 1913.

⁹⁰ *Ph. Woltrum: Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 2 svazky; *A. Pirro: Johann Sebastian Bach*, übersetzt von B. Engelke, Schuster & Löffler, Berlin; Hudební revue IV, 538, 1911.

⁹¹ *Goethovo více světla nechť se mění pro hudebníka v heslo více Bacha!* (tamtéž, 539)

⁹² Hudební revue VI, 272, únor 1912.

⁹³ Hudební revue VII, 93, listopad 1913.

⁹⁴ tamtéž

⁹⁵ tamtéž

⁹⁶ Hudební revue V, 188, únor 1912.

⁹⁷ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

Dílům německých romantiků, jejichž založení neodpovídalo plně Vycpálkově povaze, nevěnoval příliš mnoho pozornosti a detailních rozborů. Uznává velké mistrovství *Klavírního koncertu Roberta Schumanna*,⁹⁸ průbojnickví *Franze Liszta v Dantovské symfonii*;⁹⁹ i dramatickou sílu a objevnost děl *Richarda Wagnera*¹⁰⁰ bez delšího zastavení u těchto skladeb nebo u osobností jejich tvůrců.

Se stejným uznáním píše i referáty o skladbách *Johannese Brahmsa a Antona Brucknera*. Podivuje se neselhávající hudebnosti *Brahmsova Houslového koncertu*¹⁰¹ a jeho *Akademické ouvertury*¹⁰² i monumentální stavbě *Brucknerovy V. symfonie*.¹⁰³

Větší pozornost věnuje Ladislav Vycpálek skladbám současného německého kontrapunktika *Maxe Regera*. Pochvalně píše o jeho velkém polyfonickém umění ve *Variacích a fuze na veselé téma Hillerovo*¹⁰⁴ a o neselhávající stavebné logice a gradační plynulosti této skladby. Mnohem kritičtěji se však staví k *Regerově Veseloherní ouvertuře*.¹⁰⁵ Pozastavuje se nad nesrovnalostí mezi programem skladby a její rytmickou, tematickou a harmonickou jednotvárností. Odsuzuje kontrapunktické umělosti, které jsou samoúčelné a nestojí ve službě obsahu skladby. V posudku o skladatelově *Koncertu ve starém slohu op. 123*¹⁰⁶ vymezuje pak rozdíl mezi polyfonickou prací v *Regerových* skladbách a mezi moderním pojetím polyfonie, které se stalo i jeho vlastní tvůrčí metodou.¹⁰⁷

Velmi podrobně se Ladislav Vycpálek rozepisuje o skladbách dvou nejvýznamnějších německých skladatelů té doby – *Gustava Mahlera a Richarda Strausse*. Je z nich patrné, že i na Ladislava Vycpálka působila pražská provedení Mahlerových monumentálních skladeb silným dojmem. V dlouhých referátech¹⁰⁸ podrobně rozebírá jednotlivé části jeho děl a rozepisuje se o jejich stavební a ideové velikosti. *Mahlerovu* zvláštní hudební ironii, se kterou zakládá některé pasáže svých symfonických děl na triviálních hudebních

⁹⁸ Hudební revue VI, 91, listopad 1912.

⁹⁹ Hudební revue V, 91, leden 1912; VI, 330, březen 1913.

¹⁰⁰ Hudební revue V, 91, leden 1912.

¹⁰¹ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹⁰² Hudební revue VII, 94, listopad 1913.

¹⁰³ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹⁰⁴ Hudební revue V, 42, prosinec 1911.

¹⁰⁵ Hudební revue V, 187, únor 1912.

¹⁰⁶ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹⁰⁷ *Regerův Koncert ve starém slohu má všechny značky umění svého původce; má opět svá plus (živost a polyfonii, ovšem ne polyfonii moderního pojetí, přísně tematickou a bezohlednou, nýbrž polyfonii, pozůstávající více méně z akordických tónů a stupnicových řad) a má opět i svá minus (přes svůj název neliší se valně od předchozích opusů, instrumentace jest šedivá a předivo hlasové bývá stupňováno k zmatenosti). Nejlepší jest asi pomalá věta, neboť v ní převládá cit nad umělostí.* (tamtéž)

¹⁰⁸ O *II. symfonii c moll* Hudební revue VII, 146; o *VIII. symfonii Es dur* Hudební revue V, 415; o *Písni o zemi* Hudební revue VI, 468. O možném přesahu tématu druhé, tj. finální věty *Mahlerovy VIII. symfonii Es dur* do Vycpálkovy vlastní tvorby viz Jaroslav Smolka: Ladislav Vycpálek. Tvůrčí vývoj (viz zde pozn. 1. str. 64–65).

myšlenkách, však odmítá. Staví se k ní velmi kriticky a považuje ji za důsledek *Mahlerova* chybného pojetí lidovosti v hudbě. Shoduje se tu do značné míry s paradoxem, který – údajně podle *Antonína Dvořáka* – napsal do paměti *O sobě a o jiných Vítězslav Novák*:¹⁰⁹ *Mám Mahlera rád, ačkoliv ho nemohu vystát*. Za tímto postojem však nelze vidět jen *Novákův* vliv, ale i celkovou morální rigoróznost, jež *Vycpálkovi* v mládí nedovolila přijmout s pochopením originální metaforiku hudební poetiky *Gustava Mahlera*. Nutno ovšem konstatovat, že právě postoj k tvorbě tohoto skladatele je v rozporu s tím, jak se k jeho odkazu stavěla v dalším 20. století a staví i dnes velká většina světové hudební veřejnosti. Obdobně pohlížel na vliv *Mahlerovy* hudby v současných českých skladbách, např. v *Ostrčilově Suitě c moll*, jejíž *mahlerovství* vítá, protože je podle něj prosto jakékoliv triviality. Na *Mahlerovu* hudbu jako na geniální umění má *Vycpálek* nejvyšší měřítko. A tu shledává, že vedle největších jsou u *Mahlera* i skladby slabší. Píše například, že *Mahlerovo* zhudebnění druhého dílu *Fausta* ve druhé části *VIII. symfonie* není kongeniální Goethově literární předloze.

Stejně tak v dílech *Richarda Strausse* vyzdvihuje *Vycpálek* technické mistrovství a originalitu. Nemůže se však smířit s ideovou svévolností, která vládne v jeho skladbách. Pozorně sleduje *Straussův* vývoj podle jeho skladeb z mládí¹¹⁰ a podle *Steinitzerovy* biografie tohoto skladatele,¹¹¹ jejíž vydání přes některé výhrady s povděkem vítá. Za nejsvěžejší a nejcennější *Straussovo* dílo pokládá *Enšpíglova šibalství*,¹¹² protože jeho výrazné vyjadřovací specifikum zde nabylo posvěcení národní látkou. Oceňuje i výrazovou sílu a účinnost symfonické básně *Život hrdinův*,¹¹³ kritizuje však její egoismus, autoglorifikaci skladatelovu a jeho nevybíravost v silných efektech. Nemůže se konečně smířit ani s nerovnováhou v kvalitě *Straussových* děl, když po *Salome* bylo v Praze uvedeno jako novinka jeho bombastické a bezobsažné *Festliches Praeludium*.¹¹⁴

Stručnými referáty odbývá *Vycpálek* i německou podprůměrnou dobovou produkci, která byla na našich filharmonických koncertech občas hrávána. Spolehlivě odhaluje *straussovské* epigonství *Boehovy* symfonické básně *Ostrov čarodějky Kirké*,¹¹⁵ myšlenkovou chudobu *Bantockovy Overturey k řecké truchlohře* i nedostatky *Stockových Variací na vlastní téma*.¹¹⁶

¹⁰⁹ Viz výše poznámku 33, u *Nováka*² str. 64.

¹¹⁰ Hudební revue VI, 330, březen 1913.

¹¹¹ Hudební revue V, 110, leden 1912.

¹¹² Hudební revue VI, 330, březen 1913.

¹¹³ Hudební revue V, 408, květen 1912.

¹¹⁴ Hudební revue VII, 342, březen–duben 1914.

¹¹⁵ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹¹⁶ Hudební revue V, 342, duben 1912.

Velkou pozornost věnoval i dílům francouzské hudby. Pražská provedení velkých symfonických skladeb **Hectora Berlioz** *Romeo a Julie*,¹¹⁷ *Fantastické symfonie*¹¹⁸ a *Lelia*¹¹⁹ komentoval rozměrnými články, v nichž poukázal na zakladatelský význam *Berliozova* díla v oboru programní hudby i na novátorství, s jakým tento mistr posunul daleko vpřed vývoj hudebního vyjadřování. Rozlišuje mezi genialitou *Fantastické symfonie* a kuriozitou slabšího *Lelia* a ukazuje na vnitřní hudební sjednocení *Fantastické symfonie* proti vnějšímu ujednocení slovem v *Lelii*. Nadšeně vítá i provedení *Harolda v Itálii* v České filharmonii.¹²⁰

Vycpálek se dovede obdivovat i důmyslné tematické práci **Camille Saint-Saëne** *Symfonie c-moll*,¹²¹ ale teprve v díle **Césara Francka** počíná oblast, která je Vycpálkovi z francouzské hudby nejbližší. U příležitosti pražské premiéry jeho *Symfonických variací pro klavír a orchestr*¹²² vzdává hold tomuto mistru a vyzdvihuje muzikální sílu a zhuštěnost hudebního projevu v jeho skladbách. Srovnává jeho sloh se slohem *Berliozovým* a prohlašuje *Franckovu* hudbu za méně objevnou, ale hudebně silnější a oproti *Berliozovi* dosud živou v tvorbě současně tvořících *Franckových* žáků. Z nich ctil Ladislav Vycpálek především **Vincenta d'Indyho**, skladatele, v jehož díle a tvůrčí metodě našel odpovědi na otázky své vlastní skladatelské problematiky a výsledky, obdobné vlastním tvůrčím snahám. Proto reagoval na *d'Indyho* hudbu velmi citlivě. Zmiňuje se o něm už v recenzi *Welleszova* článku o vývoji nejnovější francouzské hudby.¹²³ U příležitosti koncertu z děl soudobých francouzských skladatelů¹²⁴ pak objasňuje základní znaky *d'Indyho* umění. Oceňuje modernizovanou, logicky založenou a vybudovanou klasickou formu, duchaplnou tematickou práci polyfonního charakteru a moderní kontrapunktický a harmonický projev, vyřešený vždy logickou cestou. Jeho hudbu považuje za umění, jež pokračující v tradici, je samo branou do nových hudebních světů. Za nejvyspělejší díla *d'Indyho* v této době považuje *II. symfonii Jour d'été à la montagne*, *Souvenirs*, *Istar*, *Houslovou* a *Klavírní sonátu*. Vycpálek dále vyzdvihuje *d'Indyho* pečlivost, s jakou pěstuje kult díla *Bachova*,¹²⁵ studuje díla německých klasiků a snaží se navázat na zdravé tradice francouzské domácí hudby.¹²⁶ Ukazuje i na motivickou střídmost *d'Indyho* hudby a na dokonalé

¹¹⁷ Hudební revue VII, 92, listopad 1913.

