

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Veronika Dernerová

Mezinárodní hudební festival Pražské jaro v poválečném

Československu:

Reflexe festivalu v časopisech Tempo a Hudební rozhledy

v letech 1946 – 1948

International Music Festival Prague Spring in the post-World War

Czechoslovakia:

Festival reception in the journals Tempo and Hudební rozhledy

between 1946 – 1948

Praha 2016

Vedoucí práce: Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D.

Konzultant: Mgr. Tereza Havelková

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Vítu Zdrálkovi a Tereze Havelkové za jejich trpělivost, pochopení a cenné rady a komentáře a také svým rodičům za neskutečnou a nepolevující podporu při psaní této práce. Děkuji.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 29. června 2016

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt:

Předložená práce pojednává o prvních třech ročnících Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro, jak jsou představeny v člancích hudebních periodik Tempo a Hudební rozhledy. Na základě analýzy jednotlivých článků sleduje dramaturgický a organizační vývoj festivalu v letech 1946 – 1948 v souvislostech s politickým a kulturně-politickým vývojem v poválečném Československu, který dal základ jeho dalšímu směřování v průběhu následujících desetiletí. Mimo to se práce věnuje také otázce existence a dostupnosti pramenů a literatury vztahující se přímo k tématu festivalu Pražské jaro.

Klíčová slova:

Mezinárodní hudební festival Pražské jaro, poválečné Československo, kulturní politika, Tempo, Hudební rozhledy, Česká filharmonie, dramaturgie, nacionalismus.

Abstract:

This thesis discusses the first three years of the International Music Festival Prague Spring, as reflected in the articles from the musical journals Tempo and Hudební rozhledy. According to the analysis of these articles this thesis follows up the development of the festival dramaturgy and organization between years 1946 and 1948 in the connections with the development of the politics and the cultural politics in the post-World War Czechoslovakia as the basic elements of festivals orientation in the next decades. In addition to that the thesis is devoted to the question of the existence and availability of sources and literature related to the theme of Prague Spring Music Festival.

Key words:

International Music Festival Prague Spring, post-war Czechoslovakia, cultural politics, Tempo, Hudební rozhledy, Czech Philharmonic, dramaturgy, nationalism.

Obsah

1 Úvod	6
1.1 Problémy s prameny	8
1.2 Dostupná literatura	10
2 Pražské jaro 1946: oslavy České filharmonie jako základ nové hudební tradice	13
2.1 Poznámky k organizaci prvního ročníku festivalu	14
2.2 Festival a jeho doba v politicko-historickém kontextu	20
2.3 Program festivalu a jeho ohlasy podle národních kultur	24
3 Pražské jaro 1947: druhý ročník v osvědčeném duchu se soutěží jako novinkou	39
3.1 Mezinárodní houslová soutěž o cenu Jana Kubelíka.....	40
3.2 Soudobé skladby v celkové dramaturgii.....	43
4 Pražské jaro 1948: únorový převrat a dramaturgie a organizace třetího ročníku festivalu	52
4.1 Politické změny a jejich projevy v organizaci	53
4.2 Dramaturgie se zaměřuje na východ.....	57
5 Závěr	67
6 Seznam použitých pramenů a literatury	69
6.1 Prameny	69
6.2 Literatura.....	71

1 Úvod

V roce 1946 uplynulo 50 let od prvního koncertu České filharmonie. S oslavami se začalo již počátkem roku, kdy byl 4. ledna uspořádán výroční koncert této události. Oslavy však měly vyvrcholit až v květnu toho roku, kdy orchestr v čele s Rafaelem Kubelíkem uspořádal v té době ojedinělý festival Pražské jaro 1946. Tento festival měl upozornit dokonce i mezinárodní veřejnost na dlouhou tradici orchestru a být prvním poválečným spojeneckým festivalem, na kterém budou vystupovat nejvýznamnější umělci té doby.¹ Záštitu nad tímto odvážným podnikem převzal prezident republiky Edvard Beneš a jako čestní předsedové festivalu figurovali další přední politici poválečného Československa.² Od té doby uplynulo již sedmdesát let a Mezinárodní hudební festival Pražské jaro se stal jedním z nejvýznamnějších a nejdéle trvajících festivalů v Československu i nástupnické České republice. Byl takto ale festival vnímán již během prvních let své existence? Kdo přesně jej organizoval a jakým způsobem? Jak byly složeny programy jednotlivých festivalů a existovala vůbec nějaká dramaturgická linka? Na co byl v programech kladen důraz? Jakým způsobem a jak se o tom psalo? Projevovaly se v organizaci festivalu a v jeho dramaturgii změny v politickém uspořádání Československa, v kulturní politice? Toto jsou otázky, na které se pokouším ve své práci odpovědět.

Jako výchozí jsem pro svou práci zvolila články ze dvou významných hudebních periodik té doby – *Tempa* a *Hudebních rozhledů*, které se přímo zabývají festivalem a komentují jeho program. Oba dva časopisy byly určeny odborné veřejnosti a na rozdíl od kritik jednotlivých koncertů a jiných krátkých zpráv o festivalu vycházejících v kulturních rubrikách novin, jako byly například *Lidová demokracie*, *Mladá fronta*, *Svobodné noviny* či *Rudé právo*, se články v *Tempu* a *Hudebních rozhledech* věnují festivalu ve větší šíři. Pojednávají vždy o celém festivalu, zaměřují se výhradně na soudobou hudbu a srovnávají jednotlivé skladby a interprety napříč koncerty i jejich národní příslušností. Měsíčník *Tempo*, který vydávala Hudební matice, začal po válce vycházet znovu v říjnu 1946, tedy pět měsíců po prvním ročníku festivalu. Hned v jeho

¹ Oslavy padesátiletého výročí založení České filharmonie, *Národní obrození*, Praha, II. vydání, 30. prosince 1945.

² *Pražské jaro 1946: Festivalový sborník*, Praha 1946, s. 6.

prvním čísle nalezneme články o reflexi festivalu a komentáře k programu i k interpretům. Mimo to, jeden z redaktorů *Tempa* byl František Bartoš, skladatel, hudební kritik, redaktor, editor a hlavně člen přípravného výboru festivalu.³ Ten nám ve svých reakcích na kritiku organizace festivalu v roce 1946⁴ a organizace soutěže v roce 1947,⁵ dává nahlédnout do festivalové kanceláře, do způsobu organizace festivalu. V říjnu 1948 bylo *Tempo*, které přestalo vycházet, nahrazeno *Hudebními rozhledy*. Ty vydával Svaz československých skladatelů jakožto jediný oficiální odborný hudební časopis. *Hudební rozhledy*, stejně tak jako *Tempo*, ve svých obsáhlých článcích popisuje a hodnotí.⁶ V nich se věnuje jak kritice nově uvedených skladeb a jejich interpretů, ale také popisuje, jakým způsobem by se měla dále soudobá hudba vyvíjet. Konkrétní články a jejich autory představuji vždy v příslušné kapitole.

Od konce druhé světové války do roku 1948 prošlo Československo překotným politickým vývojem. Tento politický a kulturně politický vývoj můžeme pozorovat i na příkladu Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro. Proto budu ve své práci sledovat festival od jeho vzniku, tedy od roku 1946, do roku 1948, kdy v únoru došlo k oficiálnímu převzetí moci Komunistickou stranou Československa. Proměna festivalu v souvislosti s kulturní politikou by byla mnohem zřetelnější, jestliže bychom šli ve výzkumu dále až do 50. let, kdy festival sloužil již jasně jako nástroj propagandy. Toto bylo však již mimo mé časové možnosti, proto zde nastiňuji vývoj pouze do roku 1948, který i zde může být v souvislostech s kulturní politikou Komunistické strany Československa v některých ohledech překvapující. Výchozím pramenem jsou články o festivalu z *Tempa* a *Hudebních rozhledů* z let 1946 až 1948, které podrobně analyzuji. Programy jednotlivých koncertů, festivalové katalogy a další doplňující zdroje představují druhou oblast pramenů, kterou používám pro objasnění informací obsažených v článcích. S porozuměním a interpretací pramenů mi pomáhá odborná historická literatura o dobové politické situaci a kulturní politice.

³ Klára Kolofíková, "František Bartoš", *Český hudební slovník osob a institucí*, 5. března 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=42>.

⁴ fb [František Bartoš], Na účet festivalu, *Tempo* – XVIII – 6, červen – červenec 1946, s. 187 – 188.

⁵ fb [František Bartoš], Nad nezdarem jedné soutěže, *Tempo* – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 308.

⁶ Pro Pražské jaro 1948 to byly dva články, ostatní ročníky, o kterých se píše v dalších číslech *Hudebních rozhledů*, nejsou předmětem mé práce.

Práce je členěna do tří kapitol, ve kterých se zabývám jednotlivými ročníky festivalu. Kapitola má vždy úvodní stať, ve které uvádím nejprve základní informace o daném ročníku, jako např. data průběhu, počet koncertů atd. Tyto i statistické údaje jsou převzaty z mých vlastních analýz programů festivalů, vycházející z online databáze koncertů, která je dostupná na stránkách festivalu (viz. níže).⁷ Dále pak jsou jednotlivé kapitoly členěny různě podle zásadních a nosných témat v jednotlivých člancích. V roce 1946 se z článků hodně dozvídáme o organizačních problémech, které festival doprovázely, nepřímo pak také o politické situaci, ve které festival vznikl a probíhal, a v neposlední řadě také o samotné dramaturgii festivalu, jednotlivých koncertech umělcích a jejich výkonech. V roce 1947 je kromě již zmíněné dramaturgie signifikantním prvkem také nově vzniklá soutěž, které zde věnuji jednu podkapitolu. Rok 1948 s sebou přinesl velké politické změny, které se také nějakým způsobem promítly do organizace festivalu. Právě to je jedním tématem třetí a poslední kapitoly. V ní pak znovu představuji dramaturgii festivalu, tentokrát také v souvislosti s nově vzniklými předpisy o podobě soudobé hudby, jak byly zformulovány během I. Sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa v září 1948.⁸ Závěrem se snažím všechny tři ročníky porovnat a naznačit, jak se festival během svých prvních třech ročníků vyvíjel.

1.1 Problémy s prameny

Téma festivalu Pražské jaro nebylo dosud podrobněji odborně zpracováno. Domnívám se, že tomu tak je především v důsledku špatné dostupnosti pramenů. Předpokládala jsem, že u tak význačné instituce se sedmdesátiletou tradicí, jakou Pražské jaro je, budou k dispozici materiály jako zápisy z porad, korespondence s umělci, účetní knihy, výstřižky článků a kritik týkajících se festivalu atd. Bohužel, opak je pravdou. Instituce Pražské jaro má sice vlastní archiv, v něm však nalezneme pouze programy a katalogy koncertů od roku 1946, tedy roku vzniku festivalu, až po jeho současnost a lístkový katalog všech proběhlých koncertů festivalu, na jehož základě byla vytvořena online databáze, která je dostupná na webových stránkách festivalu, a ze

⁷ "Archiv Pražského jara", *Pražské jaro*, 23. června 2016, <<http://festival.cz/cz/archiv>>.

⁸ Dokumenty r. 1948, *Hudební rozhledy*, roč. I, číslo 2 – 3, s. 40.

keré jsem ve své práci vycházela.⁹ Jestliže ale oba dva zdroje porovnáme, nalezneme v nich odchylky. Neodpovídají počty koncertů, v některých případech ani program. Některé koncerty se v katalogu festivalu vůbec nevyskytují jako např. písňový koncert Tyge Tygessena, který měl proběhnout 13. 5. 1946, nebo Večer houslových sonát Yehudi a Hepzibaha Menuhin z 27. 5. 1947. Zmínky o těchto koncertech se nacházejí pouze v online databázi a lístkovém katalogu. V katalogích, programech a ani ve zkoumaných člancích z *Tempa* a *Hudebních rozhledů* však o nich není zmínka a nikde také není upozorněno na programovou změnu (např. programovou vložku atd.). Nesrovnalosti s programem jsem zjistila pouze u těch programů a skladeb, které byly zmíněny v textech ze zmíněných periodik, které jsem zkoumala. V lístkovém katalogu také nejsou zahrnuta operní představení, která v rámci festivalu proběhla.

Pro zkoumané období se v archivu Pražského jara nachází denní programy a sborník (festivalový katalog) pro rok 1946, pro léta 1947 a 1948 jsou zde k dispozici pouze festivalové katalogy. Ty byly vydávány festivalovou kanceláří, jako přehled kompletního festivalového programu s informacemi o účinkujících a hraných skladbách.¹⁰ V každém z nich byl nejprve představen festivalový výbor, čestní předsedové, pracovníci festivalové kanceláře a dále pak také záštita prezidenta, kterou již v roce 1946 převzal Edvard Beneš.¹¹ Oddělený archiv má také soutěž Pražského jara, ve kterém se nachází prameny, jako např. přihlášky soutěžících, zápisy ze zasedání poroty či výsledkové listiny, od jejího počátku (tedy od roku 1947) až do současnosti.

Dalším archivem, který jsem při svém výzkumu navštívila, byl archiv České filharmonie, která festival pořádala na počátku jeho existence, tedy v letech 1946 – 1948. Zde najdeme pouze festivalové katalogy a programy koncertů, stejné jako v archivu Pražského jara, a výstřižky recenzí těch koncertů, na kterých Česká filharmonie vystoupila. Na základě výpovědi zaměstnanců archivu je možné, že se nějaké prameny nacházejí v nezpracovaných fondech, ale to se ukáže až po jejich zpracování. Prameny typu zápisů z organizačních či dramaturgických porad,

⁹ "Archiv Pražského jara".

¹⁰ *Pražské jaro 1946: Festivalový sborník*, Praha 1946, 75 s. *Pražské jaro 1947: Festivalový sborník*, Praha 1947, 152 s. *Pražské jaro 1948: Festivalový sborník*, Praha 1948, 140 s.

¹¹ *Pražské jaro 1946: Festivalový sborník*, s. 8 – 10. *Pražské jaro 1947: Festivalový sborník*, s. 5 - 6. *Pražské jaro 1948: Festivalový sborník*, s. 5 – 6.

korespondence s umělci, organizační řád festivalu atd., které by daly výmluvněji nahlédnout do zákulisí organizace festivalu, bohužel neexistují.

Domnívám se, že v případě hlubšího zájmu o tuto tematiku by bylo nutné prozkoumat také pozůstalosti a korespondence osobností, které byli s festivalem v přímém vztahu, jako byl např. dirigent Rafael Kubelík, pracovník festivalové kanceláře František Bartoš, či přímo výkonní umělci vystupující na festivalu, např. klavírista Rudolf Firkušný, nebo dalších pamětníků. Existenci takovýchto korespondencí předpokládám na základě dopisu Františka Bartoše adresovaný Bohuslavu Martinů ze dne 22. února 1946,¹² který ve své práci cituji a ve kterém se oba dva výše zmínění k festivalu vyjadřují. Nicméně nalezení a interpretace těchto pramenů by vyžadovala mnohem větší a další výzkum, než který jsem byla schopna pro účel této bakalářské práce provést.

1.2 Dostupná literatura

V literatuře můžeme sice o historii festivalu najít hned několik publikací, naprostá většina z nich ale náleží do oblasti publicistiky a téměř žádná se vymezenému období nevěnuje odborně a žádná, pokud vím, z muzikologického hlediska. Existují sice závěrečné práce, které se zabývají dramaturgií České filharmonie v souvislosti s dobovým kulturním životem a kulturní politikou¹³ či představují jednotlivé ročníky časopisu *Hudební rozhledy*.¹⁴ Všechny tyto práce ale reflektují jiné období (začínají až rokem 1948) a ani jedna z nich se Pražskému jaru nevěnuje v celé své šíři, spíše jen okrajově. Tematicky nejbližší práce k té, kterou zde předkládám, je bakalářská práce Kláry Kohoutové s názvem *Kulturní politika, vážná hudba a Česká filharmonie v ČSR v letech 1945 – 1953*.¹⁵ Ta stručně popisuje historický vývoj, vývoj kulturní politiky,

¹² František Bartoš, *Dopis: Bohuslavu Martinů*, 22. 2. 1946, 5 stránek, Uloženo v Českém muzeu hudby, Praha, S 48/807; S 48/807a.

¹³ Michaela Škodová, *Politická změna po únoru 1948 a její obraz ve vývoji České filharmonie v 50. letech 20. století*, bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze 2011, 139 s. Milena Němečková, *Koncertní a gramofonová dramaturgie České filharmonie v letech 1948 – 1968 v kontextu dobového hudebního života*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 2007, 97 s.

¹⁴ Vladimíra Sůvová, *Hudební rozhledy v letech 1948 – 1973*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 2008, 138 s.

¹⁵ Klára Kohoutová, *Kulturní politika, vážná hudba a Česká filharmonie v ČSR v letech 1945 – 1953*, bakalářská práce, Západočeská univerzita v Plzni 2012, 60.

obecně píše o hudebním životě v Československu a konečně, v kapitole o České filharmonii se věnuje Pražskému jaru. Zde popisuje velmi stručně program jednotlivých ročníků v letech 1946 až 1953. Jako zdroje svých informací používá programy koncertů, knihu Antonína Matznera *60 Pražských jar* (viz. níže) a dobové kritiky a novinové články, které však ne vždy cituje. Kohoutová pohlíží na festival pouze na základě jeho dramaturgie, kterou nijak nerozvádí a neinterpretuje v souvislosti s kulturní politikou a hudebním životem, o kterých píše v jiných kapitolách. Na rozdíl od ní se předkládaná práce snaží podat detailnější obraz o festivalu vycházející ze zkoumaných článků z *Tempa* a *Hudebních rozhledů* a hledat souvislosti mezi dramaturgií, organizací festivalu a kulturně-historicko-politickým vývojem v poválečném Československu.

O Pražském jaru bylo vydáno i několik publikací, které sloužily především k informačním či k propagačním účelům festivalu. Jedná se o publikace, jejichž důležitou složkou jsou fotografie, jako je *Pražské jaro* (fotografická publikace) Miroslava Peterky¹⁶ či *Pražské jaro ve fotografii* Anny Fárové.¹⁷ Dále o ty, které reflektují dosavadní historii festivalu – *Pražské jaro – stručný pohled do historie festivalu* Zdeňka Vokurky¹⁸ a *Slavní hosté Pražských jar* Viléma Pospíšila.¹⁹ A v neposlední řadě jsou to publikace, které byly vydány k významnému výročí festivalu. Patnáct *Pražských jar* od Miroslava Barvíka a nejnovější publikace o Pražském jaru vůbec *60 Pražských jar* od Antonína Matznera.²⁰ Na publikace, které byly vydány do roku 1989, můžeme nahlížet také jako na prameny, které nám osvětlují, jak se v daném období o festivalu psalo. Poslední jmenovaná kniha *60 Pražských jar* sice podává stručný přehled o programech jednotlivých ročníků festivalu, dirigentech, výkonných umělcích i orchestrech, které na festivalu vystoupily, to vše doplněno o výpovědi pamětníků, má však ale značný popularizační charakter.

Jako doplňující literaturu k bližšímu pochopení politické situace v poválečném Československu jsem ve své práci použila knihy historiků Petra Prokše *Československo a Západ*²¹ a *Československo v poválečné Evropě* Karla Kaplana.²² Pro lepší pochopení

¹⁶ Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964, 176 s. (fotografická publikace).

¹⁷ Anna Fárová, *Pražské jaro ve fotografii*, Praha 1970, 111 s.

¹⁸ Zdeněk Vokurka, *Pražské jaro – stručný pohled do historie festivalu*, Praha 1988, 64 s.

¹⁹ Vilém Pospíšil, *Slavní hosté Pražských jar*, Praha 1962, 117 s.

²⁰ Antonín Matzner a kol., *60 Pražských jar*, Praha 2006, 473 s.

²¹ Petr Prokš, *Československo a Západ 1945 – 1948. Vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945 – 1948*, Praha 2001, 327 s.

²² Karel Kaplan, *Československo v poválečné Evropě*, Praha 2004, 407 s.

kulturní politiky jsem pak využívala knihy *Kultura a politika v Československu 1945 - 1956* Alexeje Kusáka²³ a *Únor a kultura Sovětizace české kultury 1948 - 1950* Jiřího Knapíka.²⁴ Tyto dvě publikace se však velmi málo věnují kulturní politice v oblasti hudby. Reflektují spíše divadelní a literární scény.

²³ Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-1956*, Praha 1998, 663 s.

²⁴ Jiří Knapík, *Únor a kultura Sovětizace české kultury 1948 - 1950*, Praha 2004, 359 s.

2 Pražské jaro 1946: oslavy České filharmonie jako základ nové hudební tradice

První ročník Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro se konal od 11. května do 4. června 1946. Pořadatel festivalu, tedy Česká filharmonie, připravil pro posluchače 51 koncertů, které se odehrávaly především v Rudolfinu a Smetanově síni Obecního domu. Dalšími lokacemi koncertů byly Malý sál Rudolfiny, dnešní Sukova síň, Bertramka a Královský letohrádek Belveder pro venkovní koncerty barokní a klasické hudby a různé pražské kostely, ve kterých si posluchači mohli poslechnout především chrámovou a varhanní hudbu.²⁵

Pražské jaro 1946 bylo v hudebním měsíčníku *Tempo* reflektováno v čísle 6 a to ve třech článcích. První, který napsal Emil Hradecký, hudební vědec, skladatel, jeden ze zakladatelů AMU a profesor Pražské konzervatoře, se věnoval skladbám představených na tomto festivalu,²⁶ druhý z nich od Oldřicha Františka Korte, hudebního kritika, klavíristy, dramaturga *Laterny magiky*,²⁷ pak rozebíral provedení a interpretační úroveň jednotlivých koncertů²⁸ a poslední článek, jehož autorem byl František Bartoš, skladatel, hudební kritik, redaktor, editor a člen přípravného výboru festivalu,²⁹ uvedl čtenáře do jeho organizace.³⁰ V roce 1947 vyšel rovněž v *Tempu* článek *Očima cizinců*, který otiskl reakce a hodnocení zahraničních umělců vystupujících na festivalu v roce 1947 i v roce 1946.³¹ Z těchto článků budu v této kapitole vycházet.

Nejprve píšou o organizaci festivalu, kterou ve svém článku reflektuje především Bartoš, ale dotýká se jí také Hradecký i Korte. Ti narazili především na problematiku Rudolfiny, jako sálu, který od počátku nepatřil České filharmonii a dále na různé

²⁵ "Archiv Pražského jara".

