

Burjanek, Josef

Estetika a kritika moderní opery v člancích Otakara Zicha ve Vlčkově Osvětě 1912-1916

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [45]-53

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110878>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

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

JOSEF BURJANEK

(Brno)

ESTETIKA A KRITIKA MODERNÍ OPERY
V ČLÁNCÍCH OTAKARA ZICHA VE VLČKOVĚ OSVĚTĚ
1912—1916

Nedlouho poté, co se objevily v našich hudebních časopisech vcelku skromné nekrology za skladatelem a teoretikem Otakarem Zichem, vyšel v Indexu článek Vladimíra Helferta „Vědecký odkaz Otakara Zicha“. Je typický pro svého pisatele: jako nekrolog je už tím nekonvenční, že při veškeré noblesnosti celý je polemicky obrácen proti ostatním, protože Zicha vědce nedocenili; čistě v něm zní lítost nad přítelem, ale i převaha jistoty dokonalejšího poznání. V několika odstavcích kreslí profil Otakara Zicha jako vědecké osobnosti průkopnického typu v české estetice.¹ Měl pravdu, že Zichovo vědecké dílo nebylo doceněno. Co je horší, zůstávalo od třicátých let donedávna jenom velmi omezeně známé a proto ani jaksepatří, se znalostí věci, kriticky oceněno být nemohlo.²

Tento skromný příspěvek nehodlá parafrázovat Helfertův článek o Zichovi. Bere si jen za tématické východisko dva jeho hodnotící soudy, které v něm stojí dokonce poněkud už mimo hlavní proud, přesto však nejsou bezvýznamné. V. Helfert mimo jiné upozorňuje na teoretický význam Zichovy úvahy o moderní operě, otištěné v r. 1914 a na důležitou jeho hudebněkritickou činnost v *Osvětě* v letech 1912—1916. Vyjdeme tedy z ducha Helfertova článku a blíž se podíváme nejprve na Zichovu studii *Moderní opera*³ a potom v přímé souvislosti ji budeme konfrontovat s uvedeným úsekem autorovy kritické činnosti dokonce v témže časopise dva roky zpátky a dva roky, dopředu; bez dalších komentářů dost přesně víme, že to byly roky nadprůměrně náročné i pro hudební teorii a kritiku. Několik myšlenek, dat, charakteristik, analýz může i ve skromném rozsahu být příhodnou částkou poznávání nedávné historie českého muzikologického myšlení.

Zichova nevelká časopisecká studie *Moderní opera*, kterou jsme učinili předmětem svého zájmu, patří k přípravnému údobí jeho muzikologických publikací, není však začátečnická. Napsal ji už jako docent estetiky na Karlově universitě; jeho habilitační práce, ve svém oboru zakladatelská monografie „*Estetické vnímání hudby*“ vyšla dvakrát tiskem (1910) a vyvolala kladnou i polemickou odezvu; v té době už také zasáhl do známých sporů o Dvořáka a nebyl v pole-

mice zrovna pohodlný protivník. Jeho první články o hudbě, jak je zatím zjištěno, začaly vycházet od r. 1903. Kromě nejaktuálnější hudební publicistiky a kritiky a kromě zmíněné docentské habilitační práce otiskl Zich do r. 1914 několik statí a článků rozsahu zpravidla spíš skromného, jeho teoretické nadání se však v nich projevovalo velmi výrazně. Jan M u k a ř o v s k ý v nekrologu z r. 1934, který jsem pod čarou citoval, příléhavě charakterizoval první období Zichovy vědecké práce jako „*obezřetné pokusné sondy v nejrůznějších provinciích estetiky*“.⁴ I když není úkolem tohoto mého článku periodizace Zichova teoretického díla, jakmile už jsem článek o *Moderní opeře* vřadil do Zichova přípravného období, musím na vysvětlenou dodat aspoň tolik, abych nevyvolával zbytečnou dezorientaci. Nemohl jsem si doposud historicky ověřit, jakou celoživotní koncepci chtěl O. Zich svému dílu autenticky určit, jakými všemi plány se obíral najmě na leta, jichž se, bohužel, nedožil; z díla samého, které bylo smrtí předčasně přerušeno, se však zřetelně rýsuje, že „*Estetika dramatického umění*“ (1931) fakticky zahajuje druhou velkou etapu, syntetizující. Přestože byla osudově zkrácena, můžeme ji i tak skutečně druhou etapou nazvat. Začala tedy někdy ve dvacátých letech, kniha o Smetanových symfonických básních může být chápána jako její první signál.