¹¹⁸ Hudební revue VII, 416, květen 1914.

¹¹⁹ tamtéž

¹²⁰ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹²¹ Hudební revue V, 188, únor 1912.

¹²² 23. listopadu 1913. Hudební revue VII, 149, prosinec 1913.

¹²³ Hudební revue IV, 401, červenec 1911.

¹²⁴ 27. října 1912. Hudební revue VI, 92, listopad 1912.

¹²⁵ Hudební revue IV, 538, 1911.

¹²⁶ Hudební revue VI, 459, květen 1913.

využití hudebních myšlenek v motivických kombinacích, umělé kontrapunktické práci a harmonii. Cení si konečně proporcí, v jakých je v *d'Indyho* hudbě vyvážena rozumová práce, duchaplnost a citová hloubka. Hudební projev *d'Indyho* zaujal Ladislava Vycpálka do té míry, že pečlivě prostudoval nejen jeho hudební díla, ale i teoretický spis *Cours de composition musicale*.¹²⁷

Ladislava Vycpálka zaujala i originální hudba **Clauda Debussyho**. Ve své recenzi *Setaccioliho* spisu o *Debussy*¹²⁸ hájí oprávněnost skladatelova hudebního stylu, i když zdůrazňuje jeho neopakovatelnost, a staví se zejména za *Pelléase a Melisandu* a za *Smyčcový kvartet*. Jinde¹²⁹ obdivuje zajímavost a osobitost jeho skladeb, ale dochází k závěru, že konec konců nejsou ničím jiným, než zajímavými problémy, křehkými hříčkami.

Z mladších francouzských skladatelů oceňuje zejména **Maurice Ravela**, který podle něj spojuje ve svých dílech dokonalost formy, jakou mají díla *d'Indyho*, a logicky usoustavěnou harmonickou rafinovanost *Debussyho*,¹³⁰ dále **Paula Dukase**¹³¹ pro jeho skvělou instrumentaci a **Alberta Roussela**.¹³²

Sympatický byl v této době i Vycpálkův poměr k tradici ruské hudby, z níž si cenil nejvíce děl **Michaila Ivanoviče Glinky**, **Modesta Petroviče Musorgského** a **Alexandra Porfyjeviče Borodina**.¹³³ Vážil si i velké hudebnosti děl **Petra Ilije Čajkovského**, jeho *Osudivé symfonii* (IV.) však vytýkal, že ve srovnání se stejnojmenným dílem Beethovenovým nespĺňuje dost dobře svůj název.¹³⁴ Obdivuje se i skvělé instrumentaci suity z opery *O caru Saltánovi* **Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova** a **Anatolije Konstantinoviče Ljadova Kikimory**.¹³⁵ Ze soudobé ruské tvorby se dovedl nadchnout zejména díly **Sergeje Ivanoviče Tanějeva** pro jeho harmonickou a kontrapunktickou potenci, v níž jej prohlásil za suverénního vládce.¹³⁶ Hlubším dojmem však na něj nezapůsobily skladby **Alexandra Konstantinoviče Glazunova**¹³⁷ ani **Sergeje Vasiljeviče Rachmaninova**.¹³⁸

¹²⁷ tamtéž

¹²⁸ *Giuseppe Setaccioli: Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie*. Übersetzt F. Spiro. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911. Hudební revue V, 79.

¹²⁹ Hudební revue VI, 92, listopad 1912.

¹³⁰ Hudební revue VI, 92, listopad 1912.

¹³¹ tamtéž

¹³² Hudební revue VII, 245, leden–únor 1914.

¹³³ Hudební revue VII, 149, prosinec 1913.

¹³⁴ Hudební revue VII, 144 (1913), o *Slavnostní předejře 1812*, Hudební revue V, 92 (1912).

¹³⁵ Hudební revue VII, 146.

¹³⁶ tamtéž

¹³⁷ O *Houslovém koncertu*, Hudební revue VII, 146 (1913).

¹³⁸ O *Klavírním koncertu č. 2 c moll*, Hudební revue V, 92 (1912).

4. Za první světové války

Začátek války s sebou přinesl mnoho pronikavých změn v pražském hudebním životě i ve Vycpálkově okolí. Hudební časopisy v tomto roce začaly vycházet opožděně: Smetana na konci listopadu a Hudební revue dokonce až začátkem roku 1915. Vycházely dále pravidelně, ale v omezeném rozsahu. Někteří přispěvatelé Hudební revue odešli do války, Vycpálek však v této době stále udržoval osobní přátelství se svými druhy ze studií u *Vítězslava Nováka* a z Hudební revue. K nim nyní přistupuje i kritik a pozdější operní režisér *Ota Zitek*, se kterým se velmi sblížil. Ze starších skladatelů se za války osobně přimyká k *Josefu Sukovi*, jenž v posledním válečném roce prosazuje – po devíti letech od vzniku díla – první provedení Vycpálkova Smyčcového kvartetu C dur, op. 3, v Českém kvartetu.¹³⁹ V této době se mění i Vycpálkův osobní poměr k *Vítězslavu Novákovi*. Ruku v ruce s uměleckým osamostatňováním a vymaňováním z vlivů hudby *Vítězslava Nováka* přichází nyní i usilovná snaha o osamostatnění názorové. Vycpálek stále jasněji cítí, že *Nováková* osobnost a jeho umění mu byly spolehlivou oporou na počátku vlastní umělecké dráhy, ale že by se nyní na vyšším vývojovém stupni mohly stát retardační silou, jež by zabraňovala jeho samostatnému a svéráznému uměleckému vývoji. Proto se začíná vymaňovat z vlivu svého učitele a nalézá i kritický postoj k jeho současné tvorbě, což brzy potom vedlo až k příkré osobní roztržce a konci přátelství obou skladatelů.¹⁴⁰

Počátkem války rázem přestaly veškeré polemické kampaně a nepřátelství mezi skupinami kolem časopisů Hudební revue a Smetana. Časem se ještě vyskytly narážky a drobné recidivy, jež však hrály v porovnání s předválečnou situací malou úlohu. Do popředí veřejného zájmu se dostaly nové problémy a úkoly, jež se mnohem těsněji a konkrétněji týkaly potřeb národního života. Rakouský militarismus a policejní persekuce, jež byla v Praze v době války nastolena, vyvolaly brzy vlny odboje a protestů proti válce a proti rakousko-uherské nadvládě. Zatýkáni, procesy s českými politiky, novináři a popravy českých vojáků měly za následek vytváření odbojné atmosféry, která byla živena i stále určitějšími a častějšími zprávami o úspěších českých politiků v zahraničí a o nadějích na státní osamostatnění. V českém umění to mělo za následek vedle protiválečné tendence, censurou ovšem všemožně potlačované, především všeobecný příklon ke všemu, co bylo v naší

¹³⁹ Podle sdělení skladatele.

¹⁴⁰ Došlo k ní u příležitosti zveřejnění Vycpálkovy kritiky o *Novákově opeře Karlštejn* (v Lumíru XLV, 90). Vycpálek vyzvedl velmi vysoko hudební kvality této opery, krásu jejích motivů, bohatství polyfonie a skvělou instrumentaci, vrhl však velmi kritický pohled na zpěvní projev postav opery, který shledal stereotypním a chudým citovou notou. Vytkl *Novákoví*, že zde nevytvořil lidské typy, jaké jsou individualizovaným a charakteristickým zpěvním projevem vytvářeny v každém mistrovském operním díle, ale jen schematické postavy, jež nepřerůstají charakteristiku danou v libretu. *Vítězslava Nováka* se tento odsudek velmi hluboce osobně dotkl. Vzpomínal pak na tuto záležitost velmi trpce ještě na konci života, když psal druhý díl svých pamětí a věnoval jí zde několik stran (NOVÁK, V. *O sobě a o jiných*. Praha : Editio Supraphon, 1970 (I. díl druhé, II. díl první vydání), str. 218–220. Pojal podezření, že mu Ladislav Vycpálek chce touto kritikou uškodit, a rázně skoncoval své hluboké přátelství s ním.

kultuře skutečně národní, velké a pokrokové. Válečná doba byla jednoznačnou prověrkou, v níž se jasně ukázalo, co z odkazu našeho národního umění je živé a skutečně lidové. To se pak také stalo východiskem nové, aktuálně zaměřené soudobé tvorby. Převratné válečné dění mělo na citlivou a vnímavou osobnost Ladislava Vycpálka značný vliv. Obě tyto základní tendence českého umění, protiválečná i bojově vlastenecká, se záhy projeví v jeho teoretických názorech i tvorbě. Skladatel nyní pozorně naslouchá tepu soudobého života a na základě nových životních potřeb národa prohlubuje a mění svůj poměr k tradici české hudby a celé národní kultury.

Nová společenská situace, kterou přinesla první světová válka, zásadně poznamenala české veřejné vědomí: posílila a aktualizovala vlastenecké cítění i protirakouské postoje, oživila touhu po samostatném státu. Tím vším žil Ladislav Vycpálek velmi intenzívně a záhy se to projevilo i v jeho hudebně kritických postojích – tím spíš, jak se v tomto ideovém smyslu nápadně proměnila také repertoárová náplň pražského koncertního života. Tato proměna se výrazně projevila i v jeho skladatelské tvorbě.

Právě v aktuálních souvislostech za první světové války vzrůstá pro Ladislava Vycpálka význam **české a moravské lidové písňové kultury**. I v tomto směru, stejně jako ve vztahu ke všem ostatním složkám naší národní kultury, se nyní projevuje jeho vyhraněné a uvědomělé vlastenectví. Vzhledem k tomu, že jeho články o *lidové písni* jsou nejen projevy kritika, ale především skladatele, zůstaly v textu mé monografie (viz pozn. 1, str. 94–111); proto je neprobírám zde.