²⁶ Emil Hradecký, Pražské jaro 1946, *Tempo* – XVIII – 6, červen – červenec, s. 163 – 167.

²⁷ Redakce, "Zemřel Oldřich Korte", *Opera plus*, 12. ledna 2016, <<http://operaplus.cz/zemrel-oldrich-korte/>>.

²⁸ O. F. Korte, Festival a reprodukční umění, in *Tempo* – XVIII – 6, červen – červenec, s. 168 – 171.

²⁹ Klára Kolofíková, "František Bartoš", *Český hudební slovník osob a institucí*, 5. března 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=42>.

³⁰ Bartoš, *Tempo* 1946, s. 187 – 188.

³¹ *Očima cizinců*, *Tempo* – XIX – 8, květen – červen 1947, s. 226 – 227.

těžkosti, se kterými se pořadatelé potýkali při přípravě festivalu a jeho programu. V další podkapitole se věnuji politickému pozadí festivalu a na tomto základě se snažím vysvětlit otázku jeho mezinárodnosti, preferování některých zemí atd. Poslední podkapitola pak patří především dramaturgické stránce festivalu, a jak o ní autoři ve zmíněných článcích píší. Podkapitola je členěna podle jednotlivých národností. Stejně, jak jsou pořady a umělci zařazovány samotnými autory.

2.1 Poznámky k organizaci prvního ročníku festivalu

Již v prvním jmenovaném článku se Hradecký zmiňuje o těžkostech, které festival doprovázely. Především pak mluví o budově Rudolfiny, o kterou se dlouho bojovalo a bez které by se festival vůbec nemohl uskutečnit.³² Bartoš pak dodává:

„[...] Do poslední chvíle se nevědělo, bude-li uvolněna budova Rudolfiny, jak to byla přímo podmínka festivalu, protože nemáme v Praze jiný důstojný koncertní sál. Co to znamenalo, že se nakonec mohlo začít s adaptacemi sálu až v nejposlednějších dnech před festivalem a že se pak ve dne v noci muselo pracovat na úpravě podia? Co to znamenalo, že se šlo s prvním festivalovým koncertem rovnýma nohama do sálu, který nemohl být před tím vůbec vyzkoušen ani jediným koncertem?“³³

Rudolfinum, které do roku 1941 sloužilo jako sídlo Parlamentu a po rekonstrukci mezi lety 1941 – 1943 pak již znovu jako koncertní sál, bylo nakonec při příležitosti zahájení festivalu předáno do vlastnictví České filharmonie, a tak se festival mohl uskutečnit v sále, který se podle Bartoše jako jediný v Praze hodil pro uspořádání mezinárodního festivalu.³⁴

Korte zase ve svém článku zmiňuje, že se v souvislosti s festivalem hodně mluvilo také o jeho organizaci.³⁵ O čem přesně, se dozvídáme až z článku Bartoše, který obtíže s organizací přiznává.³⁶ Reaguje tak na kritiku, podle níž bylo na festivalu zastoupeno málo české hudby, a která dále upozorňuje na to, že Češi mají hodně co dohánět v mezinárodní konkurenci, že probíhala nedostatečná distribuce lístků a celková propagace festivalu, že nebyl do puntíku dodržen ohlášený program, že dirigenti

³² Hradecký, Tempo 1946, s. 163.

³³ Bartoš, Tempo 1946, s. 188.

³⁴ Robert Škarda, Česká filharmonie a Pražské jaro, in: Matzner a kol. 2006, s. 18.

³⁵ Korte, Tempo 1946, s. 168 – 171.

³⁶ „[...] Ano, festival měl mnoho chyb, [...]“ In: f Bartoš, Tempo 1946, s. 187.

dostatečně umělecky a morálně nereprezentují svou zemi a že se nejmenovaný domácí soubor dokonce snažil volbou programu zalíbit Západu.³⁷

Na zastoupení české hudby na festivalu reaguje Bartoš takto:

„[...] není všem festivalům konec a nelze na jediný z nich vybrat všechno, co bychom skutečně ukázat mohli, že na jediný festival, byť i byl tak rozsáhlý a produkcemi předimenzovaný jako byl letošní, nelze prostě umístit všechno, že by nebylo ani dobře, abychom se naráz vydali ze všech trumfů, nemají-li ostatní festivaly ztratit na hodnotě a určité zajímavosti.“³⁸

Z textů není jasné, čím byla tato kritika a odpověď na ni motivována. Jestliže se ale budeme zabývat pouze její povrchní textovou stránkou, mohu konstatovat, že se Bartošův argument, totiž že se více české hudby na festival nevešlo, jeví z dramaturgického hlediska jako pochopitelný. Podívejme se proto nyní blíže na samotné koncerty českých umělců.

Čeští interpreti vystoupili během jednatřiceti koncertů festivalu z celkového počtu jednapadesáti. Na patnácti koncertech zazněla pouze česká hudba a na dalších deseti byla uvedena mimo děl zahraničních skladatelů také alespoň jedna skladba českého autora. Celkově pak během festivalu zaznělo 94 děl od 58 českých skladatelů. Z toho vyplývá, že kdyby bylo do programu zařazeno více české hudby, jednalo by se již téměř o výhradně český a ne mezinárodní hudební festival.

Úroveň českých umělců i nových českých děl posuzuje nejen Hradecký, který vyzdvihuje české hudební umění, ve kterém jsme i po dlouhých letech „nacistické nadvlády schopni světové soutěže na mezinárodním trhu hodnot“³⁹ a že je to právě dramaturgický důraz na českou moderní tvorbu, která je podle něj volena tak šťastně, „že výsledkem byl opravdu plastický obraz, který českou hudbu staví na velmi čestné místo ve světové soutěži“.⁴⁰

Korte z českých umělců a hudebních těles vyzdvihuje Českou filharmonii, která

„[...] podala bezesporu největší fyzický výkon, absolvujíc ve čtyřech týdnech 16 velkých koncertů a asi 30 zkoušek vesměs neznámé literatury za neustále měnících dirigentů, v několika z těchto koncertů podala Filharmonie výkony, jaké nemají v její 50leté historii obdoby. Dokázala zde, že je orchestrem vysokých kvalit a – vzhledem k celkově mladistvému složení hráčů – dalekosáhlých

³⁷ Bartoš, Tempo 1946, s. 187.

³⁸ Bartoš, Tempo 1946, s. 187.

³⁹ Hradecký, Tempo 1946, s. 163.

⁴⁰ Hradecký, Tempo 1946, s. 167.

vývojových možností. [...] *Česká filharmonie* Připravila české veřejnosti nejkrásnější, skutečně mírové jaro, vyplněné po dlouhých letech jednostranné diety střetnutím hudebních směrů všech spojeneckých národů a jejich reprodukcními representanty. „Dobře jste hráli, kluci filhamončici ...“, tak nějak to řekl ministr Masaryk za nás všechny na závěrečném večeru a myslím, že tato lapidární a věčná kritika je nejhodnotnější. Nu, a co náš vlastní smysl festivalu? – Známe nyní přesněji své síly. Víme, čeho jsme schopni a čeho dosud nedosahujeme. Prostě dovedeme se zařadit. A to je nesmírně důležité, chceme-li se stát do příštích „Pražských jar“ schopnějšími.“⁴¹

Zde Korte poukazuje na velký rozsah festivalu a s tím i spojený výkon České filharmonie, která během festivalu odehrála 16 koncertů s 8 různými dirigenty. Zdůrazňuje mírové jaro jako setkání jednotlivých států, které nedávno bojovaly proti sobě ve válce, na mírovém poli hudby. I když toto hudební pole vlastně ve skutečnosti nebylo až tak „mírové“; všechny výkony se totiž porovnávaly a neustále se soutěžilo, kdo je první v tvůrčí či interpretační oblasti hudby.⁴² Pro Korteho bylo také důležité vědomí toho, že se česká tvorba a Češi jako národ dokážou zařadit. Po dlouhém období izolace bylo nejen pro československé hudebníky evidentně důležité zjistit, kam se dostal hudební vývoj během válečných let. Domnívám se, že i proto byla myšlenka mezinárodního festivalu velmi vítána. V potřebě zařadit se můžeme vidět i náznak politického vnímání celého festivalu. Po válce se totiž Československo ocitlo na rozhraní mezi Východem a Západem a vzhledem k různým názorům na zahraniční politiku, o kterých blíže pojednávám v další podkapitole, je možné, že se Československo i touto formou snažilo ještě v této době získat spojence pro další politický vývoj. Z Korteho úryvku navíc jasně vyplývá, že Pražské jaro nebylo už v tuto chvíli zamýšleno jen jako jednorocní záležitost, ale každoročně se opakující událost.

Česká filharmonie byla kromě jednoho koncertu Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého jediným orchestrem celého festivalu. V roce 1946 byl jejím šéfdirigentem Rafael Kubelík, který byl jedním z iniciátorů vzniku Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro jako oslavy padesátiletého výročí založení orchestru a jako návaznost na hudební slavnosti, které se v Praze na jaře odehrávaly již na konci 19. století.⁴³ Během festivalu vystoupily také další české soubory, jako např. České noneto. Soubor, který vznikl v roce 1924, byl již před válkou známý nejen u nás, ale také po celé Evropě. Jeho

⁴¹ Korte, Tempo 1946, s. 171.

⁴² Korte, Tempo 1946, s. 171.

⁴³ Jitka Ludvová, Introdukce, in: Matzner a kol. 2006, s. 14 – 15.

kvality především v interpretaci nové hudby dosvědčují také skladby, které jim byly věnovány od českých i zahraničních autorů (např. od Josefa Bohuslava Foerster, Bohuslava Martinů, Sergeje Prokofjeva, Witolda Lutoslawského).⁴⁴ Soubor Pro arte antiqua, založen v roce 1933, byl druhým nejstarším souborem v Evropě, který provozoval hru na historické nástroje.⁴⁵ Pražské dechové kvinteto založeno v roce 1928, bylo dalším souborem s předválečnou tradicí, stejně jako Moravské kvarteto (založeno 1923),⁴⁶ které se podílelo na vzniku některých Janáčkových kvartetů, Ondříčkovo kvarteto⁴⁷ (založeno v roce 1921) specializující se na komorní tvorbu Antonína Dvořáka či Pražské kvarteto, které se ve dvacátých a třicátých letech účastnilo mezinárodního festivalu soudobé hudby v Donaueschingen či absolvovalo několik turné po celé Evropě, Jižní Americe či Maroku.⁴⁸

Ze sólistů to byli pak klavírista Rudolf Firkušný, který se po sedmileté emigraci znovu představil v Praze, a kterého Korte označuje za jednoho z nejvýznačnějších soudobých klavíristů. Na festivalu vystupovala také sopranistka Marie Podvalová, sólistka opery Národního divadla.⁴⁹ Z tohoto krátkého výčtu některých českých souborů vystupujících na prvním ročníku festivalu Pražské jaro můžeme říci, že dramaturgie festivalu představila opravdu ty nejlepší a dá se říci, že i léty prověřené interprety, kteří v té době v Čechách působili. Jejich jednotlivé výkony však bohužel nereflktuje ani jeden ze zmíněných článků, často pod záminkou, že přece jejich výkony známe. Mlčení o domácích interpretech se opakuje i v dalších mnou studovaných ročnících 1947 a 1948.

V archivu Pražského jara, ani nikde jinde, bohužel, neexistuje program festivalu, který byl podle Bartoše oznámen ještě před jeho začátkem, a proto nemohu s jistotou

⁴⁴ "Historie", *České noneto*, 20. ledna 2016, <<http://nonet.cz/historie/>>.

⁴⁵ Věra Mikulášová, "Pro arte antiqua", *Český hudební slovník osob a institucí*, 5. března 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=495>.

⁴⁶ Radek Poláček, "Moravské kvarteto", *Český hudební slovník osob a institucí*, 5. března 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=7320>.

⁴⁷ Lenka Kobzová, *Kvartetní koncerty v Brně v letech 1918-1945*, diplomová magisterská práce, Masarykova univerzita 2014, s. 61.

⁴⁸ Lenka Kobzová, *Kvartetní koncerty v Brně v letech 1918-1945*, diplomová magisterská práce, Masarykova univerzita 2014, s. 53 - 54.

⁴⁹ Miloslav Pospíšil, "Osobnosti české opery: Marie Podvalová", 23. března 2016, <<http://operaplus.cz/osobnosti-ceske-opery-marie-podvalova/?pa=2>>.

vědět, kdo byli ti umělci, kteří „měnili až třikrát a někdy skutečně až v poslední chvíli svůj program.“⁵⁰ Nevím, jak se kvůli nemoci člena souboru měnil program prvního z koncertů Umělecké besedy a ani není jasné, která zpěvačka ze Spojených států amerických účast na poslední chvíli odřekla, takže za ní musela v Bernsteinově symfonii vystoupit Marie Podvalová.⁵¹ Bartoš ve snaze změny obhájit osvětluje, že se vždy zahraničním umělcům ve změně programu vyhovělo, „protože se zásadně cizím umělcům dávalo na vůli, jak chtějí representovat sebe a hudbu svého národa.“⁵²

Dále se také zmiňuje o velké vzdálenosti, které musely zprávy o změnách programu překonávat a o tom, že na tyto zprávy musely dlouho (někdy až týdny i měsíce) čekat. Jako jedna z velkých organizačních komplikací byly Bartošem vnímány i volby, které se konaly právě v průběhu festivalu, a o kterých ostatní autoři již nepíší. „Uvědomili si [skeptičtí domácí pozorovatelé], jaký handicap bylo pro festival, jehož datum bylo sjednáno již v září minulého roku, vypsání voleb právě na květen?“⁵³ Volby vypsané Národní frontou až v lednu 1946⁵⁴ nepřímo způsobily, že návštěvníci koncertů byli špatně informováni o změnách a organizátoři festivalu museli kvůli vytíženosti řady tiskáren v souvislosti s volbami tisknout veškeré materiály v šestnácti různých tiskárnách.⁵⁵ O možných politických konsekvencích výsledků těchto převratných poválečných voleb pro další ročníky festivalu se ovšem nezmiňuje.

Kritika se dotkla dokonce i výběru dirigentů, který Bartoš komentuje takto:

„[...] Vyslovovali se už dopředu pochybnosti o volbě dirigentů, že nerepresentují dostatečně umělecky a snad i mravně svou zemi a neuvážilo se, že účast dirigentů byla vyjednávána velvyslanectvími zúčastněných států, a že dirigenti nebyli voleni jako hvězdy, ale jako representanti hudebního života svých států.“⁵⁶

⁵⁰ Bartoš, Tempo 1946, s. 187 – 188.

⁵¹ Z dopisu Františka Bartoše Bohuslavu Martinů z 22. 2. 1946 se můžeme domnívat, že se jednalo o Jarmilu Novotnou. In: František Bartoš, Dopis: Bohuslavu Martinů, 22. 2. 1946, 5 stránek, Uloženo v Českém muzeu hudby, Praha, S 48/807; S 48/807a.

⁵² Bartoš, Tempo 1946, s. 187 – 188.

⁵³ Bartoš, Tempo 1946, s. 188.

⁵⁴ Kaplan 2004, s. 37.

⁵⁵ Bartoš, Tempo 1946, s. 188.

⁵⁶ Bartoš, Tempo 1946, s. 187.

Na základě dostupných pramenů neumím říci, co znamená morálně reprezentovat svou zemi, a proto nebudu dirigenty z této stránky posuzovat. Jestliže se ale podíváme do programů jednotlivých koncertů na medailonky dirigentů, můžeme vidět, že většina z nich byla ve svých zemích již velmi vážených či na významných postech. Leonard Bernstein byl na podzim 1945 ustanoven po Stokowském stálým dirigentem N. Y. City Symphony Orchestra, Sir Adrian Boult byl ředitelem BBC a dirigentem BBC Symphony Orchestra a Jevgenij Mravinskij byl laureátem Stalinovy ceny a šéfem Leningradské filharmonie, Ernest Ansermet dirigoval mnohé premiéry Stravinského baletů či balet Paráda Erica Satieho.⁵⁷ Dirigenti Jean Beaudet z Kanady a Charles Munch z Francie pak byli ti méně významní, pro české publikum možná neatraktivní. Jean Beaudet koncertem na Pražském jaru debutoval v Evropě jako dirigent, v Kanadě byl však programovým ředitelem a dirigentem orchestru Canadian Broadcasting Corporation.⁵⁸ Charles Munch byl v roce 1946 ředitelem Société des Concerts du Conservatoire de Paris a později také šéfdirigentem Boston Symphony Orchestra.⁵⁹ Všichni zahraniční dirigenti byli tedy již buď významnými osobnostmi světového měřítko (Boult, Mravinskij, Ansermet), nebo osobnostmi své země (Munch, Beaudet), anebo se jako v případě mladého Bernsteina jimi záhy stali.

Podle článku Františka Bartoše si tedy můžeme udělat obrázek o tom, s čím vším se organizátoři festivalu museli potýkat a určitě zde není zmíněno vše, co museli podstoupit, aby mohli zorganizovat Mezinárodní hudební festival Pražské jaro v takovém rozsahu jen pouhý rok po válce. Jednalo se především o vytvoření dramaturgické koncepce festivalu s hlavní otázkou, jak moc budou na festivalu zastoupeni zahraniční umělci a jak moc umělci čeští. Větší analýze tohoto problému se věnuji v jedné z dalších podkapitol. Organizátoři prvního festivalu museli zajistit prostory, některé nebyly po válce pro koncerty vhodně upravené, u některých se nevědělo, jak tomu bylo v případě Rudolfiny, zda tam vláda vůbec umožní pořádání koncertů. Další těžkosti přibýly s vyhlášením prvních poválečných voleb právě na

⁵⁷ Noël Goodwin, "Ansermet, Ernest," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 8 Mar. 2016, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00983>>.

⁵⁸ Gilles Potvin, "Jean-Marie Beaudet", *The Canadian Encyclopedia*, 23. června 2016, <<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jean-marie-beaudet-emc/>>.

⁵⁹ Martin Cooper, "Münch, Charles," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 8 Mar. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19347>>.

květen, s čímž byly spojeny problémy nejen s tiskem propagačních materiálů, ale také s informovaností veřejnosti o jednotlivých koncertech festivalu. V neposlední řadě byla velmi náročná a zdoluhavá komunikace s umělci, se kterými zaměstnanci festivalové kanceláře komunikovali telegramy či poštou. To mělo za následek nedostatečně pružné reagování na onemocnění jednotlivých umělců či na změnu jejich programu, jak to bylo pořadatelům později vyčítáno. I přes všechny těžkosti i organizační komplikace se podařilo dát základ dnes již sedmdesátileté historii Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro.

Z článku Františka Bartoše se dozvídáme jen o těch nejzásadnějších a největších organizačních komplikacích, k nimž on cítil potřebu se vyjádřit. K detailnějšímu pochopení organizace a postupu vytváření dramaturgie festivalu by bylo potřeba mít k dispozici i další materiály jako např. zápisy z porad, průběžné dramaturgické plány, korespondenci s umělci atd., které se však podle mých zjištění nenacházejí ani v archivu Pražského jara, ani v archivu České filharmonie, nebo alespoň více podobných článků, které ale ani v *Tempu* a později ani v *Hudebních rozhledech* nenajdeme.

2.2 Festival a jeho doba v politicko-historickém kontextu

V textech o Pražském jaru 1946 narážíme také na vyjádření o kulturní politice a politice v poválečném Československu vůbec. Některé výroky můžeme jednoduše interpretovat na základě znalostí politického vývoje v Československu bezprostředně po válce, některé se však politiky dotýkají jen okrajově. V textech se vyskytují také narážky, ze kterých není na první pohled znát, čím jsou ve skutečnosti motivované, ale vzhledem k politické situaci té doby předpokládáme, že se může jednat o vyjádření vyvolaná právě politickou souvislostí. Ano, může to být jen osobní názor autora, na druhou stranu ale také např. snaha politicky se chránit, což nacházíme především v textech po roce 1948.

Politika byla od počátku stálou součástí Pražského jara. Nejprve to byla veřejně vyhlášená záštita prezidenta republiky Edvarda Beneše, který uvítal

„[...] myšlenku pořádání mezinárodního hudebního festivalu, která po těžkých letech válečných přivádí do Prahy výkvět tvůrčích i reprodukčních umělců ze zemí našich spojenců a přátel a přeji této významné umělecké manifestaci plný zdar.“⁶⁰

⁶⁰ Robert Škarda, *Česká filharmonie a Pražské jaro*, in: Matzner a kol. 2006, s. 17.

O politické – domácí i zahraniční – exponovanosti festivalu pak svědčí také jmenování významných politických činitelů do funkcí čestných předsedů, či do čestného výboru festivalu. Jako čestní předsedové vystupovali v prvním ročníku festivalu velvyslanci spojeneckých států, jejichž zástupci na festivalu vystupovali, tedy Philip B. B. Nichols, C. M. G., M. C. z Velké Británie, Wunsz King z Číny, Valerian Alexandrovič Zorin ze Sovětského svazu, Laurence Steinhardt ze Spojených států amerických, Maurice Déjean z Francie a Dr. Darko Černež z Federativní lidové republiky Jugoslávie.⁶¹ V obsazení míst čestných předsedů Pražského jara velvyslanci lze spatřovat jakousi snahu o politickou vyváženost, i když šlo o vyváženost spíše zdánlivou, uvědomíme-li si např. zásadní politickou roli V. A. Zorina v pozdějších únorových událostech 1948.

Z českých představitelů zde figurovali Josef David – předseda Prozatímního národního shromáždění, Zdeněk Fierlinger – předseda vlády, Jan Masaryk – ministr zahraničních věcí, prof. Dr. Zdeněk Nejedlý – ministr školství a osvěty, Václav Kopecký – ministr informací, armádní generál Antonín Hasal – ministr dopravy, Dr. Vlado Clementis – státní tajemník v ministerstvu zahraničních věcí, tedy všichni jedni z nejvýše postavených politiků té doby. Zárukou kvality měli být také významní českoslovenští umělci a kulturní činitelé jako např. Alois Hába, Otakar Jeremiáš, Václav Kaprál, Jaroslav Krombholc, Rafael Kubelík, Mirko Očadlík, Václav Vydra či Alexander Moyzes, kteří byli členy čestného festivalového výboru.⁶² Již jen ve výčtu těchto všech jmen můžeme vidět snahu o uspořádání velkolepé umělecké, ale politicky jasně zaštitěné události, která nebude mít jen vnitrostátní, ale i mezinárodní dosah a jasné poselství.

