

**Oponentský posudek na disertační práci Mgr. Jiřího Špilauera *Zdeněk Fibich – Nálady, dojmy a upomínky* (Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, obor Obecná teorie a dějiny umění a kultury, 2018, 219 stran, školitelka: prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.)**

---

Práce Jiřího Špilauera vznikala dlouze a obtížně, přesto si zachovala jednotnou tvář. S téměř rigidní tvrdohlavostí přistupuje ke zvolenému materiálu z omezeného, a dle mého názoru i omezujícího, hlediska; provádí analýzu hudební struktury, jež se soustřeďuje na formu, harmonii, kynetickou složku a částečně na motivický rozbor (samotný název disertační práce nenese žádnou výpověď, měl alespoň v podobě podtitulu zohlednit tak jednoznačné rozhodnutí). Aby autor dokázal pojmout všech 376 *Nálad, dojmů a upomínek*, vytvořil si „mustř“, který generuje nekonečné řady formálních popisů a tabulek. Špilauerův pracovní postup je projevem značně rozporuplného metodologického rozhodnutí.

Jen obtížně lze k životu a dílu Zdeňka Fibicha přistoupit bez badatelských výkonů Zdeňka Nejedlého, každé nové přiblížení ke Z. Fibichovi vede ke konfrontaci se Z. Nejedlým. V případě *Nálad, dojmů a upomínek* navíc narážíme na Nejedlého monografii, která se stala ve 20. letech 20. století bestsellerem a vzbudila značně polemické a emotivní reakce (např. V. Helfert, V. Novák, L. Janáček). Jiří Špilauer zcela pochopitelně odmítá „Nejedlého extrémní hermeneutiku“ (s. 7), sám se však dopouští jiného neblahého extrému – nerespektuje nosné impulsy Z. Nejedlého, A. Schulzové, Z. Fibicha, a přestože se přiklání ke kritickému pohledu V. Helferta vůči Nejedlého knize, v rozporu s Helfertem se vzdává možnosti vysvětlit dílo v blízkosti jeho „inspiračního zdroje“. Výsledkem se stala analýza hudební struktury vyjmutá ze své doby. Pokud Nejedlý dokázal umrtvit zájem o dílo řady osobností a znechutil badatelskou práci na pozoruhodných tématech, pak je možná spravedlivé, že přichází někdo, kdo Nejedlého naprosto vypustí ze své perspektivy a pokusí se vrátit debatu o *Náladách, dojmech a upomínkách* k jejím hudebním kvalitám. Nemělo by přitom trpět Fibichovo dílo, které, místo aby znělo, se stává jen vhodným „soustem“ pro akademické debaty.

Pokud se J. Špilauer rozhodl oprostít se od programových poznámek (s. 11), očekával bych přesvědčivější argumentaci, než jen poukázání na poměrně běžnou praxi Z. Nejedlého, který svá tvrzení nedokládá. Nelze předpokládat, že by A. Schulzová i Z. Nejedlý mohli být přímí zprostředkovatelé Fibichovy reality? Nebylo by možné z jejich výpovědí vytěžit něco, co skutečně odpovídá vlastní hudební struktuře? Odstraněním pramenných informací si poněkud nepochopitelně J. Špilauer uzavřel cestu k pokud možno plnému pochopení

Fibichova klavírního díla devadesátých let 19. století. Jestliže autor tvrdí (s. 14), že usiluje o zařazení „Nálad“ do kontextu lyrického klavírního kusu 19. století a posiluje tak Helfertův náhled na Fibichovo dílo, proč zároveň nezmínil, že bytostnou součástí klavírní miniaturní 19. století bylo její bezprostřední fungování v době vzniku, tedy jistá enigmatičnost, podtrhující intimnost samotného žánru na straně jedné a poněkud patologický exhibicionismus, předkládající „veřejná tajemství“ (konkrétní dedikace, dárek ve smyslu „lístku do památníku“, hra s citáty, s akrostichy).