Oba vynikající autoři nekrologů za Zichem, důrazněji myslím tentokrát J. Mukařovský, akcentují Zichův talent a interes filosofický, a nikoliv historický; nejenom obecná estetika byla Zichovi filosofickou disciplínou, ale i v nejkonkrétnějších problémech speciálních věd o umění, v kterých pracoval, neulpíval na jednotlivinách, nýbrž teoretizoval, zobecňoval s mimořádným darem obzírát zejména horizontální šířku a hloubku látky viděné jako problém, spojovat příbuzné a oddělovat rozdílné, ano, byl v tom významu slova otvírač průhledů. Historii dával to nejnmutnější.

Další odstavce zde mají ukázat, že článek *Moderní opera* je možno považovat za jednu z oněch „obezřetných pokusných sond“ do oblasti speciální estetiky opery, přičemž Mukařovským užitý atribut „obezřetný“ jistě ve shodě s jeho tehdejší i dnešním názorem chápu jako rozvážnost, nikoli jako bázlivou opatrnost.

Jakými směry řídil do té doby O. Zich své pokusné sondy? Do jakých oblastí je vysílal? Na prvním místě jmenuji průzkum akustických a fyziologických podmínek vnímání hudebních elementů, ne proto, že by byl jediné tím svou dráhu estetika začal, nýbrž spíš proto, že vědecká témata tohoto druhu poměrně brzo opustil. Nikdy sice se nevzdal empirismu jako základu vědeckého poznání, brzo však poznal, že onen druh tradice helmholtzovsko-fechnerovsko-stumpfovské při veškeré úctyhodnosti, pokud se nebude moci důkladně vznést nad tehdejší metodologickou a technickou výbavu, je odsouzen zůstat pod prahem výzkumu skutečné hudby. Na druhém místě sluší jmenovat vyšší kategorii téhož, psychologický průzkum subjektivních podmínek a specifické povahy procesu hudebního

tvoreni a vnímání, a to s tendencí k závěrům nikoliv pouze psychologickým, nýbrž také estetickým. Za třetí, přičemž pořadím nehodnotím, od svých prvních dvou příspěvků v Daliboru 1903 O. Zich takoruka do posledních dechů neustal v systematické strukturní analýze skladatelských výtvorů, objektivně fixovaných výsledků skladatelské tvorby, jež vice versa tvoří také objektivní fixované podněty pro hudební výkonné umění a pro vnímání hudby. Tato analýza je pak v průběhu vývoje Zichova vědeckého díla stále zkušeněji konfrontována s výsledky pozorování psychologova. Za čtvrté se Zich od svých domažlických suplentských let obíral hudební folkloristikou, a to důkladně, s vlastní sběratelskou praxí, která však v něm neutlačila teoretika, takže na lidové písní a na hře lidových kapel sledoval ve specifických podmínkách obdobné problémy jako na ostatní hudbě a navíc obě oblasti kultury. lidovou a profesionální, plodně konfrontoval. A konečně za páté se zajímal o speciální problematiku hudby v různých syntézách, neboť byl pravověrným žákem Otakara Hostinského. A ještě víc než jeho učitel si zamiloval ze všech lákavých možných syntéz hudby právě její syntézu s dramatickou poezií, ta ležela v centru jeho pozornosti nejenom vědecké, ale i skladatelské jako životní téma.⁵ I když v tomto článku nedojdeme v argumentech tak daleko, aspoň dotknout se musím toho, že od přepjaté teorie hudebního dramatu, jež je třeba chápat jako Gesamtkunstwerk, O. Zich dosti daleko vykročil a vytvořil z Hostinského tradice svou vlastní pokročilou variantu, teorii specificky dramatického umění, která ve svých důsledcích mění i tradiční Hostinského klasifikaci umění, opera není už chápána za pouhou syntézu hudby a jedné odrůdy poezie, nýbrž de facto jako specifické umění hudebního dramatu, v němž dramatičnost je specifikem tak rozhodujícím, že operní hudba, přihlížející nikoliv k slovu, jako hudba vokální, nýbrž k postavám a jejich jednání, stojí blíže nezpívané dramatické poezii činohry než jinému druhu hudby.