Podle Hradeckého, Korteého i Bartošových textů je zcela jasné, že mezinárodní festival v Praze, zorganizovaný jen rok po válce měl veliký politický význam a zásadní kulturně politický dosah. Byl to jakýsi manifest, který kladl veliký důraz na kulturu jako na jednu ze základních složek nového uspořádání Československa a jako na něco vysoce politicky důležitého. Hradecký pak zdůrazňuje, že:

„[...] Festival se stal především zvlášť význačným dokladem budovatelského elánu osvobozeného státu [...] a dokázal, jak značnou váhu je třeba položit na kulturní stránku našeho veřejného

⁶¹ *Pražské jaro 1946: Festivalový sborník*, s. 8.

⁶² *Pražské jaro 1946: Festivalový sborník*, s. 9.

života, přesvědčil, že je nutno věnovat kultuře ještě více pozornosti a zajistit jí právě nyní, kdy se kladou základy nového státního života, co nejpříznivější podmínky pro příští rozvoj.“⁶³

Toto Hradeckého stanovisko o důležitosti kultury v novém poválečném Československu můžeme interpretovat na základě stručného vhledu do poválečné politiky Československa. Historik Karel Kaplan píše, že po skončení druhé světové války se všechny země snažily o znovuoobnovení chodu svého státu minimálně v takovém měřítku, jakého dosahoval před válkou. U Československa tomu nebylo jinak, i když všem politickým stranám a jejich činitelům bylo jasné, že po válečných událostech bude nutné vytvořit novou ideu československé státnosti, která se bude zakládat na „obavě z budoucího Německa a z historické nezbytnosti trvale zajistit existenci českého a slovenského národa,“⁶⁴ což především znamenalo zbavení se neslovanských menšin.

Podle historik Petra Prokše nebyla nová idea fungování Československa ve všech svých bodech jednotná; rozcházela se zvláště v oblasti zahraniční politiky. Přesto, že podle rozdělení sfér vlivu Československo jasně patřilo do oblasti sovětské nadvlády, demokratické strany se pokoušely uhájit demokratický systém a obnovit i vztahy se západními zeměmi, na rozdíl od komunistů, kteří usilovali o výlučnou orientaci na Východ k Sovětskému svazu a o co největší omezení vztahů se západními mocnostmi.⁶⁵ Výtvarný teoretik Alexej Kusák píše, že kultura zde zaujímala důležité místo zvláště proto, že se během válečného období stagnace a poroby stala „náhražkou politických struktur a její reprezentanti [...] hrdiny a martyry národa [...] a stala se věcí politickou.“⁶⁶

Možná právě proto došlo během vzniku nových kulturních zákonů k zápasu o směr kulturní politiky. Nekomunistické strany chtěly kulturu svobodnou, bez státních zásahů, kdežto komunisté usilovali o její ovlivňování či řízení.⁶⁷ Právě v rámci představy o autonomní pozici umění v národním životě se pohybuje Hradecký, který konstatuje úspěšnost festivalu a zjištění, že Češi jsou, jako národ, schopni světové konkurence v oblasti hudby a apeluje na to, „aby už nedocházelo ke svízelným sporům, v nichž se

⁶³ Hradecký, Tempo 1946, s. 163.

⁶⁴ Kaplan 2004, s. 7.

⁶⁵ Prokš 2001, s. 5 – 6.

⁶⁶ Kusák 1998, s. 143.

⁶⁷ Kaplan 2004, s. 60 - 61.

kultura, někdy i nedůstojnými prostředky, musila domáhat svého práva.“⁶⁸ A přidává příklad obtížného získávání prostorů Rudolfinu pro koncerty festivalu, jak je uvedeno již v předchozí kapitole.

Festival měl podle Hradeckého také vnější politický význam, kterého dosáhl nejen tím, že byl mezinárodní a zúčastnili se jej i zahraniční hosté, ale hlavně, že dokázal, že česká hudba je schopna mezinárodní konkurence.⁶⁹ I zde se Hradecký stále pohybuje v rámci staršího meziválečného chápání národního uměleckého života jako součásti jakési pomyslné a přátelské umělecké soutěže národů, nikoli primárně jako politického prostředku. V této souvislosti je nutné vyzdvihnout zmínky o publicitě, které se Pražskému jaru celosvětově dostalo, a to hlavně díky zahraničním umělcům a často s poukazem na dobu (těsně po válce) a měřítko, v jakém se tato kulturní událost konala. Bartoš zde uvádí svědectví Rudolfa Firkušného:

„[...] Firkušný na příklad několikrát prohlásil, že to bylo ve dvou případech v poslední době, kdy jsme nejvíc soustředili pozornost Severní i Jižní Ameriky a to byly Lidice a pražský festival. Buďme rádi, že minula doba, kdy se sympatie k nám mohly projevit jen lidskou účastí a že dnes můžeme budit pozornost i kusem kladné práce.“⁷⁰

Pro Československo, jako malou a historicky často nesamostatnou zemi, muselo mít velký význam, že se o něm psalo i na Americkém kontinentu. Z hlediska mezinárodní poválečné politiky, domnívám se, to bylo důležité také pro zahraniční vztahy se Spojenými státy. Československo zde dokázalo, že je schopno rovnat se světovým velmocem a že něco dokáže. V tomto případě, že dokázalo jen pouhý rok po válce zorganizovat mezinárodní hudební festival, během kterého v Praze vystoupilo 16 zahraničních umělců a zaznělo 51 koncertů a že je schopno konkurovat všem ostatním vyspělým státům v oblasti nejnovější hudební tvorby. Je možné, že pořadatelé chtěli festivalem potvrdit, že stále platí rčení „co Čech, to muzikant“ a že Praha stále patří mezi nejvýznamnější hudební centra. Takto to s velkou pravděpodobností vnímali také čeští politikové, jako umělecké klání mezi vítěznými mocnostmi a snahu dokázat, že i Československo má v Evropě umělecky, a tedy i politicky, své důležité, nepostradatelné

⁶⁸ Hradecký, Tempo 1946, s. 163.

⁶⁹ Hradecký, Tempo 1946, s. 163.

⁷⁰ Bartoš, Tempo 1946, s. 187.

místo. Ačkoli pro to v analyzovaných textech nemáme jednoznačné důkazy, řada náznaků tímto směrem ukazuje.

První ročník festivalu Pražské jaro 1946 bylo proto nutné uvést nejen skvělým programem, kterým se podrobně zabývám v následující podkapitole, ale také získat si pozornost obyvatel Československa i celého světa velkými jmény uměleckými, ale také politickými, která svět znal možná lépe, než jména tehdejších československých umělců. Festival se konal navíc v době, kdy byly pokládány základy staronového společného státu Čechů a Slováků, včetně základů nové zahraniční i kulturní politiky, a proto se není čemu divit, že i autoři článků toto svým způsobem reflektovali. Podle nich byl festival zásadní událostí, která ovlivní celý další vývoj československého národa, díky které nalezneme v očích spojeneckých států ono zasloužené místo v srdci Evropy. Ano, lze říci, že tento první festival byl až téměř neuvěřitelným počinem v oblasti poválečných hudebních festivalů na území Evropy. Praha se tímto snažila dosáhnout své někdejší slávy hudební metropole, což se jí podařilo na dva roky. Po převratu v únoru 1948 pak festival změnil nejen svou dramaturgii, ale i své politické zaměření. O tom však v příslušné kapitole.

2.3 Program festivalu a jeho ohlasy podle národních kultur

„[...]festival přinesl synthetickou perspektivu vzácné šíře a rázem otevřel výhled na současnou situaci světové hudby.“⁷¹ Těmito slovy charakterizuje Hradecký program Pražského jara 1946 ještě před tím, než se ve svém článku začne věnovat programu jednotlivých koncertů a zběžné analýze vybraných děl. Co pro Hradeckého znamenala ta syntéza, o které píše? Co všechno bylo tedy do festivalového programu zahrnuto? Byl to opravdu reprezentativní obrázek tehdejší světové hudební tvorby? Právě těmito otázkami se na základě již citovaných textů budu zabývat.

Hradecký se ve svém článku věnuje nejprve koncertům zahraničním a teprve až nakonec a velmi zběžně koncertům s českou a slovenskou hudbou. Mluví tedy o hudbě americké, anglické, francouzské, ruské, kanadské, slovenské a české. Stejně tak přiřazuje jednotlivé umělce ke státům, ze kterých pocházejí i Korte. Toto národní „škatulkování“ přetrvává i v dalších letech. Vychází z přesvědčení, že každý národ má svou vlastní hudbu a ta se vyznačuje nějakými znaky, specifickými pouze pro daný národ. Pro lepší

⁷¹ Hradecký, Tempo 1946, s. 163.

přehlednost se budu držet jejich rozdělení a postupně projdu všechny národy zmíněné v člancích a upozorním na ty, které v nich chybí.

Začneme americkou hudbou, která na festivalu zazněla během tří koncertů. Prvním z nich byl druhý koncert České filharmonie 15. května 1946, na kterém zazněly skladby Williama Schumana – Americká slavnostní předehra, Samuela Barbera – Essay č. 2 pro orchestr, op. 17, George Gershwinu – Modrá rhapsodie v podání klavíristy Eugena Lista, dále pak skladba Roye Harrise – Třetí symfonie Aarona Coplanda – El Salón México a to vše pod vedením Leonarda Bernsteina. O den později byla provedena repríza tohoto koncertu s malou programovou změnou. Místo Gershwinovy Modré rhapsodie se hrála Symfonie Jeremiáš Leonarda Bernsteina. Posledním koncertem, na kterém zazněla převážně americká hudba, byl komorní koncert houslistky Carroll Glenn a klavíristy Eugena Lista. Ten se konal 17. května a z děl amerických skladatelů si mohli návštěvníci poslechnout Sonátu pro housle a klavír Leonarda Bernsteina, Tři preludia pro klavír George Gershwinu, skladby Buncombe county a North Carolina Ernsta Bacona a Hexapoda Roberta Russella Bennetta.

Hradecký se nejprve věnuje skladbám a kompozičnímu stylu Schumana a Barbera, ve kterém je podle něj

„[...] vidět přísnou školu a zároveň výtečnou znalost evropské hudby. Výrazově se sice pohybují mezi impresionismem a jazzovými prvky, ale živelně strhující chvat a takřka marnotratná okázalost jejich hudby mají do sebe cosi specifického. Kdo dokáže vystoupit ze začarovaného kruhu evropských předsudků, nebude v tom vidět prázdnotu vnějškovost, nýbrž soudit na rodící se národní ráz tohoto směru, jenž asi výborně přiléhá domácímu prostředí.“⁷²

Naproti tomu stojí Bernsteinova Symfonie Jeremiáš, která je podle Hradeckého sice po technické stránce stejně dobrá jako předchozí dvě skladby, ale kloní se podle něj spíše k expresionismu a „vede neobyčejně výraznou a citově plnou melodii v mohutně rozložených obrysech, jež znějí evropskému sluchu daleko běžněji.“⁷³ Hradecký označuje Bernsteinovu symfonii za „dílo zcela moderní, které je znakem rodící se osobnosti, jíž se dosud americké tvorbě nedostalo.“⁷⁴ Jako ještě „evropštější“ skladbu označuje Hradecký Třetí symfonii Roye Harrise, která je daleko „reservovanější a nezdá

⁷² Hradecký, Tempo 1946, s. 163 - 164.

⁷³ Hradecký, Tempo 1946, s. 164.

⁷⁴ Hradecký, Tempo 1946, s. 164.

se být tak osobitá. Rozhodně je to dílo reprezentativní.⁷⁵ Nakonec poukazuje na Coplandovo El Salón México jako na jakýsi hudební obraz, který

„[...] bezostyšně čerpá z exotického folklóru a vykazuje malou stylizační vůli, že to u známého autora americké filmové hudby, která má přece obvykle aspoň řemeslné stránce velmi vytříbenou úroveň, až zaráží.“⁷⁶

Podle Hradeckého americká hudba, která zazněla na festivalu, opravdu velmi příjemně překvapila, protože do té doby byla vnímána jako konservativní a nezajímavá.

I Korte přiznává prudký vývojový vzestup americké tvorby a reprodukce. Vyzdvihuje hlavně Leonarda Bernsteina, kterého hodnotí jako „dirigenta s živelným temperamentem, vyspělou hudebností.“⁷⁷ Podle Korteho je Bernstein

„[...] typem dosud technicky nevyzrálého, spíše instinktivního dirigenta, má však už nyní neobyčejně vyvinutý smysl pro stavbu širokých ploch, jakož i schopnost dynamického ovládnutí orchestru.“⁷⁸

Na rozdíl od Bernsteina je Eugene List poctivý, technický typ klavíristy, který nejlépe hraje skladby z období klasicismu a baroka, avšak „naprosto nepochopeným a nestylovým podáním jazzových skladeb List potvrdil svou seriosnost a jednostrannost zaměření.“⁷⁹ Toto tvrzení mohlo vzniknout z dojmu symfonického koncertu, na kterém hrál Gershwinovu Modrou rhapsodii. Tu, podle tehdejšího sólohobojisty České filharmonie Josefa Schejbala, s orchestrem vůbec nezkoušel a dokonce i během generální zkoušky za něj zaskakoval sám Bernstein.⁸⁰ Dále Korte píše o houslistce Carroll Glenn, která se spolu s Listem předvedla s komorním programem. Podle Korteho se jejich hudební cítění mohlo zdát povrchním, i přesto je doporučuje vnímat jako mladé reprezentanty, „jistým způsobem nezátížená generace zcela odlišného světa.“⁸¹

Soudobá americká hudba představená na festivalu podle Hradeckého buď vycházela z evropské hudby, nebo ji jen k evropské hudbě přirovnával, aby ji více

⁷⁵ Hradecký, Tempo 1946, s. 164.

⁷⁶ Hradecký, Tempo 1946, s. 164.

⁷⁷ Korte, Tempo 1946, s. 169.

⁷⁸ Korte, Tempo 1946, s. 169.

⁷⁹ Korte, Tempo 1946, s. 169.

⁸⁰ Jiří Pilka, Zahraniční dirigenti – střípky vzpomínek, in: Matzner a kol. 2006, s. 55.

⁸¹ Korte, Tempo 1946, s. 169.

přiblížil čtenářům. Obojí je docela možné. V programech totiž nalézáme informace o evropských studiích Schumana, Harrise a Coplanda. S evropskou hudbou se tedy musei seznámit při studiích – Schuman na Mozarteu v Salzburgu, Harris a Copland v Paříži u Nadi Boulangerové. Gershwin pak nepřímo přes Dvořákova žáka Rubina Goldmarka, u kterého studoval komposici.⁸² Během války a okupace byla americká hudba u nás zakázána a málokdo věděl, jak se během útlaku vyvinula a jakým směrem se vydala. Možná právě proto Hradecký zvolil porovnání s evropskou hudbou, ke které měli všichni mnohem bližší vztah a především ji znali a orientovali se v ní. Jeho analýzy skladeb jsou velmi povrchní a není z nich zřejmé, z čeho přesně vyvozuje své názory. Ve skladbách však nachází „národní ráz, který výborně přiléhá domácímu prostředí.“⁸³ Otázkou ale zůstává, jak Hradecký věděl, jaké je to „domácí prostředí,“ když v Americe nikdy nebyl. Korte na rozdíl od Hradeckého v tomto kontextu nerozlišuje interprety evropské a americké, jen vyzdvihuje jejich odlišnost, která se dotýká nejen americké kultury, ale také stylu hraní, interpretace či přístupu k orchestru.

Anglická hudba na festivalu zazněla nejprve v Rudolfinu v podání Aeolian Kvartet ve složení Max Salpeter, Colin Suer, Watson Forbes a John Moore, spolu s hobojistou Leonem Goossensem a to 22. května 1946. Na programu byla Chacona g moll a 2 Fantasie Henryho Purcella, dále Kvintet pro hoboje, 2 housle, violu a violoncello Arnolda Baxe z roku 1922 a Smyčcový kvartet Arthura Blisse. Spolu s Českou filharmonií se na dvou koncertech, 23. a 24. května představil dirigent Sir Adrian Boult. Ten na obou koncertech provedl komickou předehru Scapino Williama Waltona, od Benjamina Brittena passacagliu a čtyři mezihry z opery Peter Grimes a Pastorální symfonii Ralpa Vaughana-Williamse. Během prvního z koncertů mohli diváci v Klavírním koncertu Esdur s průvodem orchestru skladatele Johna Irelanda z roku 1930 slyšet klavíristku Mouru Lympany. Tu na následujícím koncertě vyměnil již zmíněný hoboista Leon Gossens, který uvedl Koncert pro hoboje s průvodem orchestru (o jedné větě) svého bratra Eugena Goossense a Koncert pro hoboje s průvodem smyčcového orchestru Ralpa Vaughana-Williamse. Moura Lympany se v Praze představila ještě jednou a to ve svém recitálu 25. května 1946 v Obecním domě. Na tomto koncertě si diváci z děl anglických skladatelů mohli poslechnout Sonátu d-moll Benjamina J. Dala. Zbytek

⁸² II. Koncert České filharmonie, Rudolfinum, 15. května 1946. Archiv Pražského jara.

⁸³ Hradecký, Tempo 1946, s. 164.

programu byl složen z děl Fryderyka Chopina, Claude Debussyho, Maurice Ravela, Enrique Granada a Johanna Sebastiana Bacha.

Hradecký jen velmi stručně komentuje díla Ralpa Vaughta-Williamse jako „velmi solidní a technicky opravdu dokonalé, jež je s to se ctí obhajovat pověst anglické hudby“ i když je v nich, stejně jako v dílech Eugena Goossense, Arthura Blisse a Arnolda Baxe, cítit závan „vybraného konservativního eklekticismu.“⁸⁴ Tímto jim však

„[...] nechce ubírat na ceně; vzbuzují opravdovou úctu, ne-li podiv ušlechtilým a jemným vypracováním i kultivovanou dikcí a jejich autoři nejsou ostatně ani svou generační příslušností vázáni ke zvlášť avantgardnímu postoji.“⁸⁵

K tomuto konzervativnímu směru přidává ještě klavírní koncert Johna Irelanda, ve kterém autor užil mimo kladně hodnocenou nástrojovou stylizaci i bezpečně stanovený rozvrh skladby.⁸⁶ Jako kontrast pak zmiňuje dvě skladby – ouverturu Scapino Williama Turnera Waltona a passacagliu a čtyři mezihry z opery Peter Grimes Benjamina Brittena. Ty vzhledem k tomu, že oba zmínění autoři byli příslušníky té nejmladší anglické skladatelské generace, dokládají, „že si nejnovější anglická hudba osvojila vskutku soudobou slohovou orientaci a že přitom nádvkem získala i značnou míru osobitosti, což se jí až dosud obecně upíralo.“⁸⁷ Jako jednu z vad těchto skladeb vidí Hradecký především v podobnosti s hudbou Richarda Strausse a německého expresionismu, uznává však, „že každý potřebuje odněkud vyjít a že to nejsou zrovna nejhorší východiska, i když nám teď nejsou z dobrých důvodů valně po chuti.“⁸⁸ Jinak je ale hodnotí kladně – Scapino díky „jiskřivé hudebnosti“ a Petera Grimese díky jeho „výrazné náladovosti a působivosti.“⁸⁹

Z anglických umělců Korteho na koncertech nejvíce upoutala mladá klavíristka Moura Lympany, kterou díky její brilantní technice, zvláštnímu použití pedálu jako nuanční složky a vůbec jejímu projevu i v oblasti dynamiky, řadí na přední místo mezi světové klavíristky.⁹⁰ Hobojis ta Leon Goossens se podle něj na koncertech předvedl

⁸⁴ Hradecký, Tempo 1946, s. 164.

⁸⁵ Hradecký, Tempo 1946, s. 164.

⁸⁶ Hradecký, Tempo 1946, s. 164.

⁸⁷ Hradecký, Tempo 1946, s. 164.

⁸⁸ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

⁸⁹ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

⁹⁰ Korte, Tempo 1946, s. 169.

jako „mistr svého nástroje.“⁹¹ Korte vyzdvihuje jeho „dechové dispozice, bohatství barevných rejstříků či přednesovou procítěnost.“⁹² Spolu s komentářem k dirigentu Siru Adrianu Boultovi srovnává také styl vedení orchestru v Anglii a Americe se stylem, na který byla zvyklá Česká filharmonie. Ta totiž pod jeho suchým, nepřizpůsobivým a neenergickým vedením s „nedostatkem hudebnosti“ podala „zvukově nesourodý výkon.“⁹³ Korte vidí rozdíl

„[...] především v stoprocentně odpovědném, detaily přeexonovaném postavení evropského kontinentálního dirigenta v ensemblu, zatím co v Anglii a Americe jde spíše o vlastní iniciativní schopnost orchestru, zvláště pokud se týká zvládnutí technických problémů, při nesmírně usnadněné úloze dirigenta, majícího tak možnost pracovat pouze na vnitřní, skutečně tvůrčí podstatě díla.“⁹⁴

Adrian Boult je tedy podle Korteho se svým přístupem pro Českou filharmonii nevhodným dirigentem. Filharmonie byla s velkou pravděpodobností zvyklá na dirigenty, kteří chtěli po orchestru, aby se jim ve všem podřídil a nenechával jim prostor pro vlastní vyjádření. Boult byl pravděpodobně opačným druhem dirigenta, který orchestr nejprve poslouchá, přizpůsobí se jeho zvuku a následně do něj vkládá detaily své interpretace díla. Nakonec se Korte vyjadřuje ještě k Aeolian kvartetu, které je sice dobře sehrané, avšak „postrádá žádoucí komornosti, vinnou až příliš individualistického sebeuplatňování hráčů.“⁹⁵ Angličtí umělci tedy podle Korteho „nezklamali, ani neuchvátili, prostě splnili očekávání.“⁹⁶

Tvorba anglických skladatelů, která byla na festivalu představena, je podle Hradeckého z velké části velmi konzervativní. Kromě toho, že se jejich autoři narodili ještě v 19. století, mají velkou vazbu na toto období i díky svým učitelům, mezi které patřili Charles Villiers Stanord či Maurice Ravel.⁹⁷ Hradecký tedy zřejmě vyžaduje novou, neotřelou hudbu, kterou snad částečně nachází ve skladbách mladší generace autorů a to Benjamina Brittena a Williama Turnera Waltona.