Uvědoměle bojovným a vlastenecky zaměřeným tónem vyznívá již Vycpálkův článek o staré české vokální hudbě, o níž se rozepsal u příležitosti historického koncertu pořádaného Pražským Hlaholem k 500. výročí upálení Mistra Jana Husa roku 1915. Vycpálek ve svém referátu poukazuje na záslušnost tohoto koncertu, na kterém jsou živě provozovány hudební skladby z nejslavnějších období našich národních dějin – z doby husitské a bratrské. Objasňuje historické podmínky vzniku těchto písní a jejich vyhraněnou užítost v době vzniku. Ukazuje na agitační a propagační charakter husitských písní a jejich bojový ráz. Nejdříve charakterizuje texty a teprve pak jejich hudební bohatství. Zde si skladatel zvláště všímá mohutného citového účinku a hloubky písně *Jezu Kriste, šchedrý kněže*, které o mnoho let později použil v *Českém requiem* a v první chorálové fantasii ze *Vzhůru srdce*, i bojovnosti a strhující síly husitské písně *Ktož sú boží bojovníci*, jejíž výrazný názvuk ocitoval brzy nato v mužském sboru *Boj nyníjší*.

Zmiňuje se dále o hudebních krásách písní bratrského období, ale všímá si, že neměly ve své době tak široký společenský dosah, jako písně husitské.¹⁴¹ V závěru referátu vyzvedá aktuálnost těchto písní a význam husitské tradice pro současný boj národa.¹⁴²

¹⁴¹ Hudební revue VIII, 242, červen 1915.

¹⁴² *Písně druhého oddílu (bratrské) zaujaly tedy nás jako hudebníky, písně prvního oddílu zaujaly nás nejen hudebně, ale i národně a lidsky.* (tamtéž)

S podobným nadšením vítá skladatel i provedení prvních českých duchovních písní *Hospodine pomiluj ny* a *Svatý Václave* na koncertě Hlaholu v květnu 1917.¹⁴³

České hudby 18. a počátku 19. století se Ladislav Vycpálek dotýká u příležitosti historického koncertu České filharmonie 1. ledna 1917, na němž byla provedena **Jana Václava Stamice** *Symfonie D-dur*, **Jana Ladislava Dusíka** *Koncert pro klavír Es-dur* a **Jana Václava Kalivody** *Symfonie č. 5*.¹⁴⁴ Rozepisuje se zejména o *Stamicovi*. Připomíná *Riemannův* objev priority novodobé sonátové formy u tohoto skladatele a jeho český původ. Pozastavuje se nad tím, že ještě nikdo z českých hudebních vědců otázku českého původu a vlivu českého prostředí na *Stamicovu* tvorbu neprozkoumal a prohlašuje tuto práci za jeden z nejdůležitějších úkolů české hudební historiografie. *Symfonii* klade jako hudební skladbu velmi vysoko. Všimá si jadrnosti témat a plynulosti formy tohoto díla. Zvláště se zastavuje u tria menuetu, jehož melodie mu upomíná na typ stoupavého nápěvu, objevujícího se od prvních počátků naší hudby a použitého pak i *Bedřichem Smetanou* v poutní písni v *Tajemství*. *Dusíkův* koncert oceňuje jako stylově čistý, ale nenalézá v něm osobitější zabarvení. *Kalivodovu* symfonii pak označuje za skladbu zcela konvenční, prodchnutou tónem měšťácké romantiky hudby z poloviny minulého století.

Ze starších současníků *Bedřicha Smetany* věnoval Vycpálek ve svých referátech jen episodicky pozornost **Pavlu Křížkovskému**. U příležitosti koncertu Pěveckého sdružení moravských učitelů 29. 12. 1917 v Obecním domě¹⁴⁵ se rozepisuje o jeho sborovém díle, jež hodnotí velmi vysoko. Zdůrazňuje *Křížkovského* zakladatelský význam pro českou sborovou tvorbu. Všimá si lidovosti skladatelových sborů a srovnává je se sbory *Smetanovými*, aby pak oba mistry prohlásil za slavné koryfeje našich skladeb tohoto druhu. *Křížkovského* způsob upravování lidových písní se v této době stal rovněž Vycpálkovým východiskem při tvorbě vlastních sborových úprav.

V letech první světové války se u Ladislava Vycpálka hlásí nový vroucí a nadšený příklon k dílu **Bedřicha Smetany**. Skladatel záhy dochází k ocenění nového celonárodního významu díla tohoto mistra, jež se právě za války znovu prověřuje jako nejideovější, nejpokrokovější a nejaktuálnější z celé naší národní kultury. Hned na počátku roku 1915, kdy začíná znovu vycházet *Hudební revue*, píše nadšený referát o koncertě Pražského Hlaholu ze sborových skladeb *Bedřicha Smetany*.¹⁴⁶ Připomíná význam *Smetanovy* sborové tvorby pro vývoj tohoto žánru v české hudbě a její stálou živost a aktuálnost. Dále charakterizuje jednotlivé sbory a poukazuje na jejich různotvárnost a výrazové bohatství.

¹⁴³ *K našemu sluchu živě zaléhaly zvuky nejslavnější epochy našich dějin, zvuky, které nám zněly přes vzdálenost několika staletí ku podivu známě, bratrsky mužně, sestersky vroucně, zvuky, ve kterých jsme pojednou poznávali sebe, a nejen to, poznávali jsme sebe, jací jsme byli, když nás vedla veliká myšlenka, z nás – jen z nás – rostlá a námi – jen námi – realizovaná. Veliká doba z oněch zpěvů plynula před našima očima, doba víry a síly. Slavně bylo při tom v duši, leč i teskno.* *Hudební revue X*, 378 (červen 1917).

¹⁴⁴ *Hudební revue X*, 190, leden 1917.

¹⁴⁵ *Hudební revue XI*, 166, leden 1918.

¹⁴⁶ *Hudební revue VIII*, 109.

Zmíněné zintenzívnění poměru Ladislava Vycpálka k tvorbě a ideovému odkazu *Bedřicha Smetany* za první světové války je výrazně patrné ve všech jeho referátech o mistrovských skladbách z té doby: o kantátě *Česká píseň*,¹⁴⁷ další – snad jakoby opravné – kritice na *České tance*,¹⁴⁸ *Pražský karneval*,¹⁴⁹ sbory,¹⁵⁰ *Večerní písně*¹⁵¹ a na dua *Z domoviny*.¹⁵²

Zvláštní pozornost se stupňovaným výrazem nadšené adorace vyznívá v jeho referátech o slavnostních válečných provedeních cyklu *Má vlast*.¹⁵³

Poukazuje tu zejména na politický a vlastenecký význam hudby i vůbec působení osobnosti *Bedřicha Smetany* a zdůrazňuje pravý smysl národních tradic, které jeho přínos spolutvoří. Snad nejvýraznější je, a v tomto smyslu vyznívá přímo vizionářsky, jeho vroucí smetanovské vyznání v referátu o pražských slavnostech na jeho počest v létě 1917.¹⁵⁴

Ladislav Vycpálek si byl vědom i širších národních a kulturních souvislostí *Smetanova* odkazu. Nejednou srovnával skladatele i s umělci ostatních oborů. *Smetanu, Jana Nerudu* a *Mikoláše Alše* označil za proroky nového času, svobody českého národa.¹⁵⁵

¹⁴⁷ Hudební revue VIII, 108 a X, 378.

¹⁴⁸ Lumír XLV, 381.

¹⁴⁹ Hudební revue IX, 38.

¹⁵⁰ Hudební revue VIII, 108 a Lumír XLVI, 478.

¹⁵¹ Hudební revue VIII, 108.

¹⁵² Hudební revue IX, 28.

¹⁵³ Hudební revue IX, 141, X, 96, X, 190, Lumír XLVII, 335.

¹⁵⁴ *Slavnosti Smetanovské měly letos širší základnu a skvělejší průběh než kdy jindy. Kdo prožíval poslední tři léta s poctivým srdcem a čistou duší, nepodiví se tomu, neboť seznal následující: Od počátku války jsme svědky vždy naléhavějšího předpodstatnění Smetanova; geniální skladatel a tvůrce národní hudby změnil se takřka před našima očima v mohutného proroka lidu českého a v laskavého otce národa. Od počátku války změnil se i náš poměr k němu; úcta k velikánu přerodila se v lásku dítěte k otci, jenž nám – malomyslným – hodil z věku do věku mocnou kotvu důvěry v naši budoucnost, a podav nám ruku, povzbudil nás, abychom duchem neklesali, ale doufali, milovali a pevně věřili jako on. A dnes cítíme, že také on to byl, jenž dávno před námi hrdě a zase až dojemně pronesl do světa náš český program, leč ne slovem, třebaš i sebepádnějším, nikoli, nýbrž uměleckým dílem, nejkrásnějším a nejucudnějším, jaké se u nás napsalo, *Mou vlasti*. To dobře pocítujeme. Rok co rok se tedy vyrovnáváme vděčně s jeho dílem, které nás nasycuje jako chléb ve zdejší a září jako hranice v temnotách; rok co rok jdeme v květnu do svatyně jeho osmi zpěvoher, abychom viděli sebe, českou duši minulosti i přítomnosti; rok co rok toužíme vyslechnouti jeho komorní zpověď, jež nám tak jasně a mateřsky praví, že není vykoupení bez utrpení. Vidíme dobře, že Smetana jest naším buditelem, jedním z těch, kteří pomáhali a pomáhají ubitý národ křísiti. Snad jest buditelem časově posledním; kdož to ví? Silou a naléhavostí jest však jedním z prvních, neboť jeho hlas zvučí nejkrovověji, jeho řeč hovoří nejvroucněji, jeho slova promlouvají nejpřesvědčivěji. Je div, že ho milujeme vždy oddaněji, je div, že jeho díla se nám proměnila v modlitbu, kterou lze úpěti, v píseň, kterou lze jásati, v hymnus, kterým lze blahoslaviti? Jeho duch nás provází věrně a stále; jeho dílo nás vede a také vyvede z bludiště doby, a to dobře víme: co nám zazní, až budeme vítati nový čas? Bude to jen jeho dílo, neboť v uměleckém odkaze *Bedřicha Smetany* jest nejen přítomnost, ale i budoucnost našeho národa. Slovo *Palackého*, verš *Nerudův*, *linie Alšova* a *melodie Smetanova*, toť předražené drahokamy naši duchovní koruny svatováclavské, na níž právě klenot poslední, *Smetanův*, důvěru vštěpující, život posilující a slávu slibující, září nejčistěji. (Lumír XLV, 381–382, 12. července 1917.)*

¹⁵⁵ S tímto uvědoměle vlasteneckým postojem k národní kulturní tradici souvisí i Vycpálkův vztah k dílu *Mikoláše Alše*. Skladatel *Alše* osobně nepoznal. Pohyboval se sice často v místech, kde *Alše* dožíval svá

Ve válečné době se u Vycpálka ohlašuje opět i onen vysoce morální postoj ke *Smetanovu* dílu, který projevil již ve svých prvních referátech o jeho skladbách. Stalo se tak u příležitosti vydání houslových duetů *Z domoviny* ve vídeňské Universal Edition.¹⁵⁶ Zjišťuje, že toto vydání, jež revidoval *František Ondříček*, je jen přetiskem úpravy německého houslisty *Hanse Sitta* z roku 1892, která znásilňuje Smetanův originál. Tuto neodpovědnost pak podrobuje ostré a pádné kritice.