Tolik nejnmutnějšího kontextu, abychom adekvátně zařadili článek *Moderní opera*, který výslednou fází Zichovy operní estetiky předjímá. Vznikl tedy ve chvíli, kdy tvůrčí duch Zichův ve své záviděníhodné podvojnosti vědecké a umělecké už se odvážně rozlétal. Vyzbrojen tedy kromě vědy i vlastními skladatelskými zkušenostmi od počátečních úprav lidových písní až po první vlastní operní premiéru,⁶ se zkušenostmi libretisty, dramaturga, kritika,⁷ pokusil se O. Zich v článku *Moderní opera* o některá teoretická zobecnění, jejichž potřebnost jako umělec i vědec kategoricky cítil a některá už dřív pokusně formuloval. Tato zobecnění úzce souvisela s estetickým hodnocením, které vycházejíc z objektivně působivších hodnot historických, evidentně uznaných, jejich zpětnou analýzou dochází k principům, podle nichž analogicky lze hodnotu díla určit i v přítomnosti, kdy vzniklo, a s jistou obezřetností a s výhradami aspoň pro blízkou budoucnost.

Říkám-li, že O. Zich přistupuje k hledání estetických principů hodnotících také s pomocí historického pohledu, není to v rozporu s tím, že sám charakterizuje

svůj článek jako studii o nejvýznačnějších zjevech současné hudby. Lapidární historická východiska zde všude jsou; hledaje určení podstaty modernosti, která je mu synonymem pokrokovosti, obrací se do minulého století. Za nesporný třebaže ne jediný rys modernosti určuje na základě uměleckých kritérií děl B e e t h o v e n a, W a g n e r a a S m e t a n y, že moderní, pokrokové, je především to, co je nové. Tím způsobem také vice versa definuje pojem epigonství jako prodlužování platnosti tvůrčích principů po smrti jejich mistrů. Étos této modernosti, resp. v obráceném poměru epigonství, je strmě náročné, epigon je pozdější V e r d i, přičemž Zich věří v dlouhý život Falstaffa, po S m e t a n o v i je epigon D v o ř á k. Pokud by se dnešnímu čtenáři zdál tento soud o Dvořákovi příliš strohý, pak mu připomínám dobu, v níž Zichova studie vznikla. O. Zich stál oprávněně mezi těmi, kdo důsledně hájili Smetanovo prvenství ve vytvoření české novodobé hudby, v čemž v základě měl on i ostatní téhož mínění pravdu. Není účelné zabíhat zde do podrobností, dostatek historicky vzrušující podobné četby k tomuto tématu dává jiná Zichova studie z té doby, kterou v tomto článku neanalyzuji,⁸ ostatně, epigonství v Zichově pojetí má své stupně, rozhodně na nižším stojí nejenom M e y e r b e e r, ale i P u c c i n i a M a s s e n e t.