⁹¹ Korte, Tempo 1946, s. 169.

⁹² Korte, Tempo 1946, s. 169.

⁹³ Korte, Tempo 1946, s. 169 – 170.

⁹⁴ Korte, Tempo 1946, s. 169.

⁹⁵ Korte, Tempo 1946, s. 170.

⁹⁶ Korte, Tempo 1946, s. 170.

⁹⁷ IV. Koncert České filharmonie, Rudolfinum, 23. května 1946. Archiv Pražského jara.

Angličané nepřesvědčili ani Kortehe. Moura Lympany a Leon Goossens sice podle něj předvedli obdivuhodné výkony, ale Sir Adrian Boult byl zklamáním. Česká filharmonie pod ním podala podle Kortehe velmi slabý výkon. Právě zmiňovaný špatný výkon orchestr mohl vést, podle mého názoru, ke špatné kritice dirigenta.

Jako další zazněla na festivalu francouzská hudba. Nejprve při koncertě Calvetova kvarteta ve složení Joseph Calvet, Jean Champeil, Maurice Husson, Manuel Recasens zazněly 14. května 1946 kvartety Clauda Debussyho, Maurice Ravela a Dariuse Milhauda. Pátý koncert České filharmonie dne 18. května 1946 dirigoval francouzský dirigent Charles Munch, který kromě děl francouzských autorů – Symfonie pro smyčcový orchestr Arthura Honeggera, II. suite z baletu Dafnis a Chloé Maurice Ravela a Symfonické variace pro klavír a orchestr Césara Francka s klavíristkou Nicole Henriot – uvedl na své vlastní vyžádání také I. symfonii Bohuslava Martinů.⁹⁸ S již ryze francouzským programem se v Obecním domě během „Večera houslových sonát“ představila houslistka Ginette Neveu spolu s již výše zmíněnou Nicole Henriot. Zahrály Sonáty pro klavír a housle od Gabriela Faurého, Francise Poulenca a Césara Francka.

Hradecký označuje většinu skladeb francouzských autorů na festivalu jako „vysloveně repertoární, jež po skladebné stránce nemohla povědět mnoho nového.“⁹⁹ Za stěžejní dílo však považuje Symfonii pro smyčcový orchestr Arthura Honeggera z roku 1941. Ta byla podle něj „po skladebné stránce největším přínosem letošního festivalu a nejsilnější skladbou mezi všemi novinkami jeho pořadu.“¹⁰⁰ Svůj dojem vysvětluje následovně:

„[...] Taková věc se ovšem velmi těžko dokazuje, zvláště když je celková úroveň tak vysoká, jako tomu bylo tentokrát. Stejně nesnadno se pak určuje, v čem vlastně tkví kořen tohoto přesvědčení. Když totiž Honeggera srovnáme s ostatními autory, vidíme, že ten či onen si vede v umělé kontrapunktické práci (jež je zvlášť význačnou vlastností této symfonie) se stejnou, třeba i rafinovanější dovedností, jiný zase umí s nemenší pádností využít tvrdých harmonických možností dnešní hudební řeči, ne jeden dovede svou myšlenku přiodít do ještě pestřejších barev oslnivého orchestrálního zvuku a konečně někteří dosahují ještě dramatictějšího vnějšího účinku jednotlivých gradací i stavebních celků. Sotva se však v některém z ostatních děl najdou tyto vlastnosti v tak klasicky a zrale vyváženém tvaru, v tak neokázalém a vnitřně pravdivém tlumočení tří střídavě dimenzovaných vět. A hlavně: ačkoliv toto dílo ve svém myšlenkovém

⁹⁸ František Bartoš, Dopis: Bohuslavu Martinů, 22. 2. 1946.

⁹⁹ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

¹⁰⁰ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

základu není prosto programního východiska, přece roste jak jeho forma, tak i výraz z absolutní hudební logiky s využitím všech dosavadních pokroků hudební techniky, takže je lze zařadit na přímé pokračování té vývojové linie, která se vytvářela a zrála v nezapomenutelném dvacetiletí mezi oběma světovými válkami a již i Honegger spoluvytvořil.“¹⁰¹

Z této Hradeckého obhajoby jeho velmi vágního hodnocení Honeggerovy symfonie zjišťujeme, jaká kritéria byla pro něj relevantní při hodnocení jednotlivých skladeb. Byla to celistvost, komplexnost kompozice ve všech směrech – kontrapunkt, harmonie, orchestrace, forma a stavba jednotlivých částí, přiměřená a vhodná gradace, smysl a logika díla. Stejně jako Honeggerovu symfonii hodnotí i XII. smyčcový kvartet Daria Milhauda, který „uplatňuje příbuzné vlastnosti v komorním a jaksi lehčí rukou vrženém podání.“¹⁰² Oproti tomu, Sonáta pro housle a klavír Francise Poulenca „působí krotce [...] a pohybuje se v mezích vyloženého tradicionalismu, jehož horní mezí je uhlazený impresionismus.“¹⁰³

I Korteho přesvědčila francouzská delegace o své výjimečnosti. Charles Munch jej uchvátil „tvárným, jakoby uvolněným, avšak hluboce promyšleným a strhujícím gestem, pod nímž Česká filharmonie podala jeden ze svých nejlepších výkonů snad vůbec.“¹⁰⁴ Houslistka Ginette Neveu Korteho ohromila „svým chlapsky bezohledným smykem, silou tónu, čistotou intonace a vášnivostí i sensitivitou přednesu.“¹⁰⁵ Pozadu nezůstalo ani Calvetovo kvarteto, které hrálo „jako jeden dokonalý čtyřhlasý nástroj.“¹⁰⁶ Mladá klavíristka Nicole Henriot ještě podle Korteho nebyla na takové úrovni jako výše jmenovaní, avšak „odvaha, vzdušnost úhozu a fond pro tvoření tónu nasvědčují však mimořádnému talentu.“¹⁰⁷

Francouzská hudba i umělci tak v Praze podle Hradeckého i Korteho uspěli. V dramaturgii festivalu, ve které zahraniční dirigenti uváděli skladby autorů pocházejících výhradně ze stejné země, jako oni sami, se zdá zařazení I. Symfonie Bohuslava Martinů do programu koncertu francouzského dirigenta překvapující. Toto gesto nenechal Hradecký bez povšimnutí. Zařazení skladby českého autora vnímá jako

¹⁰¹ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

¹⁰² Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

¹⁰³ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

¹⁰⁴ Korte, Tempo 1946, s. 170.

¹⁰⁵ Korte, Tempo 1946, s. 170.

¹⁰⁶ Korte, Tempo 1946, s. 170.

¹⁰⁷ Korte, Tempo 1946, s. 170.

„nesmírně lichotivé,“¹⁰⁸ zvláště s přihlédnutím k tomu, že „se francouzská hudba vzdala ve prospěch symfonie Bohuslava Martinů značné části sobě vymezeného času.“¹⁰⁹ Jak píše Hradecký, francouzská hudba „skvěle dostála svému úkolu i své pověsti.“¹¹⁰

„S napětím očekávané vůbec první vystoupení sovětských umělců nutno označit za veliký přínos.“¹¹¹ Takto Korte uvedl koncerty houslisty Davida Oistracha, klavíristy Lva Oborina a dirigenta Eugena Mravinského, na kterých zazněly kromě symfonických skladeb Prokofjeva, Čajkovského, Šostakoviče, Chačaturjana také Houslová sonáta G-dur, op. 30 Ludwiga van Beethovena, Koncertní suita pro housle a klavír op. 28 Sergeje I. Tanějeva, Obrázky z výstavy Modesta Mussorgského a Sonáta pro housle a klavír Sergeje Prokofjeva. David Oistrach se svou „suverenitou a samozřejmostí ve zmáhání nejobtížnějších technických překážek, skutečně úchvatným tónem i vysokou kultivovaností vždy stylově pochopeného přednesu řadí mezi několik málo největších současných houslistů.“¹¹² Oborin a Mravinskij již tolik neuchvátili, protože se „nemohou pochlubit stejnou dokonalostí,“¹¹³ jakou disponuje Oistrach, avšak Oborin v kombinaci s Oistrachem jsou podle Korteho „mistři sonát, kteří ztělesňují pak asi nejideálnější duo tohoto druhu.“¹¹⁴

Hradecký se věnuje trojici sovětských skladatelů, jejichž tvorba představená na festivalu byla v Praze novinkou – tedy Sergeji Prokofjevovi, Dmitriji Šostakovičovi a Aramu Chačaturjanovi.¹¹⁵ Na rozdíl od Prokofjeva, který svým

„[...] zvukovým kouzelnictvím oslňuje nejen v orchestru, nýbrž i v dílech komorních, zůstává stále na stejné výši [jako ve skladbách vzniklých do roku 1930] a jeho záviděníhodná invence je teď ještě lapidárnější [...], a který prokazuje neomylný instinkt, s nímž dovede odhadnout únosnost myšlenek a podle toho z nich těžit, takže i v partiích zabíhajících úmyslně až do primitivismu udržuje posluchače při plném zájmu [si Šostakovič] libuje v širokých plochách, na nichž se toho

¹⁰⁸ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

¹⁰⁹ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

¹¹⁰ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹¹¹ Korte, Tempo 1946, s. 170.

¹¹² Korte, Tempo 1946, s. 170 – 171.

¹¹³ Korte, Tempo 1946, s. 170 – 171.

¹¹⁴ Korte, Tempo 1946, s. 170 – 171.

¹¹⁵ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

pro náš uspěchaný střeoevropský sluch děje vnitřně opravdu trochu málo [...] a i v páté symfonii se dostává ke slovu široce rozmáchlý pathos.“¹¹⁶

Chačaturjan pak spojuje „domácí tradici a umělecké přetavení folkloru.“¹¹⁷ Takto se představil ve svém klavírním koncertu, který byl podle Hradeckého „skutečným objevem festivalu.“¹¹⁸ Hradecký též v Chačaturjanovi spatřuje „jednu z největších nadějí sovětské hudební tvorby.“¹¹⁹

Z Korteého textu se bohužel nedozvídáme, proč byli sovětští umělci tak očekáváni. Za to odůvodnění přínosu jejich vystoupení Korte uvádí hned vzápětí – byl jím houslista David Oistrach, který jej jednoznačně nadchl. Ani Oborin, ani Mravinskij Oistrachových kvalit nedosahovali, na druhou stranu nepředvedli špatné výkony a tak byla sovětská delegace hodnocena velmi pozitivně. Hradecký pak mimo představení jednotlivých děl klade důraz na změnu ve skladebném stylu jednotlivých skladatelů. Prokofjevovy Sonáta pro housle a klavír, Kvintet pro hoboj, klarinet, housle, violu a kontrabas a II. orchestrální suita z baletu Romeo a Julie se velmi lišily od skladeb, které napsal před rokem 1930. V nich již není patrná ta „charakteristická snaha po důsledném oproštění a zpřístupnění hudební řeči,“¹²⁰ kterou před válkou disponoval. I u Šostakoviče kritizuje jeho „slohový návrat,“¹²¹ avšak nijak zvlášť do hloubky. Nedozvídáme se ani, v čem tento návrat spočívá. Poslední, Chačaturjan, se podle Hradeckého nikam nevrací a je tedy takovou výjimkou, která potvrzuje pravidlo. Výraznou změnu ve skladebném stylu totiž podle Hradeckého prodělal i Igor Stravinskij, což by mohlo svědčit o jakýchsi „vývojových možnostech sovětské hudební tvorby.“¹²²

Z kanadské tvorby zastoupené na festivalu pouze jedním koncertem České filharmonie s dirigentem Jeanem Beaudetem¹²³ udělaly nejlepší dojem „skladby záměrně držené v archaisujícím slohu nebo parafráze lidové tvorby.“¹²⁴ Podle

¹¹⁶ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹¹⁷ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹¹⁸ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹¹⁹ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹²⁰ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹²¹ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹²² Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹²³ Koncert se konal 13. května 1946 v Rudolfinu.

¹²⁴ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

Hradeckého skladby, které zazněly, slohově „nejdou nad romantismus“¹²⁵ a nejspíše vycházejí z Césara Fancka.¹²⁶ Ani dirigent Jean Beaudet nijak neohromil a „nepodal nic více než dobrý výkon průměrného dirigenta.“¹²⁷ Kanadská hudba sice stála na okraji festivalu, jak datem koncertu, tak i svým přínosem, její zařazení bylo však pro pražské publikum poučné, protože, jak píše Hradecký, „o její existenci nebylo u nás dosud potuchy.“¹²⁸

Hradecký rozlišuje českou a slovenskou tvorbu jako dva různé celky. Slovenská hudba

„[...] měla být zastoupena spolu s tvorbou českou na večerech domácí hudby, avšak v poslední chvíli se emancipovala na tři samostatné večery, orchestrální, komorní a sólistický.“¹²⁹

Toto vnímám jako důsledek uznání svébytnosti slovenského národa v rámci Košického vládního programu.¹³⁰ Tato separace české a slovenské hudby se projevila až do té míry, že dokonce i programy k těmto koncertům byly psány ve slovenštině a měly jinou grafickou podobu. Hradecký chválil „representativní“ symfonická díla, tedy Balladickou suitu Eugena Suchoně, I. Symfonii D dur Alexandera Moyzese a Concertino pro klavír a orchestr Jána Cikkera. Zato skladby, které zněly na koncertech komorní a sólové tvorby,

„[...] byly toho druhu, že jejich nerozvážné uvedení v těžké mezinárodní konkurenci může jak autorům, tak pověsti nové slovenské hudby spíše uškodit než prospět, a to tím spíše, že ani jejich provedení nebylo na výši, kterou se jinak celý průběh festivalu vyznačoval.“¹³¹

Hradecký nám tedy stručně okomentoval i provedení slovenských umělců, které Korte samostatně téměř nereflektuje. Hradecký zde nejmenuje ani autory ani interprety, ani přesně neuvádí, v čem slovenská hudba tolik propadla, což může být i v důsledku jakési loajálnosti k tomuto okruhu umělců, kteří byli známi nejen jemu, ale také čtenářům Tempa. Korte přece jen krátce komentuje výkon dirigenta Krešimira

¹²⁵ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹²⁶ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹²⁷ Korte, Tempo 1946, s. 168.

¹²⁸ Hradecký, Tempo 1946, s. 166.

¹²⁹ Hradecký, Tempo 1946, s. 167.

¹³⁰ Kaplan 2004, s. 27.

¹³¹ Hradecký, Tempo 1946, s. 167.

Baranoviče, který podle něj „velmi citlivě a bezpečně řídil díla slovenských autorů.“¹³² Slovenská hudba si tedy sice vydobyla samostatné místo v programu festivalu, nicméně na rozdíl od české i jiné světové tvorby a interpretace podle obou kritiků zaostala.

K českým skladbám uvedeným na festivalu se Hradecký vyjadřuje velmi vyhýbavě a téměř předpokládá, že čtenář umí číst jeho myšlenky a do posledního puntíku zná českou současnou tvorbu.

„[...] Domácí tvorbu na festivalu nelze ovšem hodnotit s toho hlediska, o něž se opírají předcházející odstavce. Důvody toho jsou zcela samozřejmé a sotva je třeba se jimi zabývat. Je jistě mimo diskusi, že by nemělo smysl žádat na tomto festivalu, jenž se tak šťastně vázal k jubileu orchestru České filharmonie, aby přinášel nějaké novinky pro domácí forum, nicméně nelze však ani dosti ocenit uměleckou prozíravost pořadatelů, jež položilo hlavní důraz na českou moderní tvorbu, volenou tak šťastně, že výsledkem byl opravdu plastický obraz, který českou hudbu staví na velmi čestné místo ve světové soutěži.“¹³³

Je zjevné, že se autor snaží vyhnout konkrétním hodnotícím soudům čehokoli. Jaké jsou ty jasné důvody, na jejichž základě se Hradecký rozhodl nezabývat se konkrétněji českou tvorbou zastoupenou na festivalu? Na základě čeho tvrdí, že pořadatelé vybrali takové skladby českých autorů, které vytvoří „opravdu plastický obraz“¹³⁴ české tvorby? A z jakého důvodu se domnívá, že česká hudba se dá zařadit na „velmi čestné místo ve světové soutěži?“¹³⁵

Z pohledu do programů lze jasně vyčíst, že česká tvorba opravdu byla stěžejním pilířem celé dramaturgie festivalu a nebyla to jen hudba současná, která ovšem převažovala. Do programu byly zařazeny skladby barokních a klasicistních českých skladatelů jako byli např. Pavel Vejvanovský, František Tůma, či Josef Mysliveček, přes Mou vlast Bedřicha Smetany, 7. symfonii Antonína Dvořáka a další díla Janáčka, Martinů, Nováka, Foerstera, Ostrčila a Suka až po díla skladatelů narozených již po roce 1900. Mimo jiné Karla Šroma, Iši Krejčího, Aloise Háby, Emila Hlobila, Jana Hanuše, Jana Kapra, Jiřího Pauera, Miloslava Kabeláče, či Štěpána Luckého. Na samostatném koncertě se ke slovu dostala i čtvrttónová hudba a během tzv. Hudebních úterků Umělecké besedy zaznělo dokonce několik premiér komorních děl (zvláště na koncertě 14. května). Není

¹³² Korte, Tempo 1946, s. 171.

¹³³ Hradecký, Tempo 1946, s. 167.

¹³⁴ Hradecký, Tempo 1946, s. 167.

¹³⁵ Hradecký, Tempo 1946, s. 167.

zde v mých silách posuzovat, zda pořadatelé opravdu vybrali dostatečně široké spektrum skladatelů a jejich děl, aby byl zajištěn ten „plastický obraz české tvorby“, nicméně plejáda tolika jmen, z tolika různých skladatelských škol a zaměření nasvědčuje tomu, že je to pravda. Hradecký bohužel žádnou ze skladeb českých autorů neanalyzuje, ani neuvádí, která z nich na něj udělala jaký dojem. Proto není možné říci, co jej vedlo k tomu domnívat se, že česká hudba obdržela „čestné místo ve světové soutěži.“¹³⁶

Korte se o českých interpretech zmiňuje také velmi stručně. Vyzdvihuje klavíristu Rudolfa Firkušného, s jehož výkonem „nelze nalézt srovnání v serii festivalových koncertů.“¹³⁷ Rafael Kubelík pak zvláště vynikal v provedení Ostrčilovy Křížové cesty a Janáčkovy Symfoniety. Výkon České filharmonie nereflektuje jen Korte, jehož slova chvály a obdivu filharmonii jsem citovala již v kapitole 2.1, ale také Hradecký, který tímto navazuje na slova o umístění české hudby ve světě:

„[...] Lví podíl na tomto skvělém úspěchu má ovšem orchestr České filharmonie, jehož výkon se vůbec nedá měřit běžnými měřítky a má přímo historický význam.“¹³⁸

Česká filharmonie byla základní stavební jednotkou celého programu festivalu. Figurovala zde jako jeho pořadatel i jako téměř jediný orchestr. Hráči České filharmonie také spolu s členy Pražského dechového kvinteta, Českého noneta a dalších souborů figurovali na koncertech komorní hudby.

Na základě analýzy textů o prvním ročníku Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro můžeme v dramaturgii identifikovat pět zásadních linií. 1. Exkluzivní postavení České filharmonie jako téměř jediného orchestru festivalu a jeho organizátora. 2. Na festival byli pozváni umělci ze zemí, které vyhrály válku. Tedy umělci z Kanady, Spojených států amerických, Velké Británie, Francie a Sovětského svazu. 3. Dirigenti uváděli téměř výhradně skladby autorů své země, čímž se česká veřejnost mohla jednoduše seznámit i s tvorbou jiných zemí. Byl to také důkaz vymanění se z válečné izolace a snaha o co nejefektivnější a nejautentičtější seznámení se s hudební situací v poválečném světě, nicméně nadále uchopené konceptem národa, tedy rozdělujícího, spíše než spojujícího kritéria. 4. Důraz na soudobou a současnou světovou i českou tvorbu. I když během festivalu zazněly skladby z barokního, klasického i romantického

¹³⁶ Korte, Tempo 1946, s. 171.

¹³⁷ Korte, Tempo 1946, s. 171.

¹³⁸ Hradecký, Tempo 1946, s. 167.

repertoáru, většina skladeb byla novějšího data vzniku. Během festivalu zaznělo 15 světových premiér, navíc díla zahraničních skladatelů zazněla často v české premiéře. Česká a slovenská hudba na festivalu převažovala.

Hradecký i Korte se svým pohledem na některé skladby a interprety snažili čtenáři přiblížit hlavní přínos celého festivalu, který vnímali nejen ve srovnání české hudby s hudbou světovou, ale také právě v jednotlivých dílech a umělcích. Hradecký se na díla díval se „zřetelem k nové, u nás dosud neznáme tvorbě,¹³⁹ a proto nechal stranou díla všeobecně známá, jako Koncert pro housle D dur Petra Iljiče Čajkovského či „Pražskou symfonii“ Wolfganga Amadea Mozarta. Z novinek a neznámých děl preferuje ty, které jsou komplexní, někam směřují a jejichž hudební řeč se nezastavila před válkou. Po současných skladatelích vyžaduje novátorské přístupy v mezích, které jsou ale vyzkoušené minulostí. Nicméně se mu zároveň nelíbí, když autoři svými skladebnými postupy navazují na díla skladatelů romantismu či impresionismu. Považuje za důležité, aby každý národ měl svůj vlastní kompoziční styl, svou hudbu a typickou hudební řeč. Z celého programu Hradecký nejlépe hodnotil Symfonii pro smyčcový orchestr Arthura Honeggera a XII. smyčcový kvartet Daria Milhauda. Byl také překvapen ze Symfonie Jeremiáš Leonarda Bernsteina a z Klavírního koncertu Arama Chačaturjana, které podle něj ukazují velké talenty obou autorů. Stejně tak i Korte vyžaduje umělcovu celistvost od dokonalé techniky a souhry, přes funkčnost interpretace (v případě dirigentů funkčnost gest) a citlivého provedení díla až k celkové interpretační zralosti. Korte vyzdvihuje výkony klavíristky Moury Lympany, hobojisty Leona Goossense, dirigenta Charlese Muncha, houslistky Ginette Neveua, Calvetova kvarteta. Rudolf Firkušný a David Oistrach pak udělali největší dojem, stejně tak jako Leonard Bernstein, tentokrát v roli dirigenta.