V jednom ze svých referátů se zastavuje i nad problémem popularizace *Smetanova* díla. Stalo se tak u příležitosti vydání knihy *Jaroslava Hlouška o Bedřichu Smetanovi*, určené mládeži, která vyšla roku 1917.¹⁵⁷ Vytýká autorovi této knihy chyby, jichž se dopustil v osvětlování *Smetanova* poměru k *Wagnerovi* aj. Jejich přesný výklad svědčí o skladatelově informovanosti a názorové vyspělosti v této době. V podstatě však knihu hodnotí vysoce kladně a poukazuje na její velký popularizační význam. Oceňuje její celkovou koncepci, která se mu jeví důležitější, než chyby v jednotlivostech. Pozoruhodné je na tomto referátu i to, jak si všímá vztahu mezi *Janem Nerudou* a *Bedřichem Smetanou*. Cituje podle *Hlouškovy* knihy celou pasáž z *Nerudova* líčení hlubokého dojmu, kterým naň zapůsobilo první provedení *Dalibora*. Již zde nalézáme u Vycpálka *Nerudovsko-Smetanovské* souznění, jímž vyjadřuje o rok později nejpokrokovější národně osvobozené ideje ve svých revolučních sborech na slova *Jana Nerudy* op. 15.

Tento vzestupný vývoj Vycpálkova názoru na dílo *Bedřicha Smetany* je pak obzvláště patrný v jeho referátech o cyklu symfonických básní *Má vlast*, každoročně prováděném na filharmonických koncertech. Je příznačné, jak si právě ve válečném roce 1916 všímá národnosti, českosti tohoto Smetanova díla¹⁵⁸ a jeho perspektivnosti, velikého vidění budoucnosti. S velkým důrazem se staví proti upravování *Mé vlasti*, kterého se dopustil dirigent *Vilém Zemánek*.¹⁵⁹ Zdůrazňuje znovu a znovu její celonárodní význam a morální odpovědnost, s níž musí přistupovat interpreti k tlumočení *Smetanovy Mé vlasti* národu.

poslední léta, seznámil se později i s *Alšovou* rodinou, s jeho ženou, dcerou a zetěm, s umělcem se však sám nikdy nesetkal. Jeho živý zájem o *Alšovo* dílo počíná až několik let po mistrově smrti ve válečném období. Již od prvního roku války upozorňuje na *Alšovy* kresby, když chce ukázat na nejdřívější kořeny národnosti a lidovosti v našem umění (např. v referátu o *symfonických básních Antonína Dvořáka* v Hudební revui VIII, 109, březen 1915). Roku 1917 si v souvislosti se snahou obklopovat se nejlepším českým uměním začíná u J. Otty na Karlově náměstí kupovat originály *Alšových* obrázků, jichž pak během dalších let nashromáždil spolu s veškerou alšovskou literaturou třicet šest. Těchto *Alšových* kreseb pak použil ke grafické výzdobě titulních listů svých skladeb, jimiž se i sám hlásí k tradicím našeho národního a lidového umění.

¹⁵⁶ Hudební revue IX, 28-30.

¹⁵⁷ Hudební revue X, 318.

¹⁵⁸ *Je to dílo zázračné, ryze hudební, ale při tom – a to je hlavní věc – tak plně naše, tak nevyslovitelně české, že je v celé jeho síle, kráse a hloubce snad nikdo jiný zcela nepochopí, leč pravý Čech.* (Hudební revue IX, 142–143).

¹⁵⁹ Hudební revue X, 97.

Ideovost a celonárodní význam cyklu zdůrazňuje ve svých referátech vždy z nové stránky pak až do konce činnosti v Lumíru. Ještě v roce 1919 zdůrazňuje, jak *Otakar Ostrčil* vyzvedá a zdůrazňuje ideové kořeny díla.¹⁶⁰

Vycpálkův bezvýhradný příklon k *Bedřichu Smetanovi* jako představiteli nejlepších národních tradic je patrný právě tam, kde dříve, poplatný své stranické zaujatosti, *Smetanu* podcenil: v názoru na *České tance*. Referuje o nich v únoru 1917 u příležitosti klavírního koncertu *Václava Štěpána*, na kterém byly souborně provedeny. Vyzdvihuje opět jejich celonárodní význam, češství, pro které jsou unikátním dílem celé naší klavírní literatury.¹⁶¹

Právě tak se dotýká Smetanovy operní tvorby, když referuje o *Dvořákově Šelmovi sedlákovi*. Vyzvedá skladatelovo velké hudební mistrovství, ale vzápětí prohlašuje, že *Smetanovy* opery jsou nesrovnatelně vyššími a ideovějšími hodnotami. V referátu o pohostinských hrách Emy Destinové na scéně Národního divadla pak označuje *Smetanovy* opery přímo za nejvyšší a nejkrásnější umění, jež zná.¹⁶² *Smetanovo* dílo se stává Ladislavu Vycpálkovi i měřítkem pro veškerou ostatní hudební tvorbu. Stejně jako ukazuje na vzor *Smetanův*, píše-li o dílech klavírních, symfonických nebo operních, uvádí za vzor i *Smetanovo* dílo sborové, když se rozepisuje o problémech soudobé sborové tvorby.¹⁶³

Nejvyšším a nejkrásnějším projevem Vycpálkova vyznání obdivu k umění a osobnosti Bedřicha Smetany je jeho článek „Slavnosti Smetanovské“, psaný u příležitosti Smetanových oslav a výstavy v roce 1917.¹⁶⁴

Do jisté míry se ve válečném období proměnil i Vycpálkův poměr k dílu *Antonína Dvořáka*. Ten pro něj zůstává i nadále největším vzorem čisté a bezprostřední muzikálnosti, zdravého hudebního citu a neselhávajícího mistrovství; nikdy to neopomene ve *Dvořákových* skladbách zdůraznit. Tak se obdivuje dokonalosti stavby a vzestupné vývojové linii

¹⁶⁰ Lumír XLVII, 335, 5. XI. 1919.

¹⁶¹ *Na Českých tancích Smetanových bylo pak patrnó, jak Štěpán znovu a znovu dobývá toho, co jest snad nejtěžší v umění jak ztělesniti, tak i reprodukcňně podati: tep národního srdce. Smetanovy České tance jsou napojeny češstvem právě tak, jako jeho Má vlast nebo Libuše. A stejně velikým uměním jest rozehráti zvucňně tento český rytmus, ať již v tanečňním kroku tanců, či v nadšeném vzletu vlasti, nebo v patetickém gestu Libuše.* (Lumír XLV, 192, 23. II. 1917).

¹⁶² *Dvořákova opera, ať hudebně sebekrásňnější, znamená vždy cosi šťastně samo sebou nalezeného, znamená květné, ba až velkokvětě zhudebnění těch lidí a lidiček, jaké právě a jak právě je skladateli libretista poskytl. Jeho hudba vyvažuje šťastně libreto, za ně však nejde; je tu zdravý instinkt, spojený s geniální hudebností. Smetana naproti tomu znamená mnohem více; znamená svatý řád krásy, citu a nadšení. Při vši zdánlivé instiktivnosti hudby jest u něho formálně vše do detailu rozvrženo a založeno; každá osoba do samé prapodstaty proniknuta a pomoci hudby znova a samostatně vybudována; a za tím vším cítíte dech svatého nadšení k lidu a národu, toho nadšení, které hrdiny k bohům povzneslo, které však i komedianta oslavilo a koktavého na srdci přihřálo. – Dvořák znamená velikost čisté hudby, Smetana velikost umělecké i lidské čistoty.* (Lumír XLVI, 333, 1. června 1918)

¹⁶³ Lumír XLVI, 142–143, 31. I. 1918.

¹⁶⁴ Lumír XLV, 381–382, 12. července 1917, viz výše pozn. 154.

Dvořákových instrumentálních koncertů,¹⁶⁵ neuhasínající hudebnosti a překvapující stavební jistotě jeho prvních symfonií,¹⁶⁶ zpěvnosti a obsažnosti *Biblických písní*,¹⁶⁷ čistotě technické práce a svěžesti *Smyčcové serenády E-dur*,¹⁶⁸ formálnímu mistrovství *Symfonických variací* op. 78¹⁶⁹ a dalším přednostem jeho ostatních skladeb.¹⁷⁰

Pro toto období Vycpálkova vývoje je i příznačné, jak si všímá jednoduchosti *Dvořákových* výrazových prostředků a velkého účinku, kterého je jimi dosahováno. Nyní přistupuje k jeho dílu i s jinými požadavky a hledisky. Proniká pod povrch pouhého hudebního účinku jeho skladeb a snaží se dobrat se i jejich ideového základu. A tu začíná již zřetelně a jasně postihovat, v čem tkví rozdíl mezi ideovostí *Smetanovou* a *Dvořákovou*. Nejpatrněji je toto stanovisko formulováno ve Vycpálkových referátech o *Dvořákových* symfonických básních.¹⁷¹ Není náhodou, že se mu právě při této příležitosti vnučuje srovnání se *Smetanovou* *Mou vlastí*. Vycpálek shledává, oč stojí *Má vlast* ideově výše a rozlišuje mezi skutečnou dramatickostí tohoto cyklu a pouhou epickou dramatickostí symfonických básní *Antonína Dvořáka*. Současně však správně postihuje, že nelze dost dobře tato díla srovnávat ze stanoviska týchž hledisek a požadavků. Nalézá vysvětlení jejich rozdílu již ve vlastní *Dvořákově* a *Smetanově* přirozenosti, v rozdílu jejich muzikálních typů. Dovede však postihnout i lidovost a národnost *Dvořákových* symfonických básní¹⁷² a na jejím základě je kladně ocenit a určit jejich místo v české hudební kultuře.