Samotná každodenní praxe si může dovolit ignorovat Z. Nejedlého, ale věda obvykle volí cestu kritického hodnocení stavu bádání. Svým způsobem zvolil J. Špilauer postup samotného Z. Nejedlého, který dokázal přesvědčit sebe i své okolí o tom, že něco neexistuje, resp. že je třeba nivelizovat existenci nějakého jevu. V obdobných intencích je pracováno i s hesly MGG; autor se rozhoduje pracovat s pojmem lyrický klavírní kus (viz s. 20–21). Tento pojem odlišuje od tzv. charakteristického kusu a tím si odepře možnost vyhodnocení mimohudební inspirace. A to v případě Z. Fibicha, který celý život tíhnul k programní hudbě, resp. k propojování hudby s jinými druhy umění. Je nutné podléhat autoritě vlivného slovníku, pracovat podle předem daných vzorů myšlení a tím si uzavřít cestu k citlivé práci se samotným materiálem „Nálad“? Nebo jsou autorova metodologická zaváhání projevem snahy najít způsob, jak uchopit kvantitativně obrovitý korpus hudebních děl? Čtenáře Špilauerova textu nemůže nezaujmout skutečnost, že autor téměř nevyužívá poznámkový aparát; u jednotlivých „kousků“ bych očekával konfrontaci přinejmenším s náhledy Vladimíra Hudce (nevyplatilo by se také odkazovat na Hudcův tematický katalog?). Ani novější fibichovské výstupy nejsou upotřebeny. Je toto správná cesta fibichovského bádání? Je třeba úplně odvrhnout dosavadní literaturu a začít úplně znovu, jen s notami v ruce? Pokud ano, nepotřebujeme patrně hudebněvědná pracoviště při filozofických fakultách a spokojíme se pouze s institucemi typu AMU. V závěru práce autor nabádá k dalšímu fibichovskému výzkumu, jak má ale tento proces vypadat – od jakéhosi bodu 0, tedy od vzniku této disertace?

Na tomto místě musím přiznat, že při absenci zevrubného stavu bádání vstupuji jako oponent do debaty, která nepočítá ani s mými studii; na některé z nich – bez ohledu na výtku ješitnosti – upozorním, neboť dokládají mé stanovisko k tématu:

- Urbánkové vydávají, prodávají a organizují. Komponují?, 26. symposium Opomenutí a neoblíbení v české kultuře 19. století, Plzeň, 23. 2.–25. 2. 2006 (Taťána Petrasová, Helena Lorenzová, ed.), KLP Praha 2007, s. 155–167.
- Piano Miniatures as Music for the Eyes, in: Music: Function And Value. Proceedings of the 11th International Congress On Musical Signification. Kraków, Poland, October 2, 2010, (ed. by Teresa Malecka and Małgorzata Pawłowska), Akademia Muzyczna w Krakowie and Musica Iagellonica, Kraków 2013, Volume 2, s. 240–254.
- Pro koho skládal Zdeněk Fibich Nálady, dojmy a upomínky?, in: Opus musicum, r. 48/2016, č. 3, s. 37–50.

Soustředění na analytické postřehy jako by umrtvilo přirozenou badatelskou zvědavost. Autorovi stačí prameny z Českého muzea hudby (mimočodem, J. Špilauer používá zastaralý název Muzeum české hudby, viz s. 18) a nepátrá po dalších, přestože s velkou pravděpodobností existují (viz publikaci Kopecký, J., ed.: Zdeněk Fibich. Stopy života a díla, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009). Ve zmíněném titulu *Stopy života a díla* si mohl J. Špilauer povšimnout hry *Nesmrtelnost*, změnil by patrně náhled na „neproblematický“ vztah mezi F. A. Urbánkem a Z. Fibichem (s. 18). Mohl také dotáhnout myšlenku o nutnosti výdělku, když zvažoval Urbánkovy ztrátové tisky (s. 15) – bez ohledu na prestiž skladatele vytvářel Urbánek tlak tam, kde našel odbyt (Co když vše narůstalo jako tzv. román-řeka, který je formován tím, že si čtenáři periodika oblíbí daný námět a spisovatelé téměř nekonečně rozvíjí nejrůznější dějové linie?), a na druhé straně si skladatelé rádi „pojistili“ svého nakladatele pro případ, že by potřebovali vydat náročnější díla (Jak by asi dopadlo srovnání Fibichových miniatur např. s produkcí Vojtěcha Říhovského? Jak sám Fibich zhodnotil svou zkušenost z 80. let, kdy pro Urbánka redigoval hudebniny?). Nenapadlo J. Špilauera zvažovat pedagogický rozměr Fibichových „kousků“, když měl Fibich bohatou zkušenost s vytvářením klavírní školy?

Zajímalo by mě, zda se autor při psaní své práce skutečně nezajímal o Nejedlého programové poznámky, nebo je jen záměrně nepoužil. Překvapuje mě např., že téma, které Nejedlý spojuje s otázkou (Z. Fibicha) a odpovědí (A. Schulzové) a strukturně se logicky kryje s předvětím a závětím v hudební větě, Špilauer dělí na dvě části, resp. všímá si jen první části (s. 104–105). Proč? Je nutné v roce 2018 „chránit“ čtenáře/posluchače před helfertovským znechucením tím, že zamlčím Nejedlého? A i kdyby spekulativní domýšlení příliš vstupovalo do percepce hudby, nelze tentýž odstup držet k vazbám, které jsou