První ročník Pražského jara byl především velkolepou oslavou hudby, jejíž cílem bylo otevřít se hudbám dalších, vybraných, národů a nezůstávat v izolaci, především co se týká v oblasti nové hudby, která byla pro festival v roce 1946 stěžením. Zároveň zde můžeme pozorovat silný politický vliv, který se projevil zvláště v organizaci festivalu od sporů o Rudolfinum, přes květnové volby až po záštitu prezidenta a zastávání čestných funkcí významnými i zahraničními politiky. Toto na jednu stranu sice přidávalo Pražskému jaru na prestiži, na tu druhou to byl základ pro ještě výraznější intervenci a ovládnutí festivalu ve prospěch kulturní politiky po převratu v únoru 1948. Důraz byl

¹³⁹ Hradecký, Tempo 1946, s. 165.

kladen také na jednotlivé národy, které byly na festivalu zastoupeny a na jejich národní hudby. Korte i Hradecký dokonce podle národní příslušnosti ve svých člancích řadí jednotlivé skladby či interprety. Interpreti, a to dokonce ve významné míře, hráli téměř výlučně skladby autorů pocházejících z jejich země. Toto smýšlení přetrvalo, i když ne tak důsledně, do dalších festivalových ročníků, kterým se detailněji věnuji v následujících kapitolách. To byl první ročník Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro z pohledu autorů zkoumaných článků. První ročník, který položil základy dnes již více než sedmdesátileté tradici.

3 Pražské jaro 1947: druhý ročník v osvědčeném duchu se soutěží jako novinkou

V návaznosti na úspěch prvního ročníku festivalu uspořádala festivalová kancelář při České filharmonii o rok později festival znovu a to v datech od 8. do 28. května 1947, během kterých v Praze zaznělo 33 koncertů a proběhla 2 operní a 2 filmová představení, to je téměř o 20 koncertů méně, než v roce 1946. Stejně tak, jako v předchozím ročníku, byla hlavním pořadatelem Česká filharmonie. Ta však již nezastávala exkluzivní místo jediného orchestru festivalu, jako tomu bylo během předchozího ročníku, stále však byla prvním festivalovým orchestrem, kterému patřilo 11 koncertů z celkového počtu 16 orchestrálních pořadů. Během zbylých 5 koncertů pak mohli posluchači slyšet Orchestr FOK, Český komorní orchestr a Orchestr Národního divadla. Rozšířen byl také seznam míst konání koncertů. Kromě Rudolfiny, Smetanovy síně Obecního domu, Královského letohrádku Belveder a Bertramky, kde se koncerty konaly již během předchozího ročníku, to bylo také Národní divadlo, Valdštejnský palác, Kino Lucerna a Alfa, Divadlo 5. května, dnes budova Státní opery, a Loreta.¹⁴⁰

Stejně tak, jako Pražské jaro 1946, byl i jeho druhý ročník reflektován v časopise *Tempo*. Nejprve byl v čísle 6-7 zveřejněn program festivalu,¹⁴¹ následně pak v dalším čísle redakce otiskla Pozdrav Leningradské filharmonie České filharmonii k příležitosti festivalového koncertu České filharmonie s Eugenijem Mravinskim, hlavním dirigentem a uměleckým šéfem Leningradské filharmonie,¹⁴² na který navazoval článek Očima cizinců, ve kterém byly zveřejněny ohlasy zahraničních umělců na oba dva již proběhlé ročníky festivalu Pražské jaro.¹⁴³ Ve stejném čísle se nachází také článek Maestro ve filmu československého fotografa a filmového režiséra a kameramana Alexandra Hammida (pův. Hackenschmied),¹⁴⁴ který pojednává o natáčení snímku Hymnus národů, jehož uvedení bylo také součástí festivalu.¹⁴⁵ V čísle 9-10 pak bylo zveřejněno dalších

¹⁴⁰ "Archiv Pražského jara".

¹⁴¹ Pořad Mezinárodního hudebního festivalu „Pražské jaro 1947“, *Tempo* – XIX – 6-7, duben 1947, s. 218.

¹⁴² Pozdrav Leningradské filharmonie České filharmonii, *Tempo* – XIX – 8, květen – červen 1947, s. 225.

¹⁴³ Očima cizinců, *Tempo* 1947, s. 226 – 227.

¹⁴⁴ Jaroslav Anděl, *Alexandr Hackenschmied*, Praha 2000. 137 s.

¹⁴⁵ Očima cizinců, *Tempo* 1947, s. 234 – 236.

pět článků vztahujících se k Pražskému jaru 1947. Nejprve to byly znovu ohlasy, tentokrát s názvem Zahraniční umělci a hosté o Pražském jaru 1947, ve formě odpovědi na otázky, které umělcům zaslalo Ministerstvo informací.¹⁴⁶ Ivan Jirko, český skladatel a kritik,¹⁴⁷ napsal článek Bilance festivalu, který pojednává především o nových skladbách uvedených během festivalu a jejich stručné analýze.¹⁴⁸ Zahraniční dirigenty pak v článku Cizí dirigenti na pražském festivalu¹⁴⁹ hodnotil Milan Munclinger, český flétnista, dirigent, muzikolog a hudební publicista.¹⁵⁰ Posledním z článků v červencovém vydání *Tempa* je komentář Františka Bartoše Nad nezdarem jedné soutěže, který odpověděl na výtku organizátorům, že ceny nebyly spravedlivě rozděleny.¹⁵¹ Na základě těchto článků přiblížím nejprve soutěž o cenu Jana Kubelíka s přihlédnutím k jejím podmínkám zveřejněným ve festivalovém katalogu.¹⁵² Dále detailněji představím články Ivana Jirka a Milana Munclingera, na jejichž základě objasním některé aspekty dramaturgie druhého ročníku festivalu Pražské jaro ve srovnání s ročníkem předešlým.

3.1 Mezinárodní houslová soutěž o cenu Jana Kubelíka

Novým prvkem celého festivalu byla Mezinárodní houslová soutěž o cenu Jana Kubelíka pro houslisty od 15 do 30 let. Soutěž byla vyhlášena, jak sám Bartoš přiznává, relativně pozdě, a to v lednu 1947.¹⁵³ To mohlo mít za následek i nižší účast zahraničních soutěžících, „jimž však nestačil čas k nastudování předepsaného repertoáru, zvláště skladeb českých,“¹⁵⁴ mezi které pořadatelé zařadili mimo Dvořákův

¹⁴⁶ Zahraniční umělci a hosté o Pražském jaru 1947, *Tempo* – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 257 – 260.

¹⁴⁷ Iveta Šedová, "Jirko Ivan", *Český hudební slovník osob a institucí*, 31. května 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6750>.

¹⁴⁸ Ivan Jirko, Bilance festivalu, *Tempo* – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 261 – 263.

¹⁴⁹ Milan Munclinger, Cizí dirigenti na pražském festivalu, *Tempo* – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 263 – 268.

¹⁵⁰ ČTK, "Nadšenec s osobním kouzlem a uměleckou autentičností", *Opera plus*, <<http://operaplus.cz/v-prazske-statni-opere-byly-predany-vyrocní-ceny-opery-plus-za-nejlepsi-tanecni-vykony-a-choreografii-v-roce-2015/>>.

¹⁵¹ Bartoš, *Tempo* 1947, s. 308 – 309.

¹⁵² *Pražské jaro 1947: Festivalový sborník*, s. 9 – 18.

¹⁵³ Bartoš, *Tempo* 1947, s. 308.

¹⁵⁴ Bartoš, *Tempo* 1947, s. 308.

Houslový koncert také Čtyři kusy pro housle a klavír a Fantasii Josefa Suka a Baladu ze 4. houslového koncertu Jana Kubelíka.

Soutěž se konala v několika kolech. Nejprve jako soutěž vylučovací, následovaná pak vlastní soutěží o cenu Jana Kubelíka. „Po této rozhodující zkoušce vystoupí pět nejlepších kandidátů na koncertě, na němž bude rozhodnuto o pořadí cen.“¹⁵⁵ Koncert se měl konat 22. května ve Smetanově síni za doprovodu Orchestru FOK a vedení Václava Smetáčka. Soutěžní výkony hodnotila mezinárodní porota ve složení: Jindřich Feld, profesor Akademie musických umění v Praze, Maurice Hewritt, profesor konzervatoře v Paříži, Václav Huml, profesor konzervatoře v Záhřebu, Alberto Poltronieri, profesor konzervatoře v Miláně, Ricardo Odnoposoff, David Oistrach, prof. Státní konservatoře v Moskvě a Jaroslav Pekelský, druhý houslista Ondříčkova kvarteta,¹⁵⁶ který zastoupil původně avizovaného Richarda Zíku, prof. Akademie musických umění v Praze a primaria již zmíněného Ondříčkova kvarteta.¹⁵⁷ Čestným předsedou celé soutěže byl pak ministr zahraničních věcí Jan Masaryk. Zde se nabízí otázka, proč tuto funkci zastával právě ministr zahraničí a ne třeba ministr kultury Václav Kopecký či, vzhledem k výchovné funkci soutěže, Jaroslav Stránský, ministr školství a osvěty, kteří by se z titulu své ministerské funkce zdáli pro toto příhodnější. Proč tomu tak bylo, se v textech bohužel nepíše. Možná to byla otázka důmyslné kulturní politiky KSČ, která se již tehdy snažila

„[...] přesvědčit národ o tom, že její politika tvoří kontinuum s národními dějinami [...]. Proto zdůrazňovala význam národních tradic, proto vyzvedávala slovanství, husitství a ideály obrození, proto se hlásila dokonce k Masarykovi a Benešovi a proto vyzvedávala na svůj prapor i hodnoty moderní české a slovenské kultury.“¹⁵⁸

Je tedy možné, že byl do této honorární funkce jmenován syn zakladatele československého státu záměrně, aby vzniklo jakési pomyslné propojení předválečné historie s poválečným znovubudováním Československa v návaznosti na první republiku.

¹⁵⁵ *Pražské jaro 1947: Festivalový sborník*, s. 17.

¹⁵⁶ Lenka Kobzová, *Kvartetní koncerty v Brně v letech 1918-1945*, diplomová magisterská práce, Masarykova univerzita 2014, s. 61.

¹⁵⁷ *Pražské jaro 1947: Festivalový sborník*, s. 17.

¹⁵⁸ Kusák 1998, s. 145 a 156.

Tato první soutěž však skončila bez vítězů – z pěti vypsanych cen nebyla udělena ani jedna. A právě to bylo vyčítáno pořadatelům v různých novinách a na jednu z těchto výtek reagoval František Bartoš ve svém komentáři:

„[...] Vina tohoto nezdaru se, ku podivu, přičítá vesměs pořadatelům, [...] kterým se přičítá, že v soutěži utrpěl ránu presyťz proslulé české houslové školy, neboť nikdo z českých kandidátů (a těch byla přece silně převažující většina) neobdržel ani jedinou cenu a jen dvěma z nich bylo uděleno čestné uznání.“¹⁵⁹

Celé soutěže se celkem zúčastnilo 17 houslistů, všichni z Československa. Z výroku Bartoše se dá předpokládat, že do soutěže bylo přihlášených více účastníků, také z jiných zemí, než jen z Československa. Počet přihlášených bohužel, ani v archivu soutěže, není znám. Ze zápisů z jednání poroty pouze víme, že do užší soutěže postoupilo 6 soutěžících, z čehož se jeden nedostavil. Po vyslechnutí všech těchto soutěžících se

„[...] porota jednomyslně usnesla, že žádnému z uchazečů užší soutěže nebude udělena cena. V důsledku toho odpadlo vystoupení nejlepších uchazečů na koncertě dne 22. května 1947 v 17 hod. ve Smetanově síni. Porota se dále usnesla, aby pánům [Robertu Evženu] Prokopovi a [Rudolfu] Novosadovi bylo uděleno čestné uznání.“¹⁶⁰

Bartoš ani náznakem neuvádí, že kvůli tomuto rozhodnutí musel být zrušen jeden z festivalových koncertů a ani to, že vzhledem k neudělení první ceny museli pořadatelé měnit program závěrečného koncertu, na kterém měl vítěz soutěže vystoupit. Místo laureáta pořadatelé nakonec do programu zařadili Koncert pro violoncello a orchestr Arama Chačaturjana v podání českého violoncellisty Miloše Sádla.

V obhajobě výsledků soutěže se Bartoš obrací i na členy poroty,

„[...] o jejichž povolanosti k funkci jurátorů snad není pochybnosti, a kteří soudili spravedlivě, avšak přísně a zajisté i s vědomím odpovědnosti, že označení „laureát Kubelíkovy soutěže“ může být uděleno pouze tomu, kdo podá houslový výkon absolutní, nikoliv relativní výše.“¹⁶¹

Hlasování bylo tajné, na vše dohlížel sekretář soutěže, který byl jmenován ministerstvem školství a osvěty.¹⁶² Právě tato kritéria a způsob hlasování, který byl

¹⁵⁹ Bartoš, Tempo 1947, s. 308.

¹⁶⁰ Protokol, zasedání poroty mezinárodní houslové soutěže o cenu Jana Kubelíka 1947, dne 21. V. 1947 v malém sále Rudolfiny o 10. hod. Archiv soutěže Pražského jara.

¹⁶¹ Bartoš, Tempo 1947, s. 308.

¹⁶² Bartoš, Tempo 1947, s. 308.

zveřejněn spolu s ostatními soutěžními podmínkami a organizačním a jednacím řádem soutěže také ve festivalovém katalogu, naznačují vysoké ambice a promyšlenost celé soutěže, která byla vůbec první tohoto druhu u nás. Vzhledem k předběžnému oznámení o dalším ročníku soutěže ve festivalovém katalogu¹⁶³ se můžeme domnívat, že již první ročník měl sloužit jako odrazový můstek pro novou tradici soutěží v rámci festivalu Pražské jaro.

3.2 Soudobé skladby v celkové dramaturgii

Stejně tak jako u předchozího ročníku je i zde ze strany kritiků zastoupených Ivanem Jirkem kladen důraz na nová současná díla a premiéry v pořadu festivalu.

„[...] Zamyslíme-li se nad novinkovým přínosem >>Pražského jara 1947<< – a této stránce chceme právě věnovat svou stat’ – pochybuji, že bychom mezi všemi těmi premiérami našli více než dvě nebo tři díla, jimž bychom mohli přiřknout důležitější význam. Nápadné bylo především, jak slabě byli zastoupeni leadři světového skladatelského nebe, jejichž jména určovala před válkou tón evropské hudby. Hindemith a Milhaud nebyli na programu vůbec, Honeggerovi se hrála skladba již dříve provedená, rovněž Bartók se musil spokojit uvedením staršího díla. Jen Stravinskij byl zastoupen novou symfonií, a pak ovšem také Prokofjev, jemuž byly hrány tři novinky a jedno dílo starší.“¹⁶⁴

Z celkového počtu sedmi světových premiér uvedených během festivalu, byly čtyři z nich díla českých skladatelů včetně páté symfonie Bohuslava Martinů, jedna skladba palestinského skladatele Paula Bena Chaima s názvem Dvě symfonické věty a dvě díla polských skladatelů – Koncertní ouvertura Jana Maklakiewicze uvedená na prvním festivalovém koncertě a Nonet Witolda Rudzińskiego v podání Českého Noneta. Soudobá polská hudba, která se dle Jirka na festivalu „vedla velmi sympaticky,“¹⁶⁵ byla zařazena do programu Pražského jara vůbec po prvé. I když bylo Polsko jedním ze států, které vyhrálo válku, hudba tohoto národa do programu prvního ročníku zařazena nebyla. Domnívám se, že jedním z důvodů byla mimo jiné také jeho celková vyčerpanost

¹⁶³ „Předběžné oznámení o uspořádání [...] Mezinárodní klavírní soutěže o cenu Bedřicha Smetany. Mezinárodní soutěže instrumentalistů budou pravidelně opakovány.” In: *Pražské jaro 1947: Festivalový sborník*, s. 135.

¹⁶⁴ Jirko, *Tempo 1947*, s. 261.

¹⁶⁵ Jirko, *Tempo 1947*, s. 262.

a nutnost rekonstrukce celého státu.¹⁶⁶ Dle Jirkova textu bylo však světových premiér ještě více¹⁶⁷ a to díky třem tzv. Hudebním úterkům Umělecké besedy „s pořadem čistě premiérovým,“¹⁶⁸ během kterých zaznělo 16 nových českých skladeb. V katalogu festivalu nejsou však tyto skladby značeny jako ostatní světové premiéry, pouze poslední z „úterků“ je označen podtitulem „České novinky,“ u zbylých dvou se toto označení objevuje pouze v internetovém archivu. Z těchto nových českých skladeb Jirko vyzdvihuje III. smyčcový kvartet, op. 27 Karla Háby, který je dílem „po všech stránkách šťastně vyrovnaným i muzikálně plným,“¹⁶⁹ dále pak Tři kusy pro klavír Klementa Slavického mimo jiné i díky „skvělé klavírní sazbě“ a Sonatinu pro housle a klavír, op. 26 Ladislava Vycpálka. Poslední jmenovaná skladba nahradila ve festivalovém katalogu avizované Tance pro klavír Vladimíra Polívky na koncertu 27. května 1947. Změnu programu ani její důvody Jirko vůbec nekomentuje.

Mimo světových premiér se konaly i dvě premiéry evropské. První z nich byla Symfonie tureckého skladatele Ulvi Cemala Erkina, který ji také dirigoval. Tou druhou pak byla III. symfonie Aarona Coplanda provedena Leonardem Bernsteinem. Turecká hudba byla na koncertě doplněna hudbou bulharskou (Veselin Stojanov: Ban Ganju. Groteskní suita o čtyřech větách pro orchestr) a palestinskou (Paul Ben Chaim: Dvě symfonické věty, Joseph Kaminiski: Concertino pro trubku, sólo a orchestr). Jirko dává s tímto koncertem do souvislosti i koncert čínské klavírní a písňové tvorby. Oba koncerty označuje jako koncerty s tvorbou

„[...] více méně exotických národů [...] jejichž skutečný přínos byl nepatrný – což je u těchto teprve se rodících kultur pochopitelné – byly to podniky poučné. Zaměření obou sfér je diametrálně odlišné: neboť zatím co se hudba Blízkého Východu ubírá vyšlapanými cestami evropské hudby, snaží se čínská hudba o svébytný projev, vycházející především z domácí lidové hudby. Tato rozdílnost je zcela přirozená a vyplývá prostě ze vztahů geografických a etnických. Má-li Čína tisíciletou kulturní tradici, která se vyvíjela do poměrně nedávné doby téměř nezávisle

¹⁶⁶ Kusák 1998, s. 150.

¹⁶⁷ Premiéry českých skladeb uvedených během Hudebních úterků umělecké besedy nebyly ve festivalovém katalogu označeny jako premiéry ostatních děl, za nimiž v programu stojí krátká noticka (po první) či (po první vůbec) atd.

¹⁶⁸ Jirko, Tempo 1947, s. 261.

¹⁶⁹ Jirko, Tempo 1947, s. 261.

na kultuře evropské, jsou národy Bulharska, Turecka a Palestiny odkázány především na sféru západní, jejíž vliv je daleko mohutnější než síla domácích tradic.¹⁷⁰

Tímto vyzdvihuje evropskou kulturní a hudební tradici nad tradicemi jiných národů a upevňuje dominantní pozici Evropy na předním místě mezi současnou hudební tvorbou. Pojem „rodících se kultur“ zde velmi zavání nadřazeností Evropy, jakožto „nejstaršího kontinentu“, i když vzápětí píše o tisícileté tradici Číny. Zároveň však klade důraz na domácí tradice, jejichž vliv respektuje a považuje je za důležité.

„[...] Zde jsme si právě mohli ověřit, jak velkou úlohu hraje tradice v kulturním životě národů, jak velice děkuje třeba česká hudba za svou vyspělost tomu, že se již dávno před Smetanou mohla pochlubit bohatou hudební kulturou tvůrčí i reprodukční. Bude tomu již asi tak, že národ, který se nemůže opřít o domácí tradice, musí jaksi proběhnout vývojovou drahou, kterou mají šťastnější národy dávno za sebou, což je právě případ hudby Blízkého Východu a národů balkánských, která stojí v podstatě na stupni pozdního romantismu. Tím je dáno také její hodnocení: tato díla mají význam jen jako články vývojového řetězu, takže normální měřítko naší zralé hudebnosti zde prostě nejsou na místě.“¹⁷¹

V čem však spočívá ona vyspělost české hudby, kterou zde tak vychvaluje? Co vůbec termín „vyspělá hudba“ pro Jirka znamená? Hudba může být vyspělá jen v případě, že již prošla nějakým vývojem, že mohla na něčem stavět a z něčeho se vyvíjet. To něco je podle Jirka tradice. Zmínka o tradici a vyzdvihování Smetany jako zakladatele české národní hudby navazuje na v té době již zakořeněnou národní hudební ideologii, kterou v této době již dovedně využívala i komunistická propaganda, která se těmito odkazy na velká dědictví i autory českého národa cíleně snažila „ideologicky ovlivnit vědomí národa.“ Lze to ale interpretovat také jako projev všeobecného národního vzepjetí, které zde panovalo po šesti letech okupace.¹⁷²

III. symfonie Aarona Coplanda zazněla na dvou koncertech spolu se Symfonickými variacemi na vlastní thema, op. 78 Antonína Dvořáka a Houslovým koncertem v jedné větě Alexandera K. Glazunova¹⁷³ na jednom koncertě a Koncertem pro klavír a orchestr Maurice Ravela na koncertě druhém. Coplandova symfonie Jirka nenadchla, hlavně její hudební materiál, který komentuje takto: „Tak hned hlavní thema

¹⁷⁰ Jirko, Tempo 1947, s. 261.

¹⁷¹ Jirko, Tempo 1947, s. 261.

¹⁷² Kusák 1998, s. 155.