Jestliže by se čtenáři zdálo, že takováto slohová definice modernosti, resp. pokrokovosti opery trpí kardinálním nedostatkem ideovosti, dostal by se takový závěr do rozporu s historickým faktem Zichova konkrétního hodnocení, kterému tento zřetel, ač neproklamován, nechybí. Zich rozhodně není lhostejný k tomu, jaké morální vztahy jsou dány v dramatickém syžetu a od syžetu k společnosti. Rozebíraje např. poslední operní díla Richarda S t r a u s s e, vytýká Hofmannsthalovi, jak deformoval antickou morálku tragédie *Elektry*, jejíž touha mstít u něho klesá v rozkoš.⁹ Budiž tento jeden příklad za jiné. Jestliže totiž O. Zich spolu s O. Hostinským tzv. ryzí instrumentální hudbě upíral přímou schopnost předmětně či morálně uvědomovací a na několika místech svého teoretického díla vyzdvihl útěšnou, z praktického životního shonu vytrhující funkci umění, která vyhlíží poněkud bledě stoicky,¹⁰ pak čelem k této přílišné skepsi, s kterou nemůžeme souhlasit, jsme pravdě historie dlužni nejméně tři konfrontace.

Za první: v době, kdy O. Zich tvořil svou vědeckou estetickou soustavu, považoval za nutné ostře bránit skutečnému nebezpečí záměn estetických hodnot za etické, k čemuž v praktickém hodnocení jiných nejednou docházelo. Nedělal to v zájmu amorality umění, nýbrž v zájmu jeho nutné specifčnosti.

Za druhé: Zichovy konkrétní analýzy a kritické soudy v celé jeho životní linii sledují i étos myšlenek vyslovených — řečeno terminologií Hostinského — v syntéze hudby s předmětným uměním.

Za třetí: zejména v poslední zralé etapě svého díla o *Estetice dramatického umění* vypracoval z dřívějších náznaků zcela přesně teorii sdělování „nehudebních“ obsahů hudbou několika nepřímými cestami. Zichovo estetické dílo opravdu

stojí za velmi odpovědnou analýzu i z tohoto zřetel, a tu je možno se zdarem provádět jedinečně na důkladnější poučenosti o historických souvislostech.

Vracím se k vlastnímu tématu článku, od něhož jsem v zájmu souvislosti poněkud odbočil. Pozoruhodné postřehy obsahuje Zichův článek k problematice vztahu libreta a hudby v opeře. Pochopitelně Zich předpokládá modernost teprve tam, kde libreto i hudba jsou na vyšší literárně a hudebně slohových výbojů své doby. Moderní operní hudba musí mít dvojí kvalitu, vlastní hudební, danou originalitou invence a novostí práce a kromě toho kvalitu dramatickou, čímž Zich rozumí, že na rozdíl od vokální hudby, v které skladatel komponuje text, v dramatické hudbě, má-li být specifická, komponuje, jak už bylo řečeno, hudební postavy a děje.¹¹ Přitom O. Zich, opíraje se o historii konstatuje, že světový vývoj opery zpravidla doplácí na konzervativnost skladatelů při jejich výběru libret. Na druhé straně svádí k jednostrannosti Zichův názor, že v operní kompozici skladatel uplatňuje modernost co do hudebních prostředků převzatou z instrumentální hudby; zajisté by se dal doložit také opak. Naštěstí ani jeden, ani druhý z těchto svých náhledů O. Zich neabsolutizuje, naopak je podmiňuje dalším významnějším: v různých historických chvílích ve známém antagonismu hudby „pouhé“ a „užité“ jedna z nich hraje vůdčí roli, v devatenáctém století hrála vůdčí roli ta druhá, její převahu manifestoval beethovenský symfonický princip, který Wagner i Smetana aplikují v operní tvorbě, v poslední době například i Mahler převzal mnoho ze skladebných principů wagnerovského operního dramatu do své symfonické tvůrčí metody, takže celý devatenáctý hudební věk se svou převahou syntézy¹² v Mahlerovi vlastně kulminuje, třebaš přitom mahlerovská syntéza má svou zvláštní povahu, která zároveň začíná být protivagnerovská. Nikoliv mimochodem v tomto okamžiku připomínám, že se v té době stala mezi estetiky i historiky umění populární diskuse o sváru dionýského a apolinského principu v umění a příchod dvacátého století byl ponejvíc charakterizován jako začátek rozhodného ústupů dionýství.¹³ Diskuse toho druhu byly mnohdy duchaplné, dosud jsem však nenašel z té doby autora, který by byl ve výkladu tohoto rozhodně nikoliv marného starého postřehu dovedl použít nejenom dostatek psychologie, resp. vědecké typologie, ale nezůstat u ní a spojit typologický výklad s nutným průmětem společensko historickým, zkrátka s takovým druhem analýzy, který umožňuje metoda historického materialismu. Pro naprostou většinu uměnovědné literatury byla taková aplikace ještě dlouho nereálná.