Tento rozdíl pak Vycpálek charakterizoval i v případě *Smetanových* a *Dvořákových* oper, jak jsme se o tom už zmínili. Nezapomíná přitom na klad *Dvořákovy* hudební bezprostřednosti a na bohatství hudebních myšlenek, jež činí jeho díla stále živými.¹⁷³ Plně oceňuje dílo Antonína Dvořáka – symfonika a spontánně cítícího hudebníka, obdivuje se národnosti a demokratičnosti jeho hudby, dovede však i taktně a nepovýšeně zaujmout kritické stanovisko k nedostatkům *Antonína Dvořáka* – dramatika.

K výrazné proměně došlo ve válečném období i ve Vycpálkově poměru k dílu **Zdeňka Fibicha**. Fibich byl jedním ze skladatelů, k nimž Vycpálek, do značné míry pod vlivem názorů *Vítězslava Nováka* a stranické příslušnosti k Hudební revui, před válkou zaujímal takřka jednoznačně negativní stanovisko. Změna Vycpálkova poměru k *Fibichovu* dílu pak

¹⁶⁵ Hudební revue X, 96, listopad 1916.

¹⁶⁶ Hudební revue XI, 77, listopad 1917.

¹⁶⁷ Hudební revue IX, 141, leden 1916.

¹⁶⁸ Hudební revue IX, 95, prosinec 1915.

¹⁶⁹ tamtéž

¹⁷⁰ Ve zmíněných již referátech o *Symfonii G-dur*, *Symfonických variacích* a jinde.

¹⁷¹ Hudební revue VIII, 108, březen 1915; Hudební revue X, 324, duben–květen 1917.

¹⁷² *Něco neskonalé dobrého a laskavého proudí z těchto symfonických básní, něco, co například dobře známe z Alšových obrázků na národní písně, něco, co jest nedefinovatelné a přece tak nám blízké, protože typicky české.* (Hudební revue VIII, 109, březen 1915)

¹⁷³ Obdobně vyspělé stanovisko zastává Vycpálek i v článku o *Dimitriji*. (Lumír XLVI, 191, březen 1918)

do značné míry přímo koresponduje se snahou o osobní názorovou samostatnost a likvidaci nepřátelství mezi skupinami kolem Hudební revue a Smetany. Neznamená to snad, že by během války upustil od kritického pohledu na *Fibichovo* dílo; z jeho referátů je však jasně patrné, jak čím dál, tím více nalézá s mnohem objektivnějším pohledem vedle negativních postřehů a odsudků jednotlivých *Fibichových* děl i slova uznání a pozitivních soudů.

O tom vypovídá už recenze knihy *Josefa Bartoše o Zdeňku Fibichovi* z února 1915.¹⁷⁴ Upozorňuje na rozdíl stanoviska k *Fibichovu* dílu u obou skupin, připouští však i jednostranně kladný a obdivný postoj *Bartošův* a oceňuje nejednu přednost jeho knihy. Nezatajuje rozdílný názor svůj a svých přátel na látku v této knize podávanou, ale připomíná i nevhodnost zdůrazňovat ve válečné době rozdílnost názorů obou skupin českých hudebníků. Mnohem sympatičtější stanovisko k *Fibichově* tvorbě zaujímá v lednu 1916, když referuje o koncertě Hlaholu z jeho skladeb.¹⁷⁵ Ukazuje zde sice na užší společenské poslání a menší hudební cenu *Fibichových* sborů, než jaké měly sbory *Smetanovy*, ale dovede pochválit lepší *Fibichovy* skladby. Vysoce oceňuje kvality a svěží invenci jeho *Jarní romanca* a ukazuje na mistrovství jeho orchestrálních skladeb. Za nejvlastnější *Fibichův* obor prohlašuje hudbu dramaticky cítěnou. Nadšeně se pak v květnu 1918 rozepisuje i o jeho *Symfonii F-dur*.¹⁷⁶ prohlašuje ji za skladbu velmi dobrou, svěží a invenčně bohatou.

Nezměněno však zůstává ve válečné době Vycpálkovo stanovisko k *Fibichovým* melodramům a k melodramatické hudbě vůbec. Vycpálek se k tomuto problému vrací ještě v březnu 1918 zvláštním článkem, nazvaným *Poznámky k melodramatu*,¹⁷⁷ ve kterém znovu podrobně vysvětluje své stanovisko k tomuto žánru. Spatřuje v něm zejména nebezpečí neorganického spojení naturálního zvuku mluveného slova a zvukové stylizace hudebního projevu a nebezpečí nahodilosti hudební formy, jež může vzniknout podřízeností střídání příznačných motivů a spádu hudebního proudu obsahu mluveného slova. Kritizuje estetický omyl *Otakara Hostinského*, když povýšil hudební deklamaci a melodram nad ariózní zpěvní projev a odsuzuje *Fibichovu* praktickou aplikaci těchto teoretických závěrů. Tento svůj názor dokládá i nechutí samotného *Fibicha* ke kompozici melodramů v posledním tvůrčím období.

K dílu *Josefa Bohuslava Foerster*a zachovává Ladislav Vycpálek i ve válečném období značnou rezervu. K jeho skladbám se sice již nestaví s tak jednostrannou odmítavostí, jako v době předválečných polemik a bojů; dovede nyní i ocenit některá jeho díla. Rozepisuje se o moderní a působivé koncepci jeho *Stabat mater*,¹⁷⁸ o nové hudební řeči a půso-

¹⁷⁴ BARTOŠ, Josef. *Zdeněk Fibich*. Praha : Mánes, Zlatoroh, 1914, s. 22–23. (Hudební revue VIII, 72)

¹⁷⁵ Hudební revue IX, 141.

¹⁷⁶ Hudební revue XI, 354.

¹⁷⁷ Hudební revue XI, 221.

¹⁷⁸ Hudební revue X, 378, červen 1917.

bivosti sboru *Jarní noc* na slova *Otokara Březiny*,¹⁷⁹ pochvalně se zmiňuje o symfonické básni *Jaro a touha*,¹⁸⁰ o první větě *IV. symfonie*¹⁸¹ a o jiných skladbách. I nyní se však u něj setkáme se slovy odsuzující kritiky a někdy až ironického odmítání. Vycpálek takřka při každé příležitosti kritizuje jeho instrumentaci, nevyváženost formy větších skladebných celků, nestejnorodost a nevybíravost invence *Foersterových* skladeb, již se někdy dotýká až sarkasticky.¹⁸²

Největší odpor vyvolal u Vycpálka *Foersterův* cyklus *Drei Lieder aus der Kriegszeit*, který vydala ve válečném roce 1915 Universal Edition ve Vídni.¹⁸³ Podrobuje tyto skladby přísné kritice a shledává, že zde český skladatel reaguje na válečné události zhudebněním banálních německých veršů, a to ještě zcela ve smyslu rakousko-uherského patriotismu. Ostře vytýká i banalitu a invenční slabost hudebního ztvárnění těchto textů a ostře sarkastickým způsobem odsuzuje nemorálnost takového činu. Ukazuje na to, jak svým uměním reagovali na významné dobové události velcí hudební tvůrcové minulosti a jak se jimi nechali inspirovat k tvorbě děl největších a nesmrtelných. Tento pádný odsudek svědčí o Vycpálkově vědomí velké odpovědnosti tvůrčího umělce za války a o jeho vysoce morálním postoji k úkolům skladatele v této době, jehož výsledek nacházíme současně i v jeho tvorbě ve vyhraněné protiválečné koncepci cyklu úprav lidových písní *Vojna*.

Zcela osobitý a velmi zajímavý je Vycpálkův poměr k dílu **Leoše Janáčka**, které začalo do Prahy ve velkém pronikat až od pražské premiéry *Její pastorkyně* roku 1916. Vycpálek si musel k *Janáčkově* – zcela odlišnému a přímo protipólnému tvůrčímu typu, než jakým byl on sám, velmi těžko hledat cestu. Ve Vycpálkovi vzbudily první *Janáčkovy* skladby, které vyslechl, např. sbor *Sedmdesát tisíc*, velmi prudký odpor.¹⁸⁴ Když však poznal Janáčkovu dílo ve větší šíři, uznal nakonec přes četné výhrady k jeho pojmání literárních předloh a tvůrčímu pojetí jeho skladeb oprávněnost *Janáčkovy* stylu a jeho genialitu. Oceňuje plně jeho živelnou povahu a žhavý poměr k člověku; vyzdvihuje zejména Janáčkovu živé dramatické citění. Nadšeně vítá pražské provedení *Věčného evangelia*,¹⁸⁵ i když mu vytýká, jako všem *Janáčkovým* skladbám, že není dopracováno. Nazývá je geniální skizzou.

Dílu *Leoše Janáčka* pak dává přednost i ve srovnání *Její pastorkyně* a *Foersterovy Evy*, oper na náměty realistických dramát z vesnického života od *Gabriely Preissové*.¹⁸⁶ Oceňu-

¹⁷⁹ tamtéž

¹⁸⁰ Hudební revue X, 229, únor 1917.

¹⁸¹ Hudební revue VIII, 144, duben 1915.

¹⁸² Např.: *Ve Foersterově Houslovém koncertu, jehož první věta se vyznačuje podivnou aforemností a druhá tím, že užívá pro vážný projev i baletní hudby, vystoupil...* (Hudební revue IX, 39, říjen 1915)

¹⁸³ Hudební revue VII, 186, květen 1915.

¹⁸⁴ Hudební revue X, 231.