¹⁷³ Místo v katalogu avizovaného I. houslového koncertu Sergeje Prokofjeva.

první věty je asi první, které autorovi napadlo: těžko si lze představit myšlenku nevýraznější a prázdnější.“¹⁷⁴ Munclinger pak ve svém článku označuje Bernsteina za

„[...] pravého representanta moderní Ameriky: dokonalé technické vybavení, přemíra talentu a neodolatelná nutnost uplatnit obojí co nejdůkladněji – také ovšem s maximálním efektem (pracovním i vnějším). Orchester je mu oživeným strojem, z něhož dobývá realisaci své představy a nedovolí vnést do ní nic cizího, jakoukoli tvůrčí iniciativu, která by nevycházela z něho samotného.“¹⁷⁵

Podobným způsobem Munclinger popisuje i další zahraniční dirigenty jako reprezentanty své země. Muncha líčí jako „typického Francouze v prudkosti prožitku, opojení zvukem a v prudce impulsivním střídání extrémních kontrastů“¹⁷⁶ a Mravinskij podle něj „ukazuje ve svém postoji k uměleckému dílu ruskou vážnost, odpovědnost a citovou hloubku.“¹⁷⁷ Velmi povrchně se snaží definovat jednotlivé národy a tím nalézt společnou národní identitu umělců i skladatelů, což platí také v případě Jirka.

Munch na koncertě uvedl ryze francouzský program, kterému vévodila Liturgická symfonie Arthura Honeggera. Ta, jak Jirko uvedl, byla již dříve provedená. Krátce po tom, co byla premiérována v Curychu a pouhé dva týdny před jejím uvedením na festivalu zazněla na koncertě České filharmonie pod taktovkou Paula Sachera.¹⁷⁸ Mravinskij pak do programu svého koncertu zařadil VIII. symfonii Dmitrije Šostakoviče. Symfonie byla provedena za přítomnosti autora a Jirko dodává, že se jednalo o její „quasipremiérové provedení.“¹⁷⁹ Co to přesně znamená, z toho není jasné. Možná se jednalo o první provedení po válce, možná o první provedení v Praze. V souvislosti se sovětskou hudbou, která byla „dosti silně na festivalu zastoupena“¹⁸⁰ (na festivalu zazněla jedenáctkrát) se Jirko zabýval i dalšími skladbami autorů z této země. Jako prvního jmenuje Prokofjeva, který si „odnesl palmu vítězství“¹⁸¹ a jehož skladby uvedené na festivalu – 7. a 8. klavírní sonáta a houslová sonáta op. 80 – byly „projevem

¹⁷⁴ Jirko, Tempo 1947, s. 262.

¹⁷⁵ Munclinger, Tempo 1947, s. 264.

¹⁷⁶ Munclinger, Tempo 1947, s. 264.

¹⁷⁷ Munclinger, Tempo 1947, s. 264.

¹⁷⁸ Yveta Koláčková a kol., *Česká filharmonie 100 plus 10.*, Praha 2006, s. 86.

¹⁷⁹ Jirko, Tempo 1947, s. 261.

¹⁸⁰ Jirko, Tempo 1947, s. 261.

¹⁸¹ Jirko, Tempo 1947, s. 261.

skutečné osobnosti, a to projevem výjimečně přesvědčivým a poutavým, i když také výjimečně subjektivním.“¹⁸² Ze skladeb Arama Chačaturjana byly na festivalu uvedeny dvě, a to violoncellový¹⁸³ a houslový koncert.¹⁸⁴ Jirka u těchto skladeb zarážela především „konvenčně salonní atmosféra, která dýchá z přeslazených volných vět obou skladeb.“¹⁸⁵

Posledním zahraničním dirigentem byl Švýcar Ernst Ansermet. Ten uvedl mimo Debussyho *Moře* také *Malou koncertantní symfonii* pro harfu, cembalo, klavír a dva smyčcové orchestry Franka Martina a *Symfonii o třech větách* Igora Stravinského. Martinova skladba Jirka zaujala, protože „jeho symfonie nese všechny znaky mistrovské ruky: vyváženou stavbu, čistotu, přehlednou fakturu, sytost hudebních nápadů a co hlavního – prozrazuje skutečný muzikantský nerv.“¹⁸⁶ Stravinský *Symfonii o třech větách* dokončil v roce 1945¹⁸⁷ a na festivalovém koncertě byla v Praze provedena poprvé.¹⁸⁸ Vzhledem k tomu, že Stravinski v „*Kronice mého života*“ označuje Ansermeta za „autentického interpreta své hudby s obzvláštním zřetelem na jeho rytmické cítění a jediné správné řešení nepravidelných meter,“¹⁸⁹ se Ansermet jevil jako ideální dirigent pro Stravinského dílo právě pro již zmíněné rytmické cítění. Munclinger píše:

„[...] I když všechno nedopadlo právě „na sto procent“ (ve svých letech má Ansermet již „právo na omyl“), ukázal především dirigentův zásadní postoj mnoho poučného: u Stravinského změnil vnější rozměry taktovacího obrazce prodloužením v horizontálním směru, takže první (vertikální) doba ztratila svůj jinak obligátně přirozený důraz zkrácením na minimum. To odpovídá plně pravému rytmickému pulsu této hudby, jejíž zásadní kontradikce rytmického průběhu s metrickým členěním vyžaduje zabránit vytvoření akcentů po taktových čarách.“¹⁹⁰

¹⁸² Jirko, *Tempo* 1947, s. 262.

¹⁸³ Na závěrečném koncertě (28. 5. 1947) jej uvedl Miloš Sádlo.

¹⁸⁴ Houslový koncert Arama Chačaturjana byl autorem věnován Davidu Oistrachovi, který jej také provedl na koncertě 15. 5. 1947 společně s Rafelem Kubelíkem a Orchestrem FOK. In: *Večer houslových sonát*, 15. 5. 1947, 13. června 2016, <<http://festival.cz/cz/archiv/3779>>.

¹⁸⁵ Jirko, *Tempo* 1947, s. 262.

¹⁸⁶ Jirko, *Tempo* 1947, s. 262.

¹⁸⁷ Stephen Walsh. "Stravinsky, Igor." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 14 Jun. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/52818pg11>>.

¹⁸⁸ Munclinger, *Tempo* 1947, s. 265.

¹⁸⁹ Munclinger, *Tempo* 1947, s. 265.

¹⁹⁰ Munclinger, *Tempo* 1947, s. 265.

Ansermet, stejně tak jako Bernstein, zvolil pro svůj koncert velmi různorodý program, co se týče výběru skladatelů. Ani jeden totiž nepředstavil program sestavený pouze z děl skladatelů pocházejících z jejich země. Tuto linii jsme mohli nejvíce pozorovat během prvního ročníku festivalu (viz. kapitola 2.3) a také u koncertů Mravinského a Muncha v roce 1947.

Oba dva články se, na rozdíl od zahraničních hostů a skladeb uvedených na festival, českou tvorbou a českými interprety moc nezabývají. Jirko uvádí pouze několik málo premiér, přičemž zastoupení české hudby na festivalu komentuje následovně:

„[...] Značným mankem úterků bylo ovšem nedostatečné zastoupení skladatelské generace mladé a nejmladší, z níž se na program probojoval vlastně jen Otmar Mácha svou klavírní sonatinou. Pro příště bychom doporučovali nechovat se k našemu dorostu tak macešsky; nepochybujeme o tom, že mnozí z mladých by se čestně uplatnili v soutěži mnohem ostřejší.“¹⁹¹

Jirko tedy vyžaduje, aby byly v programech zastoupeny všechny generace současných českých skladatelů, s větším podílem nejmladší skladatelské generace. Neuvádí přesná jména, proto se můžeme pouze domnívat, koho zařazoval do té nejmladší skladatelské generace. Mohl to být např. Zdeněk Lukáš, Jiří Pauer, Štěpán Lucký, či Karel Husa, tedy současníci zmiňovaného Otmara Máchy. Mimo již zmíněných děl K. Háby, K. Slavického a L. Vycpálka věnuje Jirko část svého textu i páté symfonii Bohuslava Martinů, kterou spolu se Stravinského Symfonií o třech větách označuje za „novinky nejzávažnější, které charakterizuje dokonalost kompozičně technická, logika celkového rozvrhu, účelnost faktury a klasická úměrnost linií.“¹⁹² Ostatní díla českých ani slovenských autorů nezmiňuje.

Munclinger se, stejně tak, jako v předchozím roce Hradecký, českými interprety nezabývá vůbec. Své rozhodnutí odůvodňuje tím, že

„[...] o reprodukčním stylu České filharmonie, jejím pracovním vypětí a uměleckých kvalitách bylo a bude ještě mnoho napsáno; stejně dobře zná pražské obecnstvo nejvýznačnější naše dirigenty, kteří se v letošních festivalových pořadech uplatnili, a má příležitost sledovat jejich práci během celého roku.“¹⁹³

¹⁹¹ Jirko, *Tempo* 1947, s. 261.

¹⁹² Jirko, *Tempo* 1947, s. 262.

¹⁹³ Milan Munclinger, *Cizí dirigenti na pražském festivalu, Tempo – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 263.*

Munclingerovo odůvodnění je pochopitelné pro tehdejšího čtenáře, pro nás je však toto jeho rozhodnutí poněkud nešťastné, protože z dramaturgie vytěsňuje část vystupujících umělců. Proto bych zde nyní alespoň krátce představila ostatní dirigenty a české i zahraniční interprety, kteří se představili na Pražském jaru 1947.

Při zahajovacím i závěrečném koncertě vedl Českou filharmonii její šéfdirigent Rafael Kubelík, který dirigoval také jeden koncert Orchestru FOK a během festivalu se představil dokonce i jako klavírista, když na koncertu 19. 5. 1947 doprovázel Davida Oistracha. Dalším dirigentem byl Václav Talich, mimo jiné zakladatel Českého komorního orchestru,¹⁹⁴ v jehož čele se na festivalu několikrát představil.¹⁹⁵ Talich dále dirigoval i orchestr Národního divadla při uvedení *Mé vlasti* 11. 5., se kterým také nastudoval operu *Káťa Kabanová* Leoše Janáčka. Posledním z českých dirigentů byl Václav Smetáček, který se představil během koncertu české hudby duchovní v čele svého Orchestru FOK.¹⁹⁶ Ze sólistů pozvání přijali již zmíněný David Oistrach, francouzský violoncellista Pierre Fourniere a klavírista Jacques Février.¹⁹⁷ Z New Yorku pak přijel houslista Ricardo Odnoposoff, který se představil v samostatném recitálu a s dirigentem Bernsteinem provedl Houslový koncert Alexandera K. Glazunova. Na recitálu 19. 5. vystoupil i další klavírista Friedrich Gulda z Vídně. Zahraniční komorní tělesa reprezentoval pouze Philharmonia Quartet z Londýna, z domácích těles to pak bylo Pražské dechové kvinteto, Český Noneto, Ondříčkovovo kvarteto, Československé kvarteto a Slovenské kvarteto.

Druhý ročník festivalu přinesl s sebou také několik novinek. Nejprve to byla již zmíněná Mezinárodní houslová soutěž o cenu Jana Kubelíka, dále pak dvě filmové

¹⁹⁴ Radek Poláček, "Václav Talich", *Český hudební slovník osob a institucí*, 10. června 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4201>.

¹⁹⁵ Koncert staré české hudby 10. 5., Koncert ze skladeb Wolfganga Amadea Mozarta 18. 5., Koncert soudobé hudby 26. 5.

¹⁹⁶ Petar Zapletal, "Václav Smetáček", *Český hudební slovník osob a institucí*, 12. června 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1839>.

¹⁹⁷ Fournier vystoupil na zahajovacím koncertě s Dvořákovým Koncertem pro violoncello s orchestrem h moll a následně s klavíristou Févrierem provedli sonáty pro violoncello a klavír Brahmsa, Beethovena, Debussyho a Honeggera. Février pak v Praze vystoupil na recitálovém koncertu a zároveň jako sólista v Koncertu pro klavír pro levou ruku s orchestrem Maurice Ravela pod vedením Charlese Muncha.

projekce hudebních dokumentů, které se konaly v kinech Lucerna a Alfa. První z nich uvedla sovětský film *Bouře v opeře* o ruském skladateli Michalu Ivanovičovi Glinkovi v režii Lva Arnštama a Noční filmové představení, tedy druhý filmový večer, pak představil dokumentární snímek *Pražské jaro 1946*, americký dokumentární film *Hymnus národů* o dirigentu Arturo Toscaninim a britský film *Boj o hudbu* pojednávající o Londýnské filharmonii za války. Téměř na poslední straně festivalového katalogu můžeme nalézt také výčet dalších operních představení a koncertů v době festivalu, za kterým následuje seznam výstav *Pražského jara 1947*, o kterých se však žádný z článků v *Tempu* nezmiňuje.¹⁹⁸ Domnívám se, že v obou případech se jednalo o doplňkový program festivalu. V případě operních představení a koncertů chtěli pořadatelé pravděpodobně ukázat rozmanitost pražského hudebního života a zároveň upozornit na fakt, že v květnu v Praze není jen *Pražské jaro*. Výstavy pak, podle mého názoru, měly do programu přinést oživení v podobě něčeho jiného, než čím byla znějící hudba, jakožto dominanta festivalu.

Společným jmenovatelem dosavadních ročníků festivalu byla soudobá hudba, která v programech obou festivalů převažovala. V roce 1946 mělo na programu pouze českou hudbu 13 koncertů a dalších 9 pak alespoň jednu skladbu českého autora. V roce 1947 ryze český program zazněl na 9 koncertech a na 5 dalších alespoň jedno dílo českého autora. Nižší počet koncertů s českou hudbou v roce 1947 souvisí s celkovým počtem koncertů, jichž bylo téměř o dvacet méně než v roce předchozím. Novinkou v dramaturgii festivalu v roce 1947 bylo také zařazení hudby, kterou Jirko ve svém článku nazval exotickou. Nově také zazněla hudba polská a na rozdíl od minulého ročníku nebyla zastoupena hudba kanadská. V programech zahraničních dirigentů se objevily také skladby autorů, kteří nepocházeli ze stejné země jako dirigent, což bylo jednou ze zásadních dramaturgických linií festivalu předchozího. Druhý ročník byl tak dobrým pokračováním ročníku prvního, ze kterého si vzal to dobré a funkční, jako bylo angažmá České filharmonie na většinu orchestrálních koncertů, koncerty dirigentů Charlese Muncha a Leonarda Bernsteina, či houslisty Davida Oistracha a obohatil především svou programovou složku o věci nové, jakou byla soutěž či filmové projekce a výstavy. Stejně tak se i druhý ročník konal pod záštitou prezidenta a ve funkcích čestných předsedů či členů čestného výboru zasedali významní politici a umělci tehdejšího Československa. V člancích můžeme znovu nalézt rozřazení podle národní

¹⁹⁸ *Pražské jaro 1947: Festivalový sborník*, s. 127 a 131.

příslušnosti a autoři se znovu zaměřují na nové skladby, které ještě nebyly v Praze uvedeny. Pražské jaro 1947 vlastně ničím nepřekvapilo, pouze s drobnými nástavbami pokračovalo v započaté tradici.

4 Pražské jaro 1948: únorový převrat a dramaturgie a organizace třetího ročníku festivalu

Třetí ročník Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro se konal od 15. května do 13. června 1948, během něhož zaznělo 53 koncertů včetně 6 představení hostujícího souboru Janáčkovy opery v Brně. Česká filharmonie stále dominovala v početnosti odehraných koncertů, kterých bylo jedenáct. Na festivalu se představili i další pražské orchestry a to Symfonický orchestr FOK v pěti a Symfonický orchestr Českého rozhlasu ve třech koncertech. Kromě obvyklých koncertních sálů a míst se koncerty konaly ve Valdštejnském paláci a na třetím nádvoří Pražského hradu, kde se konal zahajovací a závěrečný koncert – monumentální provedení Dvořákovy Svaté Ludmily. Během festivalu probíhal také druhý ročník mezinárodní soutěže, tentokrát v oboru klavír o cenu Bedřicha Smetany.¹⁹⁹

Pražské jaro 1948 bylo reflektováno v *Tempu* pouze zveřejněním podmínek soutěže již v září 1947²⁰⁰ a jedním článkem Bilance festivalu Ivana Jirka v čísle 9-10 v roce 1948.²⁰¹ V říjnu 1948 nahradil *Tempo* nový časopis *Hudební rozhledy* vydávaný Svazem československých skladatelů. Ten se hned ve svých prvních dvou číslech vracel k proběhlému květnovému festivalu v článcích Pražské jaro 1948²⁰² skladatele, hudebního publicisty, kritika a pedagoga Jana Kapra.²⁰³

V této kapitole se budu nejprve zabývat změnou v politickém uspořádání a jejím dopadem na festival tak, jak je to možné vyčíst ze zmíněných článků. Následně se pak zaměřím na festivalovou dramaturgii, jak o ní píše Jirko a Kapr, a hledám souvislosti jejich hodnocení především nových skladeb s nově zformulovanými požadavky na novou hudbu. K tomuto mi jako zdroj základních informací posloužili články o II.

¹⁹⁹ "Archiv Pražského jara".

²⁰⁰ Mezinárodní klavírní soutěž o cenu Bedřicha Smetany 1948, *Tempo* – XIX – 10, červenec – září 1948, s. 26 – 27.

²⁰¹ Ivan Jirko, Bilance festivalu, *Tempo* – XX – 9 – 10, červenec – září 1948, s. 261 – 267.

²⁰² Jan Kapr, Pražské jaro 1948, *Hudební rozhledy*, roč. I., číslo 1, s. 4 – 8. A Jan Kapr, Pražské jaro 1948 (dokončení z minulého čísla), *Hudební rozhledy*, roč. I., číslo 2 – 3, s. 56 – 59.

²⁰³ Jindřiška Bártová, "Kapr Jan", *Český hudební slovník osob a institucí*, 10. června 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5077>.

mezinárodnímu sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v Praze²⁰⁴ a k I. Sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa.²⁰⁵

4.1 Politické změny a jejich projevy v organizaci

Již během minulého ročníku bylo avizováno, že Pražské jaro 1948 bude festivalem slovanské hudby. Jakým způsobem se toto „téma“ mělo projevit v dramaturgii festivalu, už bohužel krátká noticka na konci katalogu neuvádí. Měly na Pražském jaru zaznít pouze skladby autorů ze slovanských zemí v podání pouze slovanských interpretů? Nebo měla být do programu zařazena i hudba jiných národů? Nevíme. Z článků pouze vyplývá to, že toto tematické zaměření festivalu bylo zpochybněno a pořadatelé nakonec přistoupili na širší národnostní zastoupení v pořadech koncertů. Oba dva články se k těmto změnám vyjadřují, každý však jiným způsobem. Jirko píše:

„[...] Tři hudební festivaly, které má Praha za sebou – to už je skutečná tradice. [...] Zvykli si na ně i naši zahraniční přátelé, z nichž mnozí již náležejí k stálým festivalovým hostům. A přece jsme letošní Pražské jaro očekávali se zvýšeným zájmem a napětím. Cítili jsme všichni, že letošní festival bude do jisté míry experimentem: neboť po obou předchozích, široce mezinárodně založených podnicích jsme letos po prvé vystoupili s pořadem téměř výlučně slovanským. Nebudeme skrývat svou lítost nad tím, že jsme letos nemohli mezi sebou uvítat takového Ch. Müncha, E. Ansermeta či L. Bernsteina, že nepřijeli ani mnozí z těch zahraničních hostů, kteří svou účast již přislíbili.“²⁰⁶

Jirko oceňuje další ročník festivalu zejména vzhledem k tradici, která byla v roce 1946 založena. Nepřímo a velmi taktně také komentuje změny v dramaturgii, které nastaly především jako důsledek politického převratu. Nezabředává však do detailů. Označuje festival jako experiment, čímž zpětně ukazuje obavy z toho, zda festival bude mít i přes svou úzkou zaměřenost na slovanskou hudbu a interprety stejnou úroveň, jako ročníky předchozí s větší mezinárodní účastí. Neuvádí důvody, proč jsme nemohli uvítat výše zmíněné dirigenty, jakožto zástupce festivalů minulých, proč již ohlášení umělci nepřijeli, dokonce ani nezmiňuje, kdo přesně to byl. To se však částečně dozvídáme z textu Kapra, který o vzniklé situaci píše takto:

²⁰⁴ Dokumenty r. 1948, *Hudební rozhledy*, roč. I, číslo 2 – 3, s. 40 – 42.

²⁰⁵ Jaroslav Tomášek, K prvnímu sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa, *Hudební rozhledy*, roč. I, číslo 1, s. 3 – 4.

²⁰⁶ Jirko, *Tempo* 1948, s. 261.

„[...] Pražské jaro 1948 bylo původně (loni) proponováno jako festival slovanské hudby – že pro takovou programovou náplň mluvil právě v letošním roce ne jeden důvod, není třeba dodávat. Později však převládl názor, že snad by to mohli leckde v cizině pokládat za projev „slovanského šovinismu“ a bylo rozhodnuto ponechat Pražskému jaru i letos širší mezinárodní základnu. Že se pak po únorových událostech právě ona část ciziny – na níž se pořadatelé Festivalu při tomto svém rozhodnutí ohlíželi – obrátila k letošnímu Pražskému jaru zády, to je ovšem jiná kapitola. Manchesterský Hallé-orchester na příklad v poslední chvíli odřekl svoji sjednanou již účast na pražském festivalu s odůvodněním – jehož politické pozadí je příliš zřejmé – že prý zájezd nebyl (náhle!) finančně zajištěn.

Dlouho – ještě v prvních dnech festivalu – byly také pochybnosti o účasti sovětských výkonných umělců. Když však nakonec přece jen přijeli a my jsme pak mohli obdivovat jejich vysokou uměleckou úroveň, poznali jsme, že ona zdánlivá počáteční váhavost byla způsobena právě velkou pečlivostí, jaká byla v Sovětském svazu věnována výběru jednotlivých členů sovětské delegace. A ještě o jednom „esu“ se dlouho mluvilo v souvislosti s Pražským jarem. Byl jím náš starý známý z dřívějších festivalů, americký dirigent L. Bernstein. Tato karta však nakonec nevyšla.

[...] Jak jsem již naznačil, bylo snahou pořadatelů zajistit letošnímu Pražskému jaru co nejširší mezinárodní charakter. Bylo přirozeně počítáno s tím, že na programové náplni festivalu se bude zvláště silně podílet hudba všech spřátelených slovanských národů, avšak i hudební kultura západních států měla zde být sdostatek zastoupena a zejména bychom byli rádi uvítali v Praze výkonné hudební umělce z Anglie. Nezájem s této strany se ovšem nakonec ukázal být planým gestem, které v celku nijak neublížilo významu ani zajímavosti letošního festivalu.“²⁰⁷

Kaprovo vysvětlení, stejně tak jako Jirkovo, může být vnímáno jako velmi povrchní a především se ve svém textu snaží zahladit problémy, rozpory a pochybnosti, které se v souvislosti s překotnými organizačními změnami musely nutně vyskytnout. Proč zrovna v roce 1948 byl ten pravý čas uspořádat slovanský festival? Jedním z důvodů mohlo být třicetileté výročí založení republiky, o čemž se ale nikdo v žádném ze sledovaných textů nezmiňuje a vzhledem ke komunistické snaze vymazat vzpomínku na rok 1918 je to velmi nepravděpodobné. Domnívám se, že toto rozhodnutí učiněné už v roce 1947 mohlo vyplývat spíše z kulturně politického vývoje poválečného Československa v návaznosti na Košický vládní program, ve kterém se hovořilo o

²⁰⁷ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948.