Druhá a třetí část Zichova článku zhruba podle stupně autorovy informovanosti, poctivě závislé zejména na repertoáru pražských operních divadel a zčásti na studiu klavírních výtahů, probírá operní tvorbu nejposlednějších let, zařazuje díla podle povahy syžetů a podle odpovídající povahy a slohu hudby. Jestliže na jedné straně O. Zich jako věrojatný dramatik v principu skepticky posuzuje takovou operu, která dramatický živel usiluje nahradit lyrickým, vědomě se tím

chová nepříliš uctivě už k *Parsifalovi*, který podle něho dramaticky i slohově zůstává kus za *Tristanem* a stejně tak postrádá nutnou míru dramatickosti v *Ostrčilových Kunálových očích*, aťsi jde v tomto případě o skladatele, kterého Zich bezpochyby po *Smetanovi* cení nejvýše. Nejvážněji však v tomto směru kritizuje pouhou náladovost a principiální nedramatičnost důsledného impresionismu, konkrétně *Debussyho Pelléase a Mélisandy*. Pro tentýž postulat dramatismu na druhé straně Zich kladně kvituje ovlivňování opery námětovým realismem, který potom nutně má pronikat i do slohu zhudebnění, připomíná ovšem fakt, že se realismus přestěhoval na operní jeviště z činoherního divadla a z realistického románu s patrným opožděním, které může zavinit rozpornou slohovou nejednotu operního díla. Kladnou novotou operního realismu je, že opera si v jeho důsledku všímá postav a dějů, které dříve stály nejvýš na jejím okraji a že tím velmi obohacuje svůj výraz. Za hlavní nebezpečí operního realismu považuje opouštění hudební stylizace, však také staví *Charpentiera s Louisou* nad *Janáčka*, o němž je přesvědčen, že v nápěvích vnáší do hudby naturalistický princip.¹⁴ Vzhledem k tomuto nebezpečí naturalismu také je mu milejší psychologické operní drama, jehož realismus po jeho soudu míří víc dovnitř postav a hudebně má víc příležitosti ke stylizaci, za jeho nejvyšší český typ té doby považuje *Foerstrovu Evu*. V ní však přesto vrchol současné české operní tvorby nevidí. Znova se obrací k historii všímá si, že hlavní pokrok v opeře nesla vždycky především opera tragická a po ní opět její ryzí pandán, komická opera, nejpěknější doklad toho v jedné osobě je *Mozart*. Nuže, první ryze moderní operu po všech stránkách v oboru opery tragické vidí ve *Straussově Elektře*, v které po jeho soudu zvukový výraz instrumentačních, polohových, harmonických novot nabývá rázu vysloveně hudebního. Mezi komickými operami pak na nej přednější místo klade *Ostrčilovu* operní jednoaktovku *Poupě*, a to dokonce nikoliv v měřítku pouze českém, takže *Elektra* a *Poupě* mu představují dvojí primát svého druhu ve světě. Předchůdcem tohoto světového primátu v komické opeře je mu *Smetanovo Tajemství*. Hlavní jeho slohové pokrokové principy tvoří dramatickými situacemi odůvodněná polyfoničnost, která je východiskem moderního pojetí harmonie, dále nahrazení zastaralého leitmotivického principu tzv. dramatickými tématy, která v průběhu díla nejsou reprodukována, nýbrž obměňována, a konečně pak v souhlase s komickým žánrem zrychlení časového průmětu v sledu dialogů na úroveň činohry, nikoliv však za cenu ztráty hudebnosti.