¹⁸⁵ tamtéž

¹⁸⁶ Lumír XLVI, 95, prosinec 1917.

je zejména stylovou čistotou, s níž *Janáček* dovedl vytvořit operu, ve které byla realistická tendence dramatu ještě umocněna.¹⁸⁷ S naprostým nadšením pro novost, přesvědčivost a obsažnost *Janáčkov*a hudebního projevu vítá Vycpálek i pražské provedení *Šumařova dítěte* v České filharmonii za řízení *Otakara Ostrčila*.¹⁸⁸

Vycpálek pohlíží i nyní s velkými sympatiemi na díla svého bývalého učitele *Vítězslava Nováka*. O jeho novinkách až do roku 1917 nereferuje. Vycpálkovy posudky se týkají skladeb, hraných za války na pražských koncertních pódíích, jež však vznikly v *Novákově* předchozím tvůrčím období. Proto zde nemůžeme sledovat, jak se vyvíjelo jeho stanovisko k nejnovější *Novákově* soudobé tvorbě, počínaje *Svatebními košilemi*. Vycpálek přináší znovu a znovu nadšené referáty o *Novákově Bouři*,¹⁸⁹ jež byla i nyní každoročně prováděna na filharmonických koncertech. Podrobně si všímá i jeho ostatních velkých symfonických děl. Rozepisuje se o ideových kořenech a dokonalosti jejich hudebního vyjádření v symfonické básni *V Tatrách*,¹⁹⁰ o vývojovém postavení *Písně o věčné touze*¹⁹¹ jako první z *Novákových* velkých symfonických skladeb a o klíčovém významu výrazových prostředků *Tomana a lesní panny*¹⁹² pro další *Novákovu* tvorbu. Ukazuje na cenné zhudebnění lidových textů v *Baladách na slova lidové poesie* op. 18 a 23¹⁹³ a nadšeně vítá i nová provedení *Novákových* starších a ne tak často hraných děl: *Klavírního koncertu*¹⁹⁴ a *Godivy*.¹⁹⁵

Vycpálkův poměr k dílu *Josefa Suka* zůstává ve válečných letech nezměněn. Hned ve svém prvním válečném referátu o filharmonických koncertech píše o prvním provedení orchestrálního znění *Meditace na staročeský chorál Svatý Václave*.¹⁹⁶ Všimá si aktuálnosti této skladby a zdůrazňuje její individuální a subjektivní charakter. Rozpoznává, že zachycuje jen citění jednotlivců a nikoliv všechny city, úzkosti a naděje národa jako celku.

Ve svých referátech se dvakrát vrací ke scénické hudbě z *Radúze a Mahuleny*,¹⁹⁷ jež na něj zapůsobila mocným dojmem a jíž ukazuje jako vzor dobré a skutečně tematicky vystavěné melodramatické hudby. Nadšeně vyznívají i jeho referáty o *Sukově Fantasii pro housle a orchestr* v podání *Karla Hoffmanna*,¹⁹⁸ o *Fantastickém scherzu*, jež ne právě

¹⁸⁷ *Projev lásky, smutku i vášně hnán až do zámezí, rytmus života byl žhavým rytmem hudby podškrtnut.* (tamtéž)

¹⁸⁸ Lumír XLVI, 95, prosinec 1917.

¹⁸⁹ Hudební revue VIII, 108; IX, 141; X, 267.

¹⁹⁰ Hudební revue IX, 142.

¹⁹¹ Hudební revue VIII, 109.

¹⁹² Hudební revue IX, 219.

¹⁹³ Hudební revue X, 232.

¹⁹⁴ Hudební revue IX, 97.

¹⁹⁵ Hudební revue X, 144, 1916.

¹⁹⁶ Hudební revue VIII, 36, 1915.

¹⁹⁷ Hudební revue IX, 38, říjen 1915; XI, 252, březen 1918.

¹⁹⁸ Hudební revue IX, 260, duben 1916.

nejlépe řídil 15. října 1916 v České filharmonii *Richard Strauss*,¹⁹⁹ a o klavírním cyklu *Životem a snem*, který na svém koncertě provedl *Václav Štěpán*.²⁰⁰

Největší pozornost věnoval Vycpálek válečnému provedení *Asraela*.²⁰¹ Připomíná zde znovu popud, ze kterého dílo vzniklo. Upozorňuje na jeho subjektivní ladění, ale i na všeobecnou sdělnost a na výrazovou sílu, s níž se *Sukova* hudba dotýká nitra posluchače. Z referátu je patrné, jak citlivě vnímal *Sukovu* hudbu a jak blízko měl svým založením k jeho niternému světu, což se projevilo i v pevném osobním přátelství obou skladatelů.

Se sympatiemi vítá Ladislav Vycpálek za války i provádění a vydávání skladeb **Ota-kara Ostrčila**. Podrobně se rozepisuje o jeho zpracování balady *Osiřelo dítě*,²⁰² kterou krátce předtím sám upravoval v prokomponovaném hudebním proudu pro smíšený sbor. Zastavuje se napřed u problematiky umělého zhudebnění lidových slov a upozorňuje na nebezpečí, které s sebou takový postup nese.²⁰³ Ve vlastní stati o *Ostrčilově* skladbě pak dochází k závěru, že se skladatel všech těchto nebezpečí vyvaroval a vytvořil výstižnou a jímavou jednotně vystavěnou skladbu. Vycpálek oceňuje i zdařilé vystižení drobných kresebných jednotlivostí, jež nikde nepřerušují celkový tok a výstavbu skladby. Velmi si váží i *Ostrčilovy Symfonie A-dur*²⁰⁴ pro její svěžest, radostný výraz a jistotu stavby. V recenzi tiskového vydání *Ostrčilových Tří písní* v Umělecké besedě²⁰⁵ je označuje jako písňové improvizace. Poukazuje na jejich předvzor v díle *Gustava Mahlera* a uzavírá, že ač tyto písně neodpovídají jeho představě o moderní písňové kompozici, jsou přece dílem nanejvýš pozoruhodným.

Sleduje i tvůrčí vývoj a skladby svých současníků a mladších skladatelů. Sympaticky se vyslovuje o orchestrálních skladbách *Jaroslava Křičky* *Idylické scherzo*²⁰⁶ a *Modrý pták*²⁰⁷ a nadšeně se rozepisuje o jeho písňovém cyklu *Tři bajky*.²⁰⁸ Ukazuje zejména na jeho vyspělé charakterizační umění a na svěžest a vtipnost, která vyzáruje z těchto písní.

O svém příteli a kolegovi od *Nováka* **Václavu Štěpánovi** referuje jednak jako o výkonném umělci, jednak jako o skladateli. *Štěpánova* klavírního umění si Vycpálek všímá zejména u příležitosti samostatného koncertu, na němž hrál *Smetanovy České tance*, *Novákovu*

¹⁹⁹ Hudební revue X, 98, listopad 1916.

²⁰⁰ Lumír XLV, 191, 1917.

²⁰¹ Hudební revue X, 266, březen 1917.

²⁰² Hudební revue IX, 98, prosinec 1915.

²⁰³ *Jest otázka, snese-li lidově cítěná báseň amputaci hudební součástky, se kterou již zcela srostla, a na druhé straně poslouží-li prostému, neumělému textu nová, umělá hudba.* (tamtéž)

²⁰⁴ Hudební revue X, 143, prosinec 1916.

²⁰⁵ Hudební revue XI, 110, prosinec 1917.

²⁰⁶ Hudební revue IX, 97, prosinec 1915.

²⁰⁷ Hudební revue X, 191, leden 1917.

²⁰⁸ Hudební revue XI, 110, prosinec 1917.

*Sonatu eroiku a Sukův cyklus Životem a snem.*²⁰⁹ Vysoce hodnotí klavírní techniku i jeho pojetí a schopnost ideové pregnance hraných skladeb. Ze *Štěpánových* skladeb z mládí píše o melodramu *Odříkání*,²¹⁰ komponovaném na Zeyerovu romanci, který považuje za zdravě cítěnou prvotinu. Ze současné *Štěpánovy* tvorby se rozepisuje o klavírním kvintetu *První jara* a o klavírní fantazii *Tesklivé sny*.²¹¹ Vyzdvihuje dokonalou stavbu těch skladeb a jejich básnivou tendenci, s níž skladatel vystihuje duševní stavy přerodu jinocha v muže.

Z tvorby **Jaroslava Jeremiáše** se Vycpálek rozepisuje o písních *Nálada* a *Úsměv života* na slova *Otokara Březiny*.²¹² Velice si váží skladatelova výběru *Březinových* básní i jeho velkého talentu; na těchto písních mu však vadí dekorativnost, jež se podle něj nesrovnává s obsahem *Březinových* veršů.

Velmi sympaticky pohlíží i na další skladby **Otokara Jeremiáše**. Jako slibnou komorní novinku vítá jeho *Kvintet*,²¹³ i když některým místům z něj vytýká freskovitou manýru. *Jeremiášovu II. symfonii*²¹⁴ vítá jako hluboce působící vážné Credo, v němž se přehodnotil smysl skladatelova předchozího tvůrčího období. S potěšením vítá i *Jeremiášův* melodram *Romance o Karlu IV.*²¹⁵ na slova *Jana Nerudy*. Poukazuje na jeho uvědomělé navazování na hudební dikci *Bedřicha Smetany*.

Vycpálek nadšeně vítá premiéru *Houslové sonáty Boleslava Vomáčky*.²¹⁶ Všimá si zejména jasnosti témat této skladby a dokonalosti jejich zpracování a rozprášení ve stavbě koncise a hluboce obsažné celky. Sympaticky vítá ve svých referátech i další novinky mladých českých skladatelů, *Kvartet*²¹⁷ a *Symfonii c-moll*²¹⁸ **Karla Boleslava Jiráka** a *Kvartet c-moll Viléma Petrželky*.²¹⁹ Rovněž zde je patrné, jak se pro něj v této době stává národnost nepostradatelným hodnotícím kritériem. Uznává kvality *Jirákovy symfonie*, ale vytýká jí jakýsi mezinárodní projev, přimykající se k *Mahlerovu* vzoru, v němž nelze vyslouchat tlukot vlastního českého srdce.

V referátech v *Hudební revui* a v *Lumíru* se Vycpálek dotýká i soudobé podřadné tvorby a skladeb eklektiků, které jsou v té době provozovány. Taktně a nepovyššeně referuje o symfonickém obrázku **Emanuela Chvály** *O posvícení*.²²⁰ Upozorňuje zejména na lepší

²⁰⁹ Lumír XLV, 191.

²¹⁰ Hudební revue XI, 252, březen 1918.

²¹¹ Lumír XLVI, 45.

²¹² Hudební revue IX, 219, březen 1916.

²¹³ Lumír XLVI, 46.

²¹⁴ Lumír XLVI, 47.

²¹⁵ Lumír XLVI, 238.

²¹⁶ Lumír XLVI, 332.

²¹⁷ Lumír XLVI, 46.

²¹⁸ Lumír XLVI, 238.

²¹⁹ Lumír XLVI, 46.