„slovanské linii zahraniční politiky“, o „duchu slovanského přátelství“ a o „slovanském bratrství.“²⁰⁸

Na rozdíl od Jirka, Kapr únorové události ale explicitně zmínil. Nijak zvláště je sice nekomentuje a počítá s tím, že všichni vědí, co se za tímto pojmem skrývá. Změnu režimu ale dává do přímé souvislosti s umělci, kteří na festival nakonec nepřijeli. Z nich však jmenuje pouze manchesterský Hallé-orchester, který si podle Kapra dovolil vymyslet nepravdivou, téměř troufalou omluvu.²⁰⁹ Do kontrastu k tomuto orchestru staví sovětské umělce, jejichž „počáteční váhavost“²¹⁰ byla jen pečlivostí, čímž chtěl jejich účast vyzdvihnout. I zde bychom mohli předpokládat politické pozadí a snahu touto rétorikou uspokojit dobovou politickou objednávku. Sovětský svaz ale mohl skutečně vyčkávat až na výsledky a usazení nového politického uspořádání v Československu a teprve na jeho základě se pak rozhodnout, zda se jeho zástupci festivalu zúčastní či ne. O tomto nemáme však z textů žádné přímé doklady. Stejně tak nevíme, proč nezpochybňuje rozhodnutí Leonarda Bernsteina na festival nepřijet, když ostatním umělcům to vyčítá. Bernstein byl výrazným prvkem obou předchozích ročníků a i on sám byl z Prahy a celého festivalu prokazatelně nadšen.²¹¹ Po převratu však odmítl do komunistických zemí jezdit a do Čech se vrátil teprve až v roce 1990.²¹² Dále Kapr zdůrazňuje mezinárodnost festivalu, jakožto signifikantní složku Pražského jara. Zdá se, že čtenáře ujišťuje o jejím zachování v co největší šíři a dokonce pořadatelům přeje,

„[...] aby jim podobné nepředvídatelné okolnosti – jako ty letošní – nehatily v poslední chvíli proposice a aby zahraniční účast na pražském festivalu byla dobrým obrazem zkonsolidovaných mezinárodních vztahů!“²¹³

Festival se měl tedy stát obrazem zahraniční politiky (možná i jejím nástrojem), která již hned po válce byla orientována především na východ.²¹⁴ To se projevilo také v zastoupení umělců jednotlivých zemí. Mimo Sovětského svazu vystoupili na festivalu i umělci z Polska, Jugoslávie, Bulharska a Maďarska, dále pak z Francie, Nizozemí,

²⁰⁸ Kusák 1998, s. 149.

²⁰⁹ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 5.

²¹⁰ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 5.

²¹¹ Zahraniční umělci a hosté o Pražském jaru 1947, *Tempo* – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 259.

²¹² Matzner 2006, s. 55.

²¹³ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 58.

²¹⁴ Prokš 2001, s. 5 a 79.

Argentiny a Brazílie. Oproti minulým ročníkům nebyla vůbec zastoupena Velká Británie, Švýcarsko či USA.

Z Kaprova článku se také dozvídáme, že dokonce i pracovní výbor byl jmenován vládou Československé republiky. Ten byl složený „ze zástupců výkonných hudebních umělců, Syndikátu českých skladatelů, Čs. Rozhlasu a České filharmonie. Jeho předsedou byl zvolen Rafael Kubelík.“²¹⁵ Na rozdíl od minulých ročníků měl tento přípravný výbor i své místopředsedy a to Františka Daniela a Václava Dobiáše. Do té doby se o jmenování pracovního výboru vládou v člancích nepíše. Velkou změnou prošel také čestný výbor festivalu, který se skládal především ze zahraničních umělců a skladatelů, jako byl např. Ernest Ansermet, Adrian Boult, Aaron Copland, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Evgenij Mravinskij, Charles Munch, Sergej Prokofjev, Jean Sibelius, Dmitrij Šostakovič, Ralph Vaughan-Williams. Z českých umělců to byli Josef Bohuslav Foerster, Bohuslav Martinů a Vítězslav Novák.²¹⁶ Předchozí čestné výbory se skládaly z českých a slovenských výkonných umělců a organizátorů hudebního života.²¹⁷ To byl, domnívám se, promyšlený tah komunistické kulturní politiky, který celému svému konání a v tomto případě festivalu dodal kontinuity a věrohodnosti.²¹⁸

Téma lidovosti festivalu a s tím i silné třídní hledisko otevřel ve svém článku Jirko, a to ve smyslu festivalu pro obyčejné lidi či lid a jako národní slavnost.

„[...] V určitém směru byli však někteří přece jen zklamáni: a to tím, že se zde velmi jasně ukázalo, že festival slovanský není ještě eo ipso festivalem lidovým. Z úst povolaných činitelů jsme v době festivalových příprav vyslechli, že na rozdíl od předchozích festivalů, které byly záležitostí úzkého kruhu zájemců a více méně snobského obecnstva, bude letošní „Pražské jaro“ jakousi národní hudební slavností, majetkem všeho lidu. Nuže, nezdálo se nám, že by se letos obecnstvo festivalu podstatně změnilo, ať už kvantitou či strukturou. Budeme-li tedy pro příště chtít do festivalu zapojit širší lidové vrstvy, bude k tomu především zapotřebí intensivní, pečlivě propočtené propagace a cílevědomého organizačního plánu.“²¹⁹

²¹⁵ Kapr, *Hudební rozhledy*, číslo 1, 1948, s. 5.

²¹⁶ *Pražské jaro 1948: Festivalový sborník*, s. 5.

²¹⁷ V čele festivalu stál prezident republiky, pod jehož záštitou se festival konal. Spolu s ním byli v čele čestní předsedové z řad významných politiků, následováni čestným výborem, který se skládal z českých a slovenských umělců a na závěr byl ve festivalovém katalogu vždy uveden pracovní výbor, který měl na starosti organizaci festivalu.

²¹⁸ Kusák 1998, s. 145.

²¹⁹ Jirko, *Tempo* 1948, s. 261.

V textech se myšlenka Pražského jara jako lidové slavnosti objevuje u Jirka vůbec poprvé. Minulé ročníky byly prestižními událostmi, na které všichni čekali. Nešlo zde o zpřístupnění hudby všem, hlavní slovo zde měla hudba jako taková, její autonomní estetická kvalita a touha seznámit se s hudbou různých skladatelů a různých národů. Lidé či lid nebyli tím hlavním ani se o ně nikdo prvotně nezajímal. S novým politickým uspořádáním se toto však zjevně změnilo. Nemohl existovat prestižní festival pro „snobské obecnstvo“, musel být pro všechny. Což lze zpětně vysvětlit z usnesení I. pracovního sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa, který se konal 26. – 28. září 1948 v Praze, a který

„[...] zdůraznil velikou politickou úlohu hudby ve vývoji našeho státu k socialismu a vyzývá všechny příslušníky hudební obce (skladatele, hudební vědce, kritiky, spisovatele zhudebněných textů i výkonné umělce), aby svými schopnostmi přispívali k dosažení tohoto velikého cíle pracujícího lidu.“²²⁰

Snaha udělat Pražské jaro lidovým festivalem se však v roce 1948 podle Jirka nezdařila. Obecnstvo bylo zřejmě víceméně stejné, jako během předchozích ročníků, a tak Jirko vzkazuje pořadatelům, že nestačí nazvat festival lidovým, je ale nutné tomuto záměru přizpůsobit jeho propagaci a také dramaturgii.

4.2 Dramaturgie se zaměřuje na východ

Jirko ani Kapr ve svých článcích neopomenuli zhodnotit také nové skladby a jejich interprety. Oproti minulým zhodnocením festivalů však velkou část věnují české a slovenské hudbě, která byla podle nich stěžejním bodem festivalu, nejen v početnosti. Ostatní interprety a skladby rozdělují podle jednotlivých národností, ze kterých pocházejí.

Stěžejní programovou linií bylo dvacetileté výročí úmrtí Leoše Janáčka,²²¹ které se projevilo především provedením oper *Její pastorkyňa*, *Věc Makropulos*, *Káťa Kabanová*, *Z mrtvého domu* a *Příhody lišky Bystroušky* v podání hostujícího souboru Janáčkovy divadla v Brně, který mimo již zmíněných oper provedl i baletní představení *Polovecké tance Alexandera Borodina* a *Romeo a Julie Sergeje Prokofjeva*, které bylo

²²⁰ Dokumenty r. 1948, *Hudební rozhledy*, roč. 1., číslo I, s. 42.

²²¹ Kapr, *Hudební rozhledy*, číslo 2 – 3, 1948, s. 56. Jirko, *Tempo* 1948, s. 261 - 262.

v Praze uvedeno vůbec poprvé.²²² Na základě hostování brněnského souboru Jirko napomíná pražská divadla, aby Janáčkovu operní tvorbu nezanedbávala.²²³ Dále se však tímto nezabývá. Za to Kapr velmi důkladně rozebírá Janáčkův kompoziční styl v opeře Věc Makropulos, která byla přijata našimi i zahraničními „účastníky s jistou bezradností.“²²⁴ Toto přičítá zvláštnímu využití výrazových prostředků, kterých použil ke „zherečtění“ opery, jejíž stěžejní složkou je dialog.²²⁵ Podle Kapra však tímto Janáček „ukázal jednu z cest, vedoucích ke zživotnění operního útvaru.“²²⁶ Janáček byl v programu zastoupen i dalšími díly včetně sborů v podání pěveckých sdružení moravských učitelů a učitelek a komorní tvorby.²²⁷ Kapr z Janáčkových skladeb zvlášť vyzdvihuje „mohutné a strhující provedení Mše glagolskaje, která – podobně jako loni – byla opět jedním z nejvyšších programových vrcholů Festivalu.“²²⁸

Z ostatních českých skladatelů Jirko jmenuje V. Nováka, L. Vycpálka, M. Kabeláče a K. Slavického jakožto skladatele, jejichž díla „si již dříve dobyla své pozice.“²²⁹ Všem těmto skladatelům bylo hráno na festivalu alespoň jedno orchestrální dílo, Novákovi pak také sbory a Vycpálkovi Suita pro sólovou violu, op. 29.²³⁰ Následně se pozastavuje nad velmi malým počtem premiérováných skladeb, ze kterých zmiňuje pouze druhý smyčcový kvartet Karla Husy a nonet Karla Háby. Tyto podle Jirka „reprezentují velmi dobrý průměr naší současné tvorby.“²³¹ Detailněji se věnuje tvorbě Dobiáše, ve které „v posledních letech pozorujeme stále pokračující tendenci k zjednodušení, oproštění a vyrovnání všech složek hudebního projevu,“²³² díky čemuž se setkávala s úspěchem.²³³

²²² Jirko, Tempo 1948, s. 263.

²²³ Jirko, Tempo 1948, s. 262.

²²⁴ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 56.

²²⁵ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 56.

²²⁶ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 56.

²²⁷ Pražské dechové kvinteto provedlo na koncertě 17. května 1948 Suitu pro dechové nástroje „Mládí“, Moravské kvarteto pak 6. června 1948 uvedlo jeho I. smyčcový kvartet.

²²⁸ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 56.

²²⁹ Jirko, Tempo 1948, s. 262.

²³⁰ Vítězslav Novák: Podzimní symfonie, op. 62 (26. 5.), 5 zpěvů pro smíšený sbor, op. 71 (29. 5.), Z cyklu „Ze života“ (2. 6.). Ladislav Vycpálek: Kantáta o posledních věcech člověka (17. 5.), Suita pro sólovou violu, op. 21 (19. 5.). Miloslav Kabeláč: II. Symfonie in C, op. 15. (22.5.). Klement Slavický: Symfonieta (17. 5.).

²³¹ Jirko, Tempo 1948, s. 262.

²³² Jirko, Tempo 1948, s. 262.

²³³ Jirko, Tempo 1948, s. 262.

Proč ale Jirko o Dobiášovi vůbec píše, když již předtím uvedl skladby Háby a Husy, jakožto ty skladby, které stojí za zmínku? Domnívám se, že pro vysvětlení se musíme blíže obrátit k samotné osobě Dobiáše. Ten byl totiž čelním představitelem a propagátorem skladatelských norem tzv. socialistického realismu a oficiální kritikou byla jeho tvorba považována za vzorovou.²³⁴ V souvislosti s Dobiášem uvádí Jirko také Klavírní sonatinu E dur Josefa Stanislava, která je podle něj jasným příkladem formalismu, jakožto „eklektického obkreslování něčeho, co vzniklo za zcela jiných podmínek a předpokladů.“²³⁵ Přejímání kompozičních stylů, melodiky, harmonizace atd. především ze západních kultur je, i podle Kapra, jedním z příkladů špatného směřování nové československé hudby. Též se vyžaduje osobitý národní ráz hudby, podle kterého by bylo možné ji identifikovat.²³⁶ V člancích je tedy patrné jakési rozdvojení, na jedné straně stále ještě zaznamenání kvality podle dosavadních estetických kritérií u Husy či Háby, na druhé straně přijetí nových estetických hledisek při psaní o Dobiášovi a Stanislavovi.

Tyto nové požadavky vycházely z usnesení a výsledků jednání skladatelů, hudebních vědců a kritiků během dvou již zmíněných sjezdů, kde se účastníci shodli na tom, že

„[...] hudba a hudební život naší doby prožívají hlubokou krizi [...], kterou lze však překonat za následujících podmínek:

1. Jestliže si skladatelé tuto krizi uvědomí a zřeknou se tendencí krajního subjektivismu, pak se hudba stane výrazem nových velkých a pokrokových idejí a citů širokých mas a všeho, co je v současné době pokrokové.
2. Jestliže se umělci ve svých dílech hlouběji spojí s národními kulturami svých zemí a budou je hájit proti falešným kosmopolitickým tendencím; neboť pravá mezinárodnost hudby může býti toliko výsledkem rozvinutí jejího národního charakteru.
3. Jestliže skladatelé obrátí pozornost též k hudebním formám, které mohou býti obsahově nejkonkrétnější, zejména k operám, oratoriím, kantátám, sborům, písním a j.

²³⁴ Mojmír Sobotka, "Dobiáš Václav", *Český hudební slovník osob a institucí*, 10. června 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5077>.

²³⁵ Jirko, *Tempo* 1948, s. 262.

²³⁶ Kapr, *Hudební rozhledy*, číslo 2 – 3, 1948, s. 57.

4. Jestliže se všichni tvůrčí hudebníci a hudební vědci účastní aktivně a prakticky práce, směřující k překonání hudebního analfabetismu a hudební výchovy širokých mas.“²³⁷

Domnívám se, že právě na základě tohoto usnesení, které vycházelo mimo jiné z tzv. ždanovských tezí,²³⁸ Kapr uvádí směřování nové československé hudby, která „zní často příliš hutně, je výrazově těžká, až těžkopádná.“²³⁹ Zdůrazňuje také důkladnost hudebního myšlení, která má být základem spolu se svěžestí a bezprostředností invence i její sdělností. Což je vlastně její srozumitelnost. Vývoj pak vidí v užití českých lidových prvků a napomíná skladatele, že by měli

„[...] nezužovat svůj obzor v oblasti technické ani tektonické, nezříkat se kladných podnětů, ať už přicházejí s kterékoli strany, avšak nepodléhat jednostrannému vlivu a hlavně snažit se navázat na domácí kořeny.“²⁴⁰

Slovenská hudba byla na festivalu zastoupena pouze pěti skladbami, z nichž nejvýznamnější byla podle Jirka kantáta „Žalm zeme podkarpatskej“ Eugena Suchoně, jíž označuje jako „vinětu socialistického realismu.“²⁴¹ Naproti tomu byly skladby Moyzese, Cikquera, Kresánka a Holoubka téměř podprůměrné.²⁴² U Moyzese podle Jirka vadila „schematičnost čistě romantického způsobu myšlení i skladebné práce“,²⁴³ Cikker neměl „dořešenou stavební stránku“,²⁴⁴ u Kresánka a Holoubka pak vadila celková „eklektičnost díla.“²⁴⁵

Naproti tomu byla sovětská hudba „stěžejní událostí festivalu.“²⁴⁶ Jirko vyzdvihuje pražskou premiéru baletu Romeo a Julie za „skvělou technickou úroveň Prokofjevova kompozičního umění.“²⁴⁷ Dále pak fantasie Lejli a Medžnun Kara Karajeva,

²³⁷ Dokumenty r. 1948, *Hudební rozhledy*, roč. I, číslo 2 – 3, s. 40.

²³⁸ Knapík 2004, s. 95 – 96.

²³⁹ Kapr, *Hudební rozhledy*, číslo 2 – 3, 1948, s. 57.

²⁴⁰ Kapr, *Hudební rozhledy*, číslo 2 – 3, 1948, s. 57.

²⁴¹ Jirko, *Tempo* 1948, s. 262.

²⁴² Jirko, *Tempo* 1948, s. 263.

²⁴³ Jirko, *Tempo* 1948, s. 263.

²⁴⁴ Jirko, *Tempo* 1948, s. 263.

²⁴⁵ Jirko, *Tempo* 1948, s. 263.

²⁴⁶ Kapr, *Hudební rozhledy*, číslo 1, 1948, s. 7.

²⁴⁷ Jirko, *Tempo* 1948, s. 263.

která byla „široce ukotvena v lidovém umění Zakavkazka.“²⁴⁸ Kapr u Karajevovy skladby oceňuje především její „prostou a širokodechou invenci.“²⁴⁹ Oba dva se pak shodli na hodnocení Chačaturjanovy suity z baletu Gajané, jež vychází z lidovosti Arménie, která se mísí s kultivovanou evropskou hudebností,²⁵⁰ čímž má až „nebezpečně blízko k šlágrovitosti.“²⁵¹ Kapr také uvádí, že sovětská hudba v programu festivalu byla vybírána

„[...] zcela ve znamení ústupu posledních zbytků t. zv. „sovremenické“ orientace v sovětské hudbě. To znamená důsledné vymýcení vlivu západní moderny, recte těch jejích znaků, které nejsou v Sovětském svazu považovány za zdravé pro další vývoj umění.“²⁵²

Mimo těchto několik málo novinek byla sovětská hudba zastoupena především klasiky ruské hudby. Čajkovskému byl dokonce věnován celý jeden večer, ze skladeb Borodina byl uveden balet Polovecké tance a Rachmaninov, Glinka, Skrjabin a Musorgskij byli zastoupeni drobnými skladbami a áriemi z oper. Zařazení relativně velkého množství klasického ruského repertoáru je, domnívám se, užitečné vnímat v souvislosti s přesným zformulováním prvků socialistického realismu ve formě již zmíněných ždanovských tezí z února 1948.²⁵³ Domnívám se, že tento klasický repertoár byl právě i pro nastupující režim přijatelnou a srozumitelnou jistotou. Zastoupené nové skladby pak zřejmě měly sloužit jako vzor pro novou hudbu komponovanou v zemích pod vlivem Sovětského svazu.

Polská hudba byla podle Jirka zastoupena dobře. Vyzdvihuje Symfonii Czeslawa Marka jako „dílo hutné, intensivně cítěné a s velkým skladebným umem pracované.“²⁵⁴ Overture Grazyny Bacewiczówny pak „překvapuje svým nežensky věcným, určitým výrazem a podivuhodnou čistotou práce.“²⁵⁵ Za slabší označuje Ukolébavku Andrzeje Panufnika, která podle něj „vznikla z jakého si těžko pochopitelného tvůrčího

²⁴⁸ Jirko, Tempo 1948, s. 263.

²⁴⁹ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 7.

²⁵⁰ Jirko, Tempo 1948, s. 263.

²⁵¹ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 7.

²⁵² Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, číslo 1, s. 7.

²⁵³ Knapík 2004, s. 94.

²⁵⁴ Jirko, Tempo 1948, s. 264.

²⁵⁵ Jirko, Tempo 1948, s. 264.

rozmaru²⁵⁶ a „eklektický, ze Szymanowského vycházející Koncert pro soprán a orchestr Tadeusze Kasserna.“²⁵⁷ Pro Kapra je pak soudobá polská hudba „pod značným vlivem západoevropské kultury, zejména francouzské.“²⁵⁸ Především pak již zmíněný Koncert Tadeusze Kasserna. Kapr v tomto srovnává polskou hudbu s československou, která byla považována ještě více za „západnickou“²⁵⁹ vzhledem k výraznému vlivu německé kultury, jež se projevil výrazovou těžkostí až těžkopádností i hutností zvuku.²⁶⁰ Polská hudba se pak vyznačovala všeobecnou výrazovou lehkostí invence a zvukovou vzdušností. Měla ráz téměř románského umění.²⁶¹ Právě to ale byl důvod, proč Kapr polskou hudbu odsuzoval. Byla až moc pod vlivem Francie a neobsahovala prvky, „které by ji byly schopny nějak národnostně charakterizovat.“²⁶²

Jugoslávskou hudbu reprezentoval novou skladbou pouze Stjepan Šulek svou druhou symfonií. Podle Jirka se jednalo o značně rozpolcenou skladbu, jejíž programovost byla jednoznačná a lehce postižitelná, forma důkladně promyšlená, avšak nedotažená vzhledem ke schopnostem mladého skladatele.²⁶³ Kapr na Šulkovu symfonii pohlíží pohledem zastánce hudebního realismu. Právě tato symfonie podle něj není jeho příkladným projevem „jak o něj usiluje na př. nová sovětská hudba“²⁶⁴ zvláště proto, že Šulek „ještě nenalezl pro své realistické představy jim zcela odpovídající a hlavně svůj umělecký výraz.“²⁶⁵ I přesto Kapr Šulka označuje za jednu z největších nadějí mladé jugoslávské hudby s hudbou neobyčejné výrazovosti, širokým symfonickým projevem a technickou vospělostí.