Nadmíru sympaticky působí v Zichově článku jeho výhraďa vlastní omylnosti, kterou citují přímo v textu. „*Jsem si plně vědom toho,*“ říká, „*že budoucnost můž e o p r a v i t i některé z náhledů tu pronesených, nejspíše pak je doplnit tam, kde jsem přehlédl něco, co je dosud jen v zárodku.*“¹⁵ Zbývá tedy jeho tehdejší svědectví doplnit podle série kritických článků o pražském hudebním a zejména operním dění z let 1912—1916, jak je v téže Vlčkové Osvětě tiskl.¹⁶

Nebudeme to ovšem dělat cestou neužitečného, únavného vypočítávání skladeb, které posuzoval a reprodukoval jeho soudů s argumentací, pokusíme se to hlavní zobecnit. Napřed si musíme uvědomit, že O. Zich neposuzoval celé spektrum tehdejší nové hudby; nýbrž to, co mohl v Praze slyšet, takže některá základní jména vůbec chybí. Přihlédneme-li k současné hudbě, pak jeho kritické soudy potvrzují především jeho vlastní tezi, že s nejmenším rizikem neadekvátnosti se dají hodnotit vyslovení jednostranní epigoni a eklektikové. Nebylo příliš nsnadné odmítnout P i s k á č k a, Z a m r z l u, W e i s s e. V dokonalém souhlase s teorií svého článku obdařuje O. Zich ve svých referátech dalšími pozitivními epitety O s t r č i l a skladatele i dirigenta a dramaturga a spolu s ním F o e r s t r a kromě *Evry* ještě za *Deboru*; u těch obou, zejména však u Ostrčila hájí kladnost Mahlerova vlivu, vůbec hájí M a h l e r a proti konvenční kritice, pokud nechtěla pochopit, že Mahler mimo jiné dokázal jisté triviální intonace povýšit na inspirace hudby naplňující monumentální žánry a formy. U Vítězslava N o v á k a mu překáží zejména vnějškovost, ilustrativnost, nadužívání zvukomalby, která v tom poměru už zatlačuje hudební skladebné principy. A tak nakonec nejpodstatnější rozpor s nevyvratitelným soudem světového publika, jak jej dnes už známe, tvoří jeho kritika J a n á č k a. Je to zejména Zichův referát o známé „osudové“ pražské premiéře *Její pastorkyně* z r. 1916.¹⁷ Hlavní výtky směřují k tomu, že L. Janáček podle O. Zicha nesprávně vnáší nápěvkovou melodiku do orchestru, že porušuje některé zásady české deklamace, že nerealisticky stereotypně opakuje ve vokálních partech slova a malé slovní útvary, že jeho užití jevištních ansámbků není slohově a dramaticky jednotné a zejména že jeho orchestr příliš jednoduše doprovází bez psychologicky motivované polyfoničnosti. Dnes, pravda, se *Její pastorkyňa* tak vzíla, že tehdejší výtky poučenějším čtenáři netřeba ani vyvracet. Jeden velký klad tehdejších Zichových kritik L. Janáčka bych však rád vyzvedl: ani v kritice *Pastorkyně*, ani *Amara* neupřel Janáčkoví hudební talent, poetičnost invence, při všech slohových výhradách přiznává, že navzdory jim Janáčkovu hudba si jej podmaňovala. To se v té době např. Zdeňkovi N e j e d l é m u nezdařilo, ten odmítá L. Janáčka i s hudební podstatou.¹⁸

Závěr článku bude ovšem jen skromný a dílčí, protože záměrně byl komentován časově podstatně omezený úsek jednoho oboru Zichovy vědecké tematiky, jen kvůli nutným souvislostem jsme podnikli několik exkursů. Na základě skladatelských zkušeností i z teoretického talentu a z vědních výsledků, zejména z Hostinského tradice, a ze snahy o přesné rozboru skladatelského díla už v ranější etapě svého vědeckého vývoje vprostřed rozporného vědeckého i uměleckého kvasu i stagnací v desátých letech našeho století si O. Zich vytvořil poměrně pevnou a dobře argumentovanou soustavu hodnotících kritérií, jimiž s celkem málo výjimkami dovedl adekvátně klasifikovat a posuzovat současnou operní tvorbu. Tyto jeho relativně rané teorie byly zároveň i značně pokročilým před-

obrazem jeho pozdější zralé vědecké soustavy, kterou se mu zčásti podařilo celistvě vytvořit zejména jako specifickou estetiku dramatického umění, zahrnující v sobě operu.