²²⁰ Hudební revue X, 230, únor 1917.

stránky skladby: na líbeznost a ušlechtilost, jež z ní činí dobrou populární kompozici. Šířeji se pak Vycpálek rozepisuje o *Chválově* opeře *Záboj*,²²¹ provozované na jaře 1918 v Národním divadle. Uznává Chválovu poctivou práci, ale poukazuje na nedostatky jeho talentu, který se nedovedl přenést přes nevýhody libreta a vytvořit skutečně přesvědčivé a strhující dílo. Vycpálek oceňuje i dobré nástrojové citění ve varhanních skladbách *Josefa Klíčky*,²²² poukazuje na klady *Klavírního koncertu Josefa Procházky*,²²³ i když se nemůže smířit s rozvleklostí jeho témat. Se stejným taktem referuje i o ostatních skladbách tohoto druhu. Snaží se postihnout především jejich kladné stránky, dává však vždy rovněž najevo, že nejde o kompozice mistrovské, ale právě jen průměrné nebo podprůměrné.

Z klasiků německé hudby je to stále především *Johann Sebastian Bach*, pro jehož dílo se dovede vždy znovu nadchnout a usilovně bojovat za jeho kvalitní provádění. Znovu a znovu zdůrazňuje klady a nevyčerpatelné bohatství *Bachovy* polyfonie a kritizuje chyby interpretačních přístupů, jež jsou důsledkem nedostatečného promyšlení struktur *Bachových* děl. Svě názory podpírá výzkumy a svědectvím předních autorů *Bachovské* literatury, kterou dokonale ovládá a dovede uplatnit i v praktických požadavcích.²²⁴

Vycpálkův vytříbený cit pro sloh *Bachových* skladeb je patrný zejména tam, kde se detailně zastavuje u jednotlivých skladeb. Tak se rozepisuje například o *Kávové kantátě* na *Picanderův* text.²²⁵ Upozorňuje, že tato humorná kantáta je vlastně scénou z buffo opery a odhaluje, jak vytříbené tvary árií jejích postav jsou už předzvěsti pozdějších typů v tomto operním žánru: Leporella, Zerlinky a dalších. Se stejným citlivým postřehem pro obsah skladeb a fantazií se zaposlouchává do Braniborských koncertů,²²⁶ varhanních skladeb²²⁷ a jiných *Bachových* děl. Dílo *J. S. Bacha* jako největšího polyfonika všech dob zůstává i nyní pro Ladislava Vycpálka jednou z největších opor minulosti – učebnicí i inspirací.

Z ostatních německých klasiků se vedle stále trvajících obdivu k *Mozartovi* a ostatním stupňuje zejména Vycpálkovo nadšení pro dílo *Ludwiga van Beethovena*. Hned svůj první referát v obnovené Hudební revue²²⁸ věnuje významu *Beethovenových* symfonií za války. Rozepisuje se o nové aktuálnosti těchto děl, protože právě ony byly ve velké době myšleny velice velkým člověkem. Tento nový význam *Beethovenova* díla připomíná pak při každé nové příležitosti. S *Beethovenovou IX. symfonií* proklamuje i naději na mír a vítězství všech, kdo posilovali uměním víru lidstva v lepší budoucnost.²²⁹

²²¹ Lumír XLVI, 238.

²²² Hudební revue IX, 142, leden 1916.

²²³ Hudební revue X, 143, prosinec 1916.

²²⁴ Hudební revue IX, 95, prosinec 1915.

²²⁵ Hudební revue X, 230, únor 1917.

²²⁶ Hudební revue IX, 95, prosinec 1915.

²²⁷ Hudební revue X, 235, únor 1917.

²²⁸ Hudební revue VIII, 36, leden 1915.

²²⁹ Hudební revue IX, 261, duben 1916.

Ladislav Vycpálek se sklání i před písňovým odkazem **Franze Schuberta**, který označuje za základ veškeré moderní německé písňové tvořivosti.²³⁰ Ukazuje, s jakou vynalézavostí dovedl *Schubert* ve svých písních umělecky přehodnocovat obsah básnických textů. Největší důraz klade na *Schubertův* nejvýznamnější vyjadřovací prostředek: na jeho novou melodiku. Se stejným zápalem se ohrazuje proti mechanickým retuším v *Schubertově Symfonii C-dur*,²³¹ již prohlašuje za nesmrtelnou i bez jakýchkoliv retuší.

U děl ostatních německých romantiků se i nyní zastavuje jen episodicky. Zaujala jej **Schumannova** hudba k Manfredu²³² svým lyrickým a ušlechtilým vyzněním a vzácně dobrou instrumentací. Zastavuje se nad dekorativností skladeb **Franze Liszta**²³³ i u problému provádění výňatků z dramatických skladeb **Richarda Wagnera**,²³⁴ jež považuje za nevhodné a zbytečné. Častěji se rozepisuje o dílech **Johannese Brahmsa**,²³⁵ jež jej zaujímají jak zpěvnou a vyspělou melodikou, tak dokonalou vyrovnaností stavby. S údivem se sklání před VII. symfonií **Antona Brucknera**,²³⁶ jejíž mohutnou stavbu přirovnává ke gotickým kvádrům, dále před Italskou serenádou **Hugo Wolfa**,²³⁷ již považuje za jednu z nejroztomilejších skladeb tohoto žánru vůbec.

Podrobněji se Vycpálek rozepisuje o skladbách německého kontrapunktika **Maxe Regera**. Hodnotí-li díla tohoto skladatele, stejně jako v předválečném období pečlivě rozlišuje, převládá-li ve skladbě jen technická dovednost, nebo je-li tvořena i s citem a plní-li svou estetickou funkci. Z tohoto stanoviska staví velmi vysoko *Regerovy Variace a fugu na Mozartovo téma op. 132*,²³⁸ dochází však k naprostému odsudku jeho *Klavírního koncertu*.²³⁹

S kritičtějším pohledem hodnotí nyní i skladby **Gustava Mahlera**. Znovu, podobně jako už před válkou, se sklání před klasickou vyrovnaností a novátorstvím jeho *Písně o zemi*,²⁴⁰ ale nemůže se smířit s invenční nevyrovnaností a trivialitou některých myšlenek jeho symfonií.²⁴¹ Vycpálek v *Mahlerovi* uznává geniálního hudebníka, ale vycituje ve většině jeho skladeb rysy vnější dekorativnosti a triviality, jež mu zabraňují cítit v něm i geniálního umělce.

²³⁰ Hudební revue XI, 169, leden 1918.

²³¹ Hudební revue VIII, 189, květen 1915.

²³² tamtéž

²³³ Hudební revue VIII, 189, květen 1915; IX, 38, říjen 1915.

²³⁴ Hudební revue X, 324, duben 1917.

²³⁵ *Rhapsodie pro alt, mužský sbor a orchestr*, Hudební revue VIII, 190; *Houslový koncert*, Hudební revue IX, 259; *IV. symfonie*, Hudební revue IX, 333.

²³⁶ Hudební revue IX, 97, prosinec 1915.

²³⁷ Hudební revue IX, 98, prosinec 1915.

²³⁸ Hudební revue VIII, 144, duben 1915.

²³⁹ Hudební revue XI, 77, listopad 1917.

²⁴⁰ Hudební revue IX, 263, duben 1916.

²⁴¹ Hudební revue IX, 95, prosinec 1915.

Kritičtěji se dívá nyní i na díla **Richarda Strausse**, pečlivě rozlišuje mezi skladbami začátečníka, jako je *Houslový koncert* a *Burleska pro klavír a orchestr*,²⁴² a mezi díly zraleho mistra, např. symfonickou básní *Don Juan*.²⁴³

Podružný význam pro poznání Vycpálkových názorů v této době mají jeho posudky současně provozovaných skladeb méně význačných německých skladatelů. Staví se k nim většinou odmítavě, odhaluje nezaujatě jejich nedostatky.

Díla francouzských skladatelů byla u nás pod vlivem válečných událostí provozována v mnohem menší míře než dříve. Vycpálek ve svých referátech neskrýval sympatie k tradicím a vynikajícím představitelům této hudební kultury, ale při tehdejších repertoárových poměrech měl málo příležitosti o ní psát.

Již Vycpálkův první válečný referát o díle **Hectora Berlioze**, o ouvertuře *Benvenuto Cellini*,²⁴⁴ přináší ostrou narážku na jednostrannost soudobého – rozumí se německého – repertoáru, od něhož se zdatelně odráží ušlechtilost a verva *Berliozovy* hudby. Neméně nadšené články, mezi jejichž řádkami můžeme vyčíst Vycpálkovy sympatie k bojující Francii, píše i o *Berliozově Faustově prokletí*.²⁴⁵ Srovnává *Goetheovu* literární předlohu s *Berliozovým* zhudebněním jako vystižením francouzské národní povahy a shledává, oč bezprostředněji a životněji pojímá tuto látku francouzský skladatel, než německý spisovatel. Vřelá slova píše i o novém provedení *Harolda v Itálii*.²⁴⁶

Podobný bojovný a přímo protiněmecký tón nalézáme i ve Vycpálkově kritice *Psyché Césara Francka*.²⁴⁷ Nadšeně píše o jejím vyrovnaném a srdečně vřelém výrazu, který odráží mravní kvality jejího tvůrce. Tyto vlastnosti pak srovnává jako zcela protikladné k bombastičnosti skladeb *Richarda Wagnera* a *Gustava Mahlera*.

Soudobá francouzská hudba se u nás za války, kromě několika málo výjimek, se takřka nehrála. U několika příležitostí, např. při provedení *Paula Dukase Učně čaroděje*,²⁴⁸ připomíná se sympatiemi duchaplnost a vervu Francouzů. V proklamaci sympatie k francouzské národní kultuře vyznívá i Vycpálkův nekrolog **Clauda Debussyho** z jara 1918.²⁴⁹

Ještě méně lze sledovat vývoj Vycpálkových názorů na ruskou hudbu; ta u nás byla až do roku 1918 rovněž málo provozována. V několika stručných referátech se zastavuje nad krásou pohádkového světa *Šeherezády Nikolaje Andrejeviče Rimského – Korsakova*,²⁵⁰

²⁴² Hudební revue IX, 96, prosinec 1915.

²⁴³ Hudební revue X, 98, listopad 1916.

²⁴⁴ Hudební revue IX, 142, leden 1916.

²⁴⁵ Hudební revue X, 143, prosinec 1916; Lumír XLV, 46, 1917.

²⁴⁶ Hudební revue X, 191, leden 1917.

²⁴⁷ Hudební revue X, 267, 1917.

²⁴⁸ Hudební revue X, 190, 1917.

²⁴⁹ Lumír XLVI, 428, 1918.