Za nejvýraznějšího bulharského skladatele, který se na festivalu představil, považují Jirko i Kapr Pančo Vladigerova, jehož dvě skladby Třetí koncert pro klavír a orchestr a Suita z baletu Legenda o jezeře předvedla Česká filharmonie s dirigentem Sašou Popovem a autorem u klavíru. Jak píše Kapr, „bulharská hudba těží z bohatého

²⁵⁶ Jirko, Tempo 1948, s. 264.

²⁵⁷ Jirko, Tempo 1948, s. 264.

²⁵⁸ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, číslo 1, s. 6.

²⁵⁹ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, číslo 1, s. 6.

²⁶⁰ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 57.

²⁶¹ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 57.

²⁶² Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 57.

²⁶³ Jirko, Tempo 1948, s. 264.

²⁶⁴ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 6.

²⁶⁵ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 6.

bulharského folklóru, který je kombinován s romantickými výrazovými prostředky, avšak málokdy je umocněn do samostatně nové a umělecké hodnoty.“²⁶⁶ Vladigerův Klavírní koncert pak velmi inklinuje k manýrovosti²⁶⁷ a podle Jirka je jeho druhá věta

„[...] přímo nebezpečná: to je čirý sensualismus, útočící nečestnými prostředky na „city“ publika, umění estetického vnějšku, hudba předstírající hloubku, básnivost, oduševnělost, ve skutečnosti však rafinovaně prázdná a plochá, protože tvořená bez vnitřní účasti.“²⁶⁸

A jako příklad zmiňuje Bélu Bartóka, který ve své hudbě ukazuje, „kolik by se dalo vytěžit z bulharského folklóru, z nepřeborného melodického a zejména rytmického bohatství bulharské lidové hudby.“²⁶⁹ Nová bulharská hudba tedy nebyla tím, co od ní Jirko a Kapr očekávali. Výrazný byl vliv romantismu, který utlačoval bulharskou lidovou hudbu. Ten se však neslučoval s ideou o výrazových prvcích typických pro jednotlivé národy, které však byly v tomto případě nedostatečné, či nevhodně použité. Nicméně oba autoři našli skladby, které hodnotili pozitivně – Jirko ocenil Klavírní kvartet Ljubomíra Pipkova, Kapr pak Symfonické scherzo Petko Stainova.

Nová hudba francouzská byla zastoupena Concertinem pro violoncello a orchestr Alberta Roussela a světovou premiérou Třetího klavírního koncertu Daria Milhauda. Rousselovo Concertino zmiňuje pouze Jirko. Podle něj sice nedosahuje „jedinečné koncentrace Rousselovy třetí symfonie, ale i tak náleží k nejšťastnějším inspiracím svého tvůrce.“²⁷⁰ Jirko pak komentuje Milhaudův klavírní koncert jako dílo zcela pozoruhodné, s překrásnou druhou větou, s čiperným finále a prostou první větou.²⁷¹ Kapr o něm píše, že „nepřidává podstatných rysů k známému uměleckému profilu autorovu“²⁷² a cituje zjištění klavíristy a hudebního teoretika Pavla Štěpána,²⁷³ že Milhaud čerpal z lidových francouzských nápěvů.²⁷⁴ Domnívám se, že tato poznámka

²⁶⁶ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 5.

²⁶⁷ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 6.

²⁶⁸ Jirko, Tempo 1948, s. 264.

²⁶⁹ Jirko, Tempo 1948, s. 265.

²⁷⁰ Jirko, Tempo 1948, s. 265.

²⁷¹ Jirko, Tempo 1948, s. 265.

²⁷² Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 6.

²⁷³ Radek Poláček, "Pavel Štěpán", *Český hudební slovník osob a institucí*, 19. června 2016,

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1003472>.

²⁷⁴ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 6.

souvisí s požadavkem na lidovost a na typické národní znaky hudby, jak jsem již popsala výše. Nová francouzská hudba byla jedinou novou hudbou ze západních zemí, která na festivalu zazněla.

Hodnocení interpretů nalezneme v obou článcích. Stejně tak jako hudbu je Jirko i Kapr rozdělují podle národní příslušnosti. Československé umělce hodnotil blíže ve svém článku pouze Kapr. Ten kromě kladného hodnocení orchestrů a jejich dirigentů vyzdvihuje výkony sborových těles, zvláště pak obě sdružení moravských učitelů a učitelek, o jejichž výkonech bylo „možno mluvit jen v superlativech!“²⁷⁵ Z komorních těles zmiňuje České noneto, které je podle něj „skutečnou chloubou české výkonné kultury.“²⁷⁶ Kapr ostatní československé umělce dále jen jmenuje a k jejich výkonům se zvláště nevyjadřuje. Jirko pak československým umělcům, stejně tak jako on v předchozím ročníku a v roce 1946 Korte, věnoval pouze krátký, velmi obecný odstavec, ve kterém píše, že „jejich výkony sledujeme neustále, a tak jen řekneme, že ze sebe vydali své nejlepší síly.“²⁷⁷

Sovětsí umělci byli svými výkony „největším kulturním ziskem pro pražský Festival.“²⁷⁸ Oba klavíristé, Gilels i Oborin, měli podle Jirka „naprosto spolehlivou techniku, dokonalé ovládnutí rukou, těla i nástroje [...] a oba umí zajímavě podat i nudné autory.“²⁷⁹ Podle Kapra byl však Gilels ten, který byl z obou klavíristů na výši, protože „byl snad celou naší kritikou i obecněstvem pasován na krále současných klavírních virtuózů. Právem, neboť rovnováha mezi jeho úžasnou kulturou a technickými schopnostmi je až neuvěřitelná.“²⁸⁰ Z pěvců to pak byla Natálie Špillerová, která podle Kapra „dobykla srdcí Pražanů jak svým krásným, technicky dokonale ovládaným hlasem, tak i ušlechtilostí a srdečností svého přednesu.“²⁸¹ Stejně hodnotí Špillerovou i Jirko: „její soprán má plnost, nosnost a ušlechtilost, je ovládnut dokonalou technikou, disponuje jedinečnou vyrovnaností rejstříků i dynamických odstínů.“²⁸²

²⁷⁵ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 58.

²⁷⁶ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 58.

²⁷⁷ Jirko, Tempo 1948, s. 266.

²⁷⁸ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 7.

²⁷⁹ Jirko, Tempo 1948, s. 266.

²⁸⁰ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 7.

²⁸¹ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 7.

²⁸² Jirko, Tempo 1948, s. 267.

Oba autoři se shodli, že z polských umělců měla největší úspěch sopranistka Ewa Bandrowska-Turska, která se představila v Kassernově Koncertu pro soprán a orchestr i v samostatném recitálu a klavírista Stanislaw Szpinalski, který hrál „výtečně zejména soudobé polské autory, pak ovšem také Chopina.“²⁸³ Jugoslávský violoncellista Antonio Janigro, který se představil v Koncertu pro violoncello a orchestr Alberta Roussela a dále pak ve večeru sonát pro violoncello a klavír na festivalu znovu potvrdil, že patří „k nejlepším violoncellistům v Evropě“²⁸⁴ a je „velikou nadějí jihoslovanské hudby.“²⁸⁵ Z bulharských umělců oba autoři vyzdvihli Avramovo kvarteto jakožto „soubor skutečně mezinárodní úrovně jak uměleckou klasifikací jednotlivých členů, tak i přesnou souhrou i vlastnostmi přednesovými.“²⁸⁶ Jediným francouzským umělcem, který v Praze během festivalu vystoupil, byl klavírista Emile Baume, kterého oba autoři popisují jako „kultivovaného umělce.“²⁸⁷ Z ostatních autoři vyzdvihují Amsterodamské kvarteto, které podle Kapra „patřilo k nejlepším komorním souborům na Pražském jaru“²⁸⁸ a maďarského violistu Pála Lukácze, který mimo jiné „skvěle provedl i Vycpálkovu Suitu pro sólovou violu, op. 21.“²⁸⁹

Pražské jaro 1948 se od dvou předchozích ročníků lišilo v několika směrech. Tento ročník byl jasně programově zaměřený na slovanskou hudbu, což bylo avizováno již v katalogu festivalu 1947. Na základě zkoumaných textů pak předpokládáme, že se tato linie ještě více a neplánovaně prohloubila po změně režimu v únoru 1948. Během festivalu vystoupili především umělci z Československa, Polska, Sovětského svazu, Bulharska a Jugoslávie. Ostatní země jako Nizozemí, Brazílie, Francie či Argentina se pak představily pouze v jednotlivých koncertech. Vzhledem ke zformulování nových požadavků na skladatele a na novou podobu vznikající hudby, byly také výrazně zastoupeny skladby tzv. klasického repertoáru od autorů, jakými byli Beethoven, Čajkovskij, Dvořák či Chopin, které byly už prověřené a nebyly tedy zřejmě vnímány jako ideologicky nebezpečné. Z tohoto důvodu, domnívám se, nebylo uvedeno tolik novinek, jako během předchozích ročníků. Z dramaturgie festivalu lze v tomto směru

²⁸³ Jirko, Tempo 1948, s. 267.

²⁸⁴ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 6.

²⁸⁵ Jirko, Tempo 1948, s. 267.

²⁸⁶ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 6.

²⁸⁷ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 6. Jirko, Tempo 1948, s. 267.

²⁸⁸ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 7.

²⁸⁹ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 1, 1948, s. 8.

číst už značnou opatrnost. Nové skladby, které Jirko a Kapr ve svých článcích komentují, jsou skladbami, které dávají v jednotlivostech za příklad soudobým autorům. Snaží se ve zmíněných skladbách nalézt prvky, které zapadají do nových požadavků a kritizují skladby v případě, že vyžadované kompoziční prvky nenalézají. Ze všech zmíněných národů vyzdvihují oba především Sovětský svaz, na který odkazují jako na vzor, který je nutné následovat. Na to se odkazuje také Kapr v závěrečném hodnocení celého festivalu, který má být „uváženou komposicí uměleckých hodnot tvůrčích i reprodukčních, průkazně ověřujících naši kulturní vyspělost mezinárodním měřítkem a ukazujících cestu vpřed!“²⁹⁰ Tato tendence se pro nadcházející ročníky stala zásadní a právě Pražské jaro 1948 spolu se svým programem, dramaturgií a mezinárodním zastoupením orientovaným velmi významně na východ položilo základ a směřování příštím festivalům.

²⁹⁰ Kapr, Hudební rozhledy, číslo 2 – 3, 1948, s. 59.

5 Závěr

Pražské jaro si kladlo již od svého počátku ambice profilovat se jako mezinárodní festival, což spolu s výrazným důrazem na soudobou hudbu bylo jeho signifikantním prvkem. Během prvních tří ročníků však již můžeme pozorovat už na začátku jistou selektivnost a později i vývoj u obou těchto zásadních cílů směrem k podstatnému zúžení. Ani první ročník totiž nebyl mezinárodní v celé své šíři – nebyli zastoupeni např. umělci z Německa ani z dalších zemí, u kterých by se dala předpokládat jejich účast. V roce 1947 byly národy zastoupeny v podobné míře, jako v předcházejícím roce, avšak během Pražského jara 1948 můžeme sledovat jasnou inklinaci k interpretům z komunistických zemí a autorům slovanské provenience. Soudobá hudba byla v prvním roce silnou složkou dramaturgie festivalu. V článcích dokonce autoři píšou o festivalu soudobé hudby a vyžadují v nich nové a nové skladby, které analyzují, čímž vytvářejí obraz nové hudby a seznamují čtenáře s nároky na ni. Tendence ke změně můžeme pozorovat hlavně v roce 1948. V dramaturgii se totiž již neobjevují soudobé skladby tak často, a když ano, tak většinou české nebo slovenské. Pořadatelé se zřejmě snažili nové skladby nahradit skladbami klasického repertoáru, který byl již lety prověřený a často nepotřeboval ani další komentář, který by i pro recenzenta mohl být v nastalé situaci riskantní. To totiž vše bezprostředně souviselo s politickým vývojem Československa od demokratické země, která chce novým uspořádáním přinejmenším deklarativně navázat na období první republiky a být otevřená vlivům východu i západu, až po totalitní vazalský stát, který chce mít vše pod kontrolou a ve všem se přizpůsobovat sovětskému vzoru. Ten se záhy projevil především přijetím nových estetických kritérií socialistického realismu, jež se jeví jako zásadní v dramaturgii Pražského jara 1948 i v referování o něm.

Ani jeden ze zkoumaných článků se programu jednotlivých ročníků festivalu nevěnuje v celé jeho šíři. Nejpodrobněji autoři psali o zahraničních skladbách a interpretech. Česká a slovenská díla a interprety vždy pouze krátce zmínili a nevěnovali jim větší pozornost. Jako důvod uvádí, že to přece není nutné, protože všechny tyto umělce čtenáři znají, nebo se s nimi v blízké době poznají. Již od roku 1946 byla sovětská hudba i její interpreti v článcích reflektováni velmi pozitivně. Ačkoli umělcům i autorům ze západních zemí byla nejprve věnována stejná pozornost jako již

výše zmíněným sovětským umělcům, v roce 1948 jim bylo věnováno pouze několik vět na konci článků, jakoby mimochodem. Toto znovu evidentně souviselo s popsáním politickým vývojem.

Lze tedy konstatovat, že festival Pražské jaro byl už od svého počátku těsně propojen s politickou situací v Československu. Aby tento vztah bylo možné ještě podrobněji vysvětlit, bylo by nutné prozkoumat ještě další typy pramenů např. jednání vlády, dokumenty ministerstva informací či školství a osvěty. Ve své práci jsem festival Pražské jaro zkoumala pouze na základě článků z Tempa a Hudebních rozhledů a pouze v období od roku 1946 do roku 1948, což je velice úzký pohled a krátký časový úsek na tak širokou tematiku, jakou Pražské jaro bezesporu je. Kulturně politický vývoj festivalu by se mnohem markantněji ukázal v bádání s přesahem až do 50. let, ke kterému však tato práce dává dobrý základ a ukazuje, že i na základě této malé sondy do tří ročníků festivalu můžeme v dramaturgii i organizaci festivalu pozorovat značný vývoj, v člancích pak různorodost psaní o festivalu v závislosti právě na kulturní politice a lze na ní sledovat také komplexní proměny dobové kulturní politiky, estetických kritérií apod. Domnívám se, že téma Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro obecně je velmi plodným polem k dalšímu bádání. Muselo by se však začít od samého začátku a vytvořit na základě pramenné práce kompletní programy festivalu s poznámkami o změnách, přes nalezení dalších dokumentů, které se festivalu týkají, jako jsou např. korespondence s významnými umělci českými i zahraničními, zápisy z porad, dramaturgické plány atd., které by se mohly nacházet v pozůstalostech umělců nebo také představitelů festivalu jako byl František Bartoš. Předložená práce by mohla sloužit jako základ k dalšímu bádání o významu Pražského jara v rámci kulturní politiky a celého hudebního života v poválečných letech. Tento obraz by se mohl doplnit o pohledy ze strany novinových kritik a článků, které by se však nejprve musely zkompletovat, čímž by pak vznikl ještě komplexnější pohled na danou tematiku.

6 Seznam použitých pramenů a literatury

6.1 Prameny

"Archiv Pražského jara", *Pražské jaro*, 23. června 2016, <<http://festival.cz/cz/archiv>>.

II. Koncert České filharmonie, Rudolfinum, 15. května 1946. Archiv Pražského jara.

IV. Koncert České filharmonie, Rudolfinum, 23. května 1946. Archiv Pražského jara.

Dokumenty r. 1948, *Hudební rozhledy*, roč. I, číslo 2 – 3, s. 40 – 42.

Emil Hradecký, Pražské jaro 1946, *Tempo* – XVIII – 6, červen – červenec 1946, s. 163 – 167.

fb [František Bartoš], Na účet festivalu, *Tempo* – XVIII – 6, červen – červenec 1946, s. 187 – 188.

fb [František Bartoš], Nad nezdarem jedné soutěže, *Tempo* – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 308 – 309.

František Bartoš, Dopis: Bohuslavu Martinů, 22. 2. 1946, 5 stránek, Uloženo v Českém muzeu hudby, Praha, S 48/807; S 48/807a.

Ivan Jirko, Bilance festivalu, *Tempo* – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 261 – 263.

Ivan Jirko, Bilance festivalu, *Tempo* – XX – 9 – 10, červenec – září 1948, s. 261 – 267.

Jan Kapr, Pražské jaro 1948, *Hudební rozhledy*, roč. I, číslo 1, s. 4 – 8.

Jan Kapr, Pražské jaro 1948 (dokončení z minulého čísla), *Hudební rozhledy*, roč. I, číslo 2 – 3, s. 56 – 59.

Jan Kubelík, Podmínky soutěže, in: *Pražské jaro 1947: Festivalový sborník*, Praha 1947, s. 9 – 18.

Jaroslav Tomášek, K prvnímu sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa, *Hudební rozhledy*, roč. I, číslo 1, s. 3 – 4.

Mezinárodní klavírní soutěž o cenu Bedřicha Smetany 1948, *Tempo* – XIX – 10, červenec – září 1948, s. 26 – 27.

Milan Munclinger, Cizí dirigenti na pražském festivalu, *Tempo* – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 263 – 268.

O. F. Korte, Festival a reprodukční umění, *Tempo* – XVIII – 6, červen – červenec 1946, s. 168 – 171.

Očima cizinců, *Tempo* – XIX – 8, květen – červen 1947, s. 226 – 227.

Oslavy padesátiletého výročí založení České filharmonie, *Národní obrození*, Praha, II. vydání, 30. prosince 1945.

Pořad Mezinárodního hudebního festivalu „Pražské jaro 1947“, *Tempo* – XIX – 6-7, duben 1947, s. 218.

Pozdrav Leningradské filharmonie České filharmonii, *Tempo* – XIX – 8, květen – červen 1947, s. 225.

Pražské jaro 1946: Festivalový sborník, Praha 1946, 75 s.

Pražské jaro 1947: Festivalový sborník, Praha 1947, 152 s.

Pražské jaro 1948: Festivalový sborník, Praha 1948, 140 s.

Protokol, zasedání poroty mezinárodní houslové soutěže o cenu Jana Kubelíka 1947, dne 21. V. 1947 v malém sále Rudolfiny o 10. hod. Archiv soutěže Pražského jara.

Zahraniční umělci a hosté o Pražském jaru 1947, *Tempo* – XIX – 9-10, červenec 1947, s. 257 – 260.

6.2 Literatura

"Historie", *České noneto*, 20. ledna 2016, <<http://nonet.cz/historie/>>.

Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-1956*, Praha 1998.

Anna Fárová, *Pražské jaro ve fotografii*, Praha 1970, 111 s.

Antonín Matzner a kol., *60 Pražských jar*, Praha 2006, 473 s.

ČTK, "Nadšenec s osobním kouzlem a uměleckou autentičností", *Opera plus*, <<http://operaplus.cz/v-prazske-statni-opere-byly-predany-vyrocní-ceny-opery-plus-za-nejlepší-tanecní-vykony-a-choreografii-v-roce-2015/>>.

Gilles Potvin, "Jean-Marie Beaudet", *The Canadian Encyclopedia*, 23. června 2016, <<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jean-marie-beaudet-emc/>>.

Iveta Šedová, "Jirko Ivan", *Český hudební slovník osob a institucí*, 31. května 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6750>.

Jindřiška Bártová, "Kapr Jan", *Český hudební slovník osob a institucí*, 10. června 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5077>.

Jiří Knapík, *Únor a kultura Sovětizace české kultury 1948 – 1950*, Praha 2004, 359 s.

Karel Kaplan, *Československo v poválečné Evropě*, Praha 2004, 407 s.

Klára Kohoutová, *Kulturní politika, vážná hudba a Česká filharmonie v ČSR v letech 1945 – 1953*, bakalářská práce, Západočeská univerzita v Plzni 2012, 60.

Klára Kolofíková, "František Bartoš", *Český hudební slovník osob a institucí*, 5. března 2016,
<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=42>.

Lenka Kobzová, *Kvartetní koncerty v Brně v letech 1918-1945*, diplomová magisterská práce, Masarykova univerzita 2014, 143 s.

Martin Cooper, "Münch, Charles," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 8 Mar. 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19347>>.

Michaela Škodová, *Politická změna po únoru 1948 a její obraz ve vývoji České filharmonie v 50. letech 20. století*, bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze 2011, 139 s.

Milena Němečková, *Koncertní a gramofonová dramaturgie České filharmonie v letech 1948 – 1968 v kontextu dobového hudebního života*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 2007, 97 s.

Miloslav Pospíšil, "Osobnosti české opery: Marie Podvalová", 23. března 2016,
<<http://operaplus.cz/osobnosti-ceske-opery-marie-podvalova/?pa=2>>.

Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Praha 1964, 176 s. (fotografická publikace).

Mojmír Sobotka, "Dobiáš Václav", *Český hudební slovník osob a institucí*, 10. června 2016,
<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5077>.

Noël Goodwin, "Ansermet, Ernest," *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 8 Mar. 2016,
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00983>>.

Petar Zapletal, "Václav Smetáček", *Český hudební slovník osob a institucí*, 12. června 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1839>.

Petr Prokš, *Československo a Západ 1945 – 1948. Vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945 – 1948*, Praha 2001, 327 s.

Radek Poláček, "Moravské kvarteto", *Český hudební slovník osob a institucí*, 5. března 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=7320>.

Radek Poláček, "Pavel Štěpán", *Český hudební slovník osob a institucí*, 19. června 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1003472>.

Radek Poláček, "Václav Talich", *Český hudební slovník osob a institucí*, 10. června 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4201>.

Redakce, "Zemřel Oldřich Korte", *Opera plus*, 12. ledna 2016, <<http://operaplus.cz/zemrel-oldrich-korte/>>.

Večer houslových sonát, Obecní dům – Smetanova síň, 15. 5. 1947, 13. června 2016, <<http://festival.cz/cz/archiv/3779>>.

Věra Mikulášová, "Pro arte antiqua", *Český hudební slovník osob a institucí*, 5. března 2016, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=495>.

Vilém Pospíšil, *Slavní hosté Pražských jar*, Praha 1962, 117 s.

Vladimíra Sůvová, *Hudební rozhledy v letech 1948 – 1973*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 2008, 138 s.

Yveta Koláčková a kol., *Česká filharmonie 100 plus 10.*, Praha 2006, 271 s.

Zdeněk Vokurka, *Pražské jaro – stručný pohled do historie festivalu*, Praha 1988, 64 s.