POZNÁMKY

- ¹ Vladimír Helfert: *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, Index 6 (1934), 97—101, přetištěno: v knize V. Helfert, *O české hudbě*, red. B. Štědroň a I. Poledňák, Praha 1957, str. 176—183. O. Zich zemřel pětapadesátiletý 9. 7. 1934. Kromě hudebních nekrologů vyšel datován týmž rokem nekrolog z pera Jana Mukařovského: *Prof. Dr. Otakar Zich*, v inaugurační publikaci *Karlova universita v Praze v roce 1933—1934*, str. 107—110, tam je Zichovo vědecké dílo náležitě respektováno, nikoliv ovšem se zřetelem primárně muzikologickým; ostatně je možné, že tato publikace se nedostala včas Helfertovi do rukou, vyšla-li vůbec dřív nežli článek v Indexu.
- ² Do konce roku 1963 ze základních prací vyšly v druhém vydání Zichovy *Symfonické básně Smetanovy* (Praha 1949, red. Jaroslav Zich), první vydání 1924, připočteme-li k tomu předválečný přetisk studie *O typech básnických* do Markalousovy knižnice ARS 1937 (pův. *Časopis pro moderní filologii a literaturu* 6 (1918) str. 1—19, 97—112, 202—214), je to chudá žeň: kromě *Estetiky dramatického umění* (Praha 1931) jsem shledal Zichovy teoretické a kritické stati a články celkem v třicetičtyřech časopisech a periodikách a v několika dalších ještě hůř dostupných, zpravidla příležitostných sbornících a jiných tiskách podobného charakteru.
- ³ O. Zich: *Moderní opera*, Vlčekova Osvěta 44 (1914), 481—493, 569—579.
- ⁴ V cit. článku, str. 110.
- ⁵ Estetická témata týkající se jiných umění, objevují se u Zicha později.
- ⁶ Jedenáctého března 1910 provedlo Národní divadlo v Praze Zichovu jednoaktovou operu *Malířský nápad*, jejíž libreto napsal skladatel podle námětu Svatopluka Čecha.
- ⁷ Před r. 1914 tiskl O. Zich své hudební kritiky a kritické polemiky mimo zmíněnou Vlčekovu Osvětu také ve *Zvonu* a v *Rektorysově* časopise Smetana; dramaturgem z profese ovšem nebyl, ale dramaturgické názory uplatnil do té doby např. v návrzích na úpravy některých míst Smetanovy *Libuše* i *Čertovy stěny*.
- ⁸ Míním Zichův článek *Dvořákův význam umělecký*, *Hudební sborník* 1 (1913), 145—180.
- ⁹ *Moderní opera*, str. 492.
- ¹⁰ Viz zejména Zichovu studii *Estetická příprava mysli*, *Česká mysl* 17 (1921) 150—162, 193—204, hlavně v závěrech; „druhý svět“ umění je útočiště před „prvním světem“ skutečným, do něhož jsme spoutáni; poněkud paradoxní je, že tato studie je přitom psychologicky ve svém hlavním námětu jedna z jeho nejbystřejších a logicky připouští myšlenku, ač neformulovanou, že autor vylučuje člověkovu praktické já pouze z bezprostředního, přímého spojení s uměním v okamžiku prožitku umění, mimo něj uvědomovací funkci umění nutně konceduje.
- ¹¹ Zichovy články nejružnějšího druhu o operě od začátků stíradají a cizelují mnoho takových znamenitých postřehů, které potom souborně zpracovává *Estetika dramatického umění* (1931).
- ¹² Míním syntézu ve smyslu *Hostinského* teorie syntézy hudby s poezií, souborného umění.
- ¹³ Připomínám z téže doby výrok Z. Nejezlého: „Dionýské umění rychle vykvetlo, ale také rychle odkvétá. Přísná krása apollinského umění září však neztěněně dále. Tak jest tomu i v hudebním dramatu.“ *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi, 1911*, str. 345.

- ¹⁴ V době, kdy psal článek *Moderní opera*, nejpravděpodobněji neviděl Její pastorkyni, před závěrem svého článku se k tomu vrátím.
- ¹⁵ *Moderní opera*, str. 482, proloženo Zichem.
- ¹⁶ Je to celkem 32 referátů nadpisovaných *Hudební rozhledy*, *Opera*, podpisovaných jménem, v rozsahu zhruba od půlstránky do tři stránek petitu, byly otiskovány od 42. sv. (1912) do 46. (1916), přesnou bibliografii uvedu jinde.
- ¹⁷ Viz Zichův referát v *Osvětě* 46 (1916), str. 453—454.
- ¹⁸ Jako protějšek předešlého referátu Zichova cituji Nejedlého článek v čas. *Smetana*, sv. 6 (1915—1916), str. 117—124.

Josef Burjanek

DIE ASTHETIK UND KRITIK DER MODERNEN OPER IN DEN AUFSÄTZEN
VON OTAKAR ZICH („OSVĚTA“ 1912—1916)

Otakar Zich (1879—1934) hinterliess neben einem beachtlichen kompositorischen Werk auch bemerkenswerte kunstwissenschaftliche, vor allem musikästhetische Arbeiten. Seine diesbezüglichen Veröffentlichungen sind vorläufig in einer nur geringen Masse verwertet worden, obwohl sie es im Gegenteil verdienten ausführlich analysiert zu werden. In den Jahren 1912—1916 z. B. veröffentlichte er in einer der damaligen kulturpolitischen Revuen, in *Vlček's „Osvěta“*, einerseits eine Reihe von Kritiken, deren Gegenstand die neueste Musik jener Jahre — soweit er sie hören konnte — bildete, andererseits einen bedeutsamen theoretischen Aufsatz über „Die moderne Oper“. Ohne darin an der Komplexität der Inhaltsproblematik eines derart synthetischen Werkes vorbeizugehen, wie ihn das Musikdrama darstellt, bestimmte er als den entscheidenden Charakterzug seiner Modernität (die für ihn mit der Fortschrittlichkeit synonym ist) die Neuheit der musikalischen Invention und des stilistischen Beitrags; Modernität verlangte er dabei auch vom Textbuch, was er in der Praxis nur selten antraf. Die Symptome der Modernität der Textbücher fasste er selbstverständlich auch in literarischer Spezifik auf. Die Oper war ihm nicht eine Art von Vokalmusik, hier wird nämlich der Text vertont, in der Oper jedoch dramatische Charaktere und Handlungen, den Unterschied erblickte er also in der Methode, sowie auch in der eigentlichen Qualität der Vertonung. An die Spitze des zeitgenössischen Schaffens setzte er auf dem Gebiet der tragischen Oper, wenn auch mit einem gewissen ethischen Vorbehalt, Richard Strauss' „Elektra“, auf dem Gebiet der komischen Oper „Poupě“ (Die Knospe) von Otakar Ostrčil.; Die anderen kritischen Aufsätze bezeugen, wie konsequent Zich seine Kriterien anwendete.

Der Aufsatz „Die moderne Oper“ stellt eine Vorstufe zu der systematischen Theorie der Oper dar, die dieser hervorragende Schüler Hostinskýs als einen Teil seines reifen, leider auch letzten synthetischen Werkes ausarbeitete, der „Ästhetik der dramatischen Kunst“ (Estetika dramatického umění) von 1931.

Übersetzt von Pavel Petr