²⁵⁰ Hudební revue X, 325, 1917.

u příležitosti provedení *Petra Iljiče Čajkovského Symfonie č. 5 e-moll*²⁵¹ se zamýšlí nad obsahem děl tohoto skladatele – vytýká jim nedostatek národnosti – a konečně poukazuje na prázdný folklorismus *Sergeje Ljapunova Rapsódie na ukrajinská témata pro klavír a orchestr*,²⁵² který podle něj nevystihuje národní charakter ukrajinského lidu.

5. V prvních měsících po první světové válce

Po 28. říjnu 1918 už se Ladislav Vycpálek věnoval hudebně kritické činnosti jen krátce. Několik měsíců poté vzal na sebe jiné úkoly a rozhodl se věnovat hlavně skladbě. Proto pravidelné kritiky přestal psát a omezil i ostatní publicistiku. Psal už jen hlavně o skladbách a reprodukčních výkonech, které jej obzvláště zaujaly a jež měly velký význam. Neopakuje zde většinou názory, které vyslovil ve svých předchozích kritikách. Jeho poměr ke klasickému dědictví se už ve válečné době do té míry stabilizoval a vykrytalizoval, že nyní necítí potřebu k němu cokoli přidávat. To plyne jasně z jeho jediného článku o české klasické skladbě, o *Smetanově Mé vlasti* v podání *Otakara Ostrčila*,²⁵³ o níž se rozepisuje pod dojmem dirigetova mimořádného výkonu. Obdivný a láskyplný poměr ke *Smetanovi* jako vrcholnému klasickému tvůrci a zákonodárci české hudby, jaký jsme u něj poznali už za války, je z něj i nyní jasně patrný. Vycpálkovy kritiky z poválečného období mají význam zejména pro poznání jeho názoru na významné soudobé české novinky a na tehdy méně obvyklá díla představitelů cizích národních kultur, hraná u nás v roce 1919.

Referát o premiéře opery *Josefa Bohuslava Foerster Nepřemožení*²⁵⁴ vyznívá v sympatický hold dílu i skladateli. Jako základní znaky *Foersterova* umění vyzdvihuje duchovost a všeprostupující pocit lásky. V převaze reflexe nad děním, citu nad činem, která má za následek nedostatek dramatičnosti, však shledává nedostatek této opery. Chválí dobrou práci s lidským hlasem i instrumentaci díla; přes zmíněnou vadu přiznává *Nepřemoženým* vysokou uměleckou hodnotu.

Z díla *Vítězslava Nováka* referuje o jediné novince – o cyklu dvaceti písniček z dětského světa *Jaro*.²⁵⁵ Píše o nich stejně vřele jako v minulé době přátelství se skladatelem. Poukazuje na to, že *Novák* se v těchto písničkách vrátil od vnějškovosti předchozích děl k vřelému výrazu *Balad dětské a horské*. Vyzdvihuje prostou něhu a citovost jednotlivých písní. Připomíná i *Novákovu* zálibu v hudební deskriptivnosti a poznamenává, že v těchto drobných formách má mnohem větší oprávnění než v rozměrných skladbách. Tak znovu ukazuje, co je mu na *Novákově* díle drahé i to, s čím nemůže souhlasit a co je jeho umělecké povaze cizí.

²⁵¹ Hudební revue X, 324, 1917.

²⁵² Hudební revue X, 229, 1917.

²⁵³ Lumír XLVII, 335.

²⁵⁴ Lumír XLVII, 94.

²⁵⁵ Hudební revue XII, 243.

Jako největší uměleckou událost prvních dnů po osvobození vítá premiéru symfonické básně **Josefa Suka Zrání**.²⁵⁶ Ukazuje na předchozí vývoj jeho tvorby a na dosavadní vrchol jeho symfonického cyklu v tomto díle; zdůrazňuje zejména jeho optimistické východisko. Z jednotlivých úseků skladby vyzdvihuje především monumentální tematickou a polyfonickou práci v mohutně gradovaném hudebním proudu fugy, která vyústí až v rozjásaný vrchol a jasně laděný závěr díla. Rozpoznal tu rázem nový významný a hrdý článek české kultury.

Z díla **Otakara Ostrčila** se zastavuje u opery *Poupě*.²⁵⁷ Oceňuje její hudební kvality, skvělou instrumentaci, výstižnou charakteristiku postav a prostředí aj., ale vznáší námitky proti celkovému stylu tohoto díla. Nemůže se smířit s operní dikcí na činoherní text, nesplňující nutné předpoklady stylizace operního libreta. Nejsou tím podle jeho názoru dány předpoklady pro dokonalý zpěvní projev ani pro řešení formy operní kompozice. Ukazuje na příklad *Smetanových Dvou vdov*, vrcholně stylizované opery z podobného prostředí jako *Poupě*, a na *Janáčkovu* úpravu činoherního textu *Její pastorkyně*. Tento názor souvisí s jeho dávným bojem za dokonalou uměleckou stylizaci hudebního a hudebně dramatického díla, s jakým jsme se setkali již v jeho odsudcích melodramu i jinde.

Z ostatních soudobých českých oper rozebírá u příležitosti posmrtné premiéry díla *Starého krále Jaroslava Jeremiáše*.²⁵⁸ Ukazuje na stopy předválečné dekadentní tendence, ze které tato opera vychází a z jejíhož omezení nemohla vyrůst v trvalejší hodnotu, ale současně shledává, že je to dílo mladistvého kvasu skladatele, který by se vypracoval ve velkého umělce. Oceňuje obzvláště odlišení charakterů jednotlivých osob, dobrou instrumentaci, plynulost gradací a stavby a vyspělou i rozvinutou melodiku. Referát vyznívá v hold skladatelovu velkému talentu a smutek nad jeho předčasným tragickým skonek.

Ze současných komorních novinek posuzuje Vycpálek *Sextet pro smyčcové nástroje* op. 11 **Václava Štěpána**.²⁵⁹ Stručně vykládá základní obsahové momenty této skladby, jež spočívají v subjektivním životě skladatele, a zastavuje se zejména u největších kladů skladby. Vyzvedá její vroucí tón, intenzivní melodiku, mistrovskou techniku a celkové optimistické vyznění. Se sympatickým tónem referuje i o *Melancholické pouti* svého přítele **Oty Zítka**.²⁶⁰ Upozorňuje na některé začátečnické rysy této skladby, jež spatřuje zejména v nesoustředěnosti formy, ale oceňuje uměleckou prožitost skladby, krásný zvuk orchestru a výraznost dramatického zpěvu. Ukazuje i na kladné rysy cyklu **Viléma Petrželky Živly**,²⁶¹ zejména na snahu po samostatném uměleckém výrazu; vytýká mu však současně jistou vnějškovost.

²⁵⁶ Lumír XLVII, 93.

²⁵⁷ Lumír XLVII, 335.

²⁵⁸ Lumír XLVII, 237.

²⁵⁹ Lumír XLVII, 93.

²⁶⁰ Lumír XLVII, 189.

²⁶¹ Lumír XLVII, 143.

Kantátu **Bohuslava Martinů Česká rapsodie**²⁶² vítá Vycpálek jako poctivý pokus o hudební dílo, oslavující toužení po státní samostatnosti, ale vytýká autorovi neustále stejně vypjatý výraz, který při rozsáhlejší kompozici vyznívá až únavně. Znovu u této příležitosti připomíná významnou tvůrčí zásadu: *čím rozsáhlejší skladba, tím více jest dbáti o bohatost prostředků výrazových, o rozmanitost zvuku a sevřenost formy.*

O hudbě jiných národů Vycpálek v této době již takřka nepíše. Výjimku činí rozsáhlý nadšený referát o novém uvedení **Modesta Petroviče Musorgského Borise Godunova**,²⁶³ v němž ukazuje na slavnou a bohatou tradici ruské národní kultury i na jedinečnost tohoto díla a jeho všestranné mimořádné kvality, a stručnější článek o uvedení **Christopha Wilibalda Glucka Orfea a Euridiky**,²⁶⁴ v němž oceňuje zejména čistou stylovost této opery.

Vycpálekův poslední referát v Lumíru z ledna 1920²⁶⁵ je celý věnován pohostinským vystoupením francouzské klavíristky **Blanche Selva**, která u nás hrála především francouzskou soudobou klavírní tvorbu. Vyznívá nejen v srdečnou oslavu této velké umělkyně, ale i v hold francouzské hudbě, zejména její linii franckovsko-d'Indyovské, kterou Vycpálek propagoval již v předchozích letech.

Na počátku roku 1920 nastává roční přestávka ve vydávání časopisu Lumír, po níž se skladatel k spolupráci s ním už nevrátil. Tím končí jeho dvanáctiletá soustavná kritická činnost,²⁶⁶ díky níž nám bylo umožněno sledovat základní obrysy vývoje jeho estetických i kritických názorů a poměru k dílům významných hudebních tvůrců minulosti a současnosti. Přerušeni bylo způsobeno i tím, že jej v zimě začátkem roku 1920 stihla těžká nemoc – zánět plic, který jej na delší dobu upoutal na lůžko. Když se po několika měsících vrátil k tvůrčím aktivitám, orientoval se v nových společenských a uměleckých poměrech odlišně. Kritické a publicistické činnosti se nadále až na výjimky vzdal a soustředil se plně na skladatelskou tvorbu.

Prof. PhDr. Jaroslav Smolka, DrSc. (1933–2011), muzikolog, skladatel, hudební režisér a pedagog, autor velkého počtu hudebně historických a hudebně teoretických spisů tematicky zaměřených zejména na osobnost a dílo Bedřicha Smetany, Jana Dismase Zelenky (o němž napsal vůbec první ucelenou monografii) a na českou hudbu 20. století. Jaroslav Smolka je rovněž autorem první a doposud jediné monografie o Ladislavu Vycpálkovi (Praha 1960), v níž důkladně popsal a zhodnotil především Vycpálekův tvůrčí vývoj skladatelský (kromě závěrečné dekády skladatelova života). Předkládaná studie představuje jakýsi doplněk k monografii, zasvěcený druhé významné oblasti Vycpálkových aktivit, totiž jeho činnosti literární – kritické a publicistické.

²⁶² Lumír XLVII, 93.

²⁶³ Lumír XLVII, 189.

²⁶⁴ Lumír XLVII, 189.

²⁶⁵ Lumír XLVII, 429.

²⁶⁶ Vycpálek později ještě roku 1932 přispěl několika ojedinělými články do časopisu Tempo.