nepřeslechnutelné mezi klavírními miniaturami a jinými rozměrnějšími Fibichovými díly (opery, symfonie, symfonické básně atd. /autor jen na s. 104 odkazuje na práci E. Pallové a dále se nevěnuje citacím/). Jak trefnými komentáři by např. mohl obohatit výklad na s. 91–93, kdyby se seznámil s operou *Bouře*, konkrétně s postavami Ariela a Kalibána. Dobový posluchač (zákazník F. A. Urbánka) byl zcela jistě i návštěvníkem Národního divadla. Průběžná stručná shrnutí jsou tak odkázána na značně suchopárná konstatování, náběhy ke slibným závěrům (frekvence tóniny, rytmické shody, sledování motivů, které směřují k myšlence klavírního cyklu o 376 částech, viz s. 63) končí velmi rychle, přitom by díky polemice se Z. Nejedlým mohly vést k zamyšlení, jak mimohudební inspirace klade před skladatele nezvyklé úkoly a zda se skladatel s takovými úkoly dokáže vypořádat (viz např. s. 65 a *Dojem č. 27* /pětitaktí/). Ze Špilauerova textu zcela vymizely zmínky o Fibichově smyslu pro humor, pro nadsázku, o zvukomalbě apod. (kapitola o novele /s. 113/ byla patrně tvořena pro forma, jinak by asi vedla k propojení Fibichovy *Novely* např. s Lutoslawského *Knihou pro orchestr*), nemluvě o ambici vystihnout uměleckou hodnotu díla! Neměla by být analýza prostředkem k pochopení umělecké kvality, neměla by poukazovat na výjimečná řešení, na originální nápady (J. Špilauer si oblíbil formulaci „vznívat přesvědčivě“ /např. s. 195/, dochází však všude Fibich ke struktuře, jež se nerozpadá /viz *Upomínku č. 137* jako „kumulaci citátů“ /s. 201/)? Anebo toto posláním Jiří Špilauer naplnil tím, že neustálým opakováním obdobných řešení a fádních závěrů (např.: „Celkově převládá v rámci sešitu kvadratura, klíčová bývají dvoutaktí nebo čtyřtaktí, která se opakují nebo obměňují.“ /s. 65/) ukázal na Fibichovu kompoziční integritu, na záměrnou skladbu jednotlivých „kousků“ v sešitech, řadách a nakonec v celku 376 miniatur, které tvoří cyklus (na s. 213 autor používá pojmenování „komplet“)? Pokud ano, pak – sice s jistým sebezapřením a patrně v rozporu s tvůrčí ideou J. Špilauera – nahlížím na předkládaný spis jako na svým způsobem dokonalý protějšek Nejedlého *Milostného deníku*. Tento spis si nenajde senzacechtivého čtenáře, zato by mohl být předstupněm k nějakému budoucímu edičnímu projektu, který položí důraz na původní určení těchto klavírních miniatur („užitá“ hudba at' už pro začátečníky v klavírní hře nebo pro hru z listu apod.) a který se nebude bát, že vyzrazená tajemství (jež si každý snadno vyhledá v Nejedlého knize) překryjí hodnotu Fibichovy hudby (řeceno slovy V. Karbusického: smysluplnost skladby se prosadí přes její mimohudební význam).

Špilauerova práce přímo vybízí k výpisům toho, co v textu nenacházíme (úvaha o charakteristice tónin, o volbě tónin vůči hráčským schopnostem Urbánkových zákazníků, o velmi přirozeném spojení kontrapunktických technik s grafickými šiframi, které ku příkladu

nadčasově propojují umění renesančních hudebníků s 2. vídeňskou školou), provokuje ke kladení otázek, které si autor nepoložil (Proč vedle Schumannových cyklů *Motýli* a *Karneval* autor nezmiňuje *Variace na jméno Abegg* /s. 21/? Nestojí některé Fibichovy skladby /op. 47/ blízko k Chopinovým *Preludiím*?), žádá si korekturu nedomyšlených formulací (viz s. 12: Fibich se oženil s „bývalou známou operní zpěvačkou“? A neměl „osudový“ dopad zásah Betty Fibichové do umělecky plodného vztahu Fibich – Schulzová, a nikoli samotné setkání Fibicha s A. Schulzovou?). Jelikož se v textu objevují náběhy ke smysluplným závěrům (např. s. 62 – převaha vzestupného pohybu v melodii, s. 75 – práce se stejným motivem napříč různými *Dojmy*) a jelikož jsem přesvědčen o tom, že by J. Špilauer měl dostat šanci zodpovědět řadu otázek, aby dokázal, že jeho bádání není promarněnou možností zasáhnout pozitivně do fibichovského bádání, práci doporučuji k obhajobě, přestože nepředpokládám její snadný průběh.

Návrh klasifikace: prospěl

V Olomouci 24. 4. 2018

doